

LA MUSICA PENSA LA PAROLA
LA POESIA PENSA IL SUONO

63

ANTEREM

RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA

*Le poème – cette hésitation
prolongée entre le son et le sens*

Valéry

Autori di Anterem

Stefano Agosti • Pierre Alferi • Nanni Balestrini • Luigi Ballerini
Mathieu Bénézet • Maurice Blanchot • Ginevra Bompiani
Vitaniello Bonito • Yves Bonnefoy • François Bruzzo
Marisa Bulgheroni • Franco Cavallo • Iain Chambers
Anna Chiarloni • Martine Clément • Osvaldo Coluccino
Maria Corti • Michelangelo Coviello • Fausto Curi
Milo De Angelis • Jacques Derrida • Eugenio De Signoribus
Alexander García Düttmann • Franco Falasca • Gio Ferri
Gilberto Finzi • Giorgio Franck • Umberto Galimberti
Aldo Giorgio Gargani • Carlo Gentili • Rubina Giorgi
Daniele Gorret • Giuliano Gramigna • Cesare Greppi
Guido Guglielmi • Clemens-Carl Härle • Sarah Kirsch
Philippe Lacoue-Labarthe • Roger Laporte • Carla Locatelli
Claudio Magris • Giancarlo Majorino • Giuliano Manacorda
Aldo Masullo • Giuliano Mesa • Andrea e Robert Moorhead
Giampiero Moretti • Bruno Moroncini • Magdalo Mussio
Jean-Luc Nancy • Giampiero Neri • Bernard Noël
Claude Ollier • Cosimo Ortesta • Giuseppe Patella
Camillo Pennati • Mario Perniola • Raffaele Perrotta
Antonio Pietropaoli • Franco Rella • Caterina Resta
Jacqueline Risset • Antonio Rossi • Pier Aldo Rovatti
Cesare Ruffato • Tiziano Salari • Edoardo Sanguineti
Lucio Saviani • Fabio Scotto • Carlo Sini
Giorgio Taborelli • Aldo Tagliaferri • Jean Thibaudeau
Birgitta Trotzig • Gianni Vattimo • Vincenzo Vitiello
Christa Wolf • Andrea Zanzotto • Elémire Zolla

ANTEREM

Rivista di ricerca letteraria
fondata nel 1976 da Flavio Ermini e Silvano Martini

Direttore
 Flavio Ermini

Redattori
 Paolo Badini, Giacomo Bergamini, Giorgio Bonacini,
 Brandolino Brandolini d'Adda, Davide Campi,
 Mara Cini, Marco Furia, Vito Giuliana,
 Marica Larocchi, Madison Morrison, Rosa Pierno,
 Ranieri Teti, Sirio Tommasoli, Ida Travi

Direzione
 Via S. Giovanni in Valle 2, 37129 Verona, Italia

Dicembre 2001, anno XXVI, n. 63
Associazione di cultura letteraria Anterem
Siti Internet: anterem.blunet.it
www.comune.verona.it (v. p. Biblioteca Civica di Verona)
www.webspawner.com/users/montano
Registrazione del Tribunale di Verona n. 670 del 20.11.1985
Direttore responsabile: Domenico Cara

Progettazione e cura grafica
 Raffaele Curiel

Pubblicazione semestrale
 Un numero Euro 12,91 (L. 25.000), arretrati stesso prezzo
 Abbonamento biennale Euro 43,89 (L. 85.000)
 Versamenti sul c.c. postale 10583375 intestato alla rivista
 Con la sottoscrizione dell'abbonamento si acquisisce
 il diritto di socio ordinario dell'Associazione
 di cultura letteraria Anterem per un biennio

Stampa e distribuzione
 Cierre Grafica, via C. Ferrari 5, 37060 Caselle di Sommacampagna (VR)

Spedizione in abbonamento postale
 Nuova Zai, via A. Secchi 7, 37135 Verona

Rivista associata all'Unione Stampa Periodica Italiana
e iscritta al Registro Nazionale della Stampa

La tiratura di questo numero è di 3.300 esemplari

TEMATICHE dei numeri precedenti

I SERIE

1 → 9 • La parola rizomatica. Aperti in squarci (1976-78)

II SERIE

10 → 22 • Forme dell'infrazione (1978-83)

III SERIE

23 → 46 • Le ragioni della poesia (1983-93)

IV SERIE

47 → 62 • Figure della duplicità

V SERIE

Il n. 63 di "Anterem" è il primo della quinta serie e ha per tema *La musica pensa la parola. La poesia pensa il suono*. La sua pubblicazione coincide con quella del n. 66 di "Musica/Realtà" – quadrimestrale diretto da Luigi Pestalozza – che ha come tema *La poesia pensa il suono. La musica pensa la parola*. Risultato di un progetto comune, i due numeri si propongono come luogo di intersezione tra diverse forme di conoscenza.

"Musica/Realtà" presenta i seguenti contributi: *poesie* di Demosthène Agrafiotis, Nanni Balestrini, Brandolino Brandolini d'Adda, Mara Cini, Osvaldo Coluccino, Giuliano Gramigna, Andrea Moorhead, Rosa Pierno, Jacqueline Risset, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson; *saggi* di Philippe Beck, Ginevra Bompiani, Alexander García Düttmann, Jean-Luc Nancy, Lucio Saviani, Carlo Sini, Ida Travi.

LA MUSICA PENSA LA PAROLA LA POESIA PENSA IL SUONO

- Luigi Nono** *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* 4
Editoriale 5
- Philippe Lacoue-Labarthe** *Phrase XII* (trad. di Federico Nicolao) 8
- Claude Ollier** *Préhistoire* (trad. di Giulia Kado e Davide Tarizzo) 10
- Clemens-Carl Härle** *Evento e ripetizione* 20
- Jacqueline Risset** *Sphère* 25
- Marica Larocchi** *L'oro e il cobalto* 29
- Bruno Maderna** *Quadrivium* 32
- Oswaldo Coluccino** *Poesie* 33
- Nicola Sani** *Il pensiero sonoro della parola* 34
- Roberto Favaro** *Il suono come parola. Attraverso lo spazio e il tempo* 38
- Maurice Roche** *Da Opéra bouffe* (trad. di Raffaella Di Ambra) 40
- Edgard Varèse** *Ionisation* 46
- Nanni Balestrini** *Sfinimondi* I 47
- Gabriele Manca** *Vortici linguistici* 49
- Camillo Pennati** *Poesie* 53
- Adriano Accattino** *Musiche* 55
- Giovanni Guanti** *Chiasmo* 58
- Giuliano Gramigna** *Effe come finestra* 64
- Luciano Berio** *Sequenza III* 65
- Fausto Razzi** *«Il sole, in quel momento»* 66
- Franco Donatoni** *Babai* 72
- Edoardo Sanguineti** *Poesia* 73
- Franco Oppo** *Musica e parola* 74
- Sylvano Bussotti** *Fiore del mio deserto* 77
- Dario Maggi** *La musica pensa la parola* 79
- Gli autori di questo numero* 84
- PREMIO DI POESIA LORENZO MONTANO 86
Bando della sedicesima edizione

Per la riproduzione delle pagine musicali di B. Maderna, L. Nono, E. Varèse si ringrazia G. Ricordi & C., Milano-New York. Un sentito ringraziamento va alle Edizioni Suvini Zerboni, Milano, e Universal Edition, Vienna, rispettivamente per la riproduzione delle pagine musicali di F. Donatoni e di L. Berio.

Et parfois ce n'étaient pas même des mots,
rien que le son dont des mots veulent naître,
le son d'autant d'ombre que de lumière,
ni déjà la musique ni plus le bruit.

Bonnefoy

Le poème – cette hésitation
prolongée entre le son et le sens.

Valéry

Il titolo del numero 63 di “Anterem” è chiamato in primo luogo a registrare il filo interpretativo dei testi qui raccolti. Ma ha anche un altro compito. Quello di custodire nei due sintagmi essenziali la poesia pensa l'ipotesi di lavoro del tutto aperta che intendiamo affidare alla quinta serie della rivista. Quali siano nei loro tratti salienti le questioni da cui intendiamo ripartire sul cammino della ricerca è presto detto. Proponiamo in primo luogo di riconoscere che ci sono modi di pensare non strettamente legati alla filosofia, alla scienza, alla religione, alla psicoanalisi... E invitiamo a queste riflessioni: è possibile che il pensiero scorra anche in altri alvei? è possibile aprirsi al fatto che la poesia pensa e a tutte le conseguenze che ciò comporta? Se sì, le cose vengono a porsi in questi termini: il pensiero della poesia non è più il pensiero della filosofia, dell'estetica, della critica letteraria, ma un pensiero che parte dall'opera stessa. Non solo. Il pensiero che parla dalla poesia è un pensiero che non può aver dimenticato di essere originariamente poesia.

Sono questioni su cui torneremo con approfondimenti, analisi, auspicabili approdi. Cominciamo intanto con l'osservare cosa indicano i testi poetici proposti in questo numero: la ricerca letteraria – intesa come atto conoscitivo senza possesso – si muove tra conoscenza intuitiva e conoscenza concettuale, in un movimento che infrange la differenza dei codici; torna a sospendere la frontalità tra poesia e pensiero; provoca a pensare altrimenti. Il poeta, insomma, continua a esporsi al principio della necessità che lo ha fatto pensare. Apprendo con i nomi un varco verso ciò che resta di impensato. Sono nomi che si declinano come elementi naturali, anteriori alle distinzioni fra soggettivo e oggettivo.

Filosofi e scienziati percepiscono che il linguaggio tradizionale è incapace di raggiungere certi fenomeni della vita, non visibili e dunque inaccessibili in modo diretto (e a cui dunque partecipiamo senza consapevolezza): sono

realtà che, non nominate, si sottraggono, si trascinano via, per rispecchiarsi nel silenzio, con il quale il linguaggio letterario si trova invece in stretta comunicazione.

Ci domandiamo: è ancora praticabile un respiro poetico che viva unito alla filosofia e alla scienza in virtù della necessità e, come chiede Zambrano, «in un'unità tanto intima e autentica da risultare invisibile»? È ancora configurabile un nesso tanto preciso tra sentire, parola e pensiero da cogliere in tutta la sua forza la lacerazione tra l'uomo e il mondo?

La possibile definizione di essere pensante è questa: un essere che non si lascia pensare da un altro essere o da una macchina. E la poesia? La possibile definizione di una poesia pensante è questa: una poesia che non si lascia pensare da un'altra istanza.

Va rimessa in circolazione l'idea di una poesia che si costituisca nei confronti delle cose come esposizione e ascolto senza mediazioni. E questo perché la parola non abbandoni totalmente l'inquietudine dell'enigma per la quiete della ragione.

Per la parola poetica non si tratta di afferrare le cose, come vorrebbe la ragione, ma di incontrarle. Nominando la cosa, la poesia le assegna il suo destino così come lo assegna a se stessa.

Poesia non è la messa in scena di una realtà preesistente, esterna all'invenzione linguistica. Poesia è nuovo evento.

Per questo il poeta da una parte custodisce il valore della parola, lasciando intatto il suo legame con il silenzio. E dall'altra favorisce le transizioni fra codici differenti (scientifico, politico, religioso, etico, musicale, filosofico...) allo scopo di stabilire una nuova relazione con la passione della verità.

A questo proposito, la poesia va dunque pensata non come un rapporto sulle sensazioni, ma come l'organizzatrice diretta delle stesse. Come scrive Guy Debord, «si tratta di produrre noi stessi».

E allora, come non essere d'accordo con Benn? «Se da una composizione in versi estraete ciò che è legato allo stato d'animo, quello che resta, ecco, questo è forse una poesia.»

Attenzione: non si tratta di assegnare un ruolo eminente e primario alla figura del poeta. Solo di stabilirne la specificità.

Su ciò che ancora non si sa, come su ciò che non è più logico, l'uomo suole imprimere una forma e un nuovo linguaggio, per dominarlo. Pretende di gettare una luce completa sulla sua esistenza e sulla realtà. In questo modo vede bene ciò che ha, ma non ciò che è.

Ma il linguaggio non è solo una rigida struttura logicizzante, padroneggiata

dagli utenti. Contro questo linguaggio la parola poetica è insorta allo scopo di non annullare una parte consistente dell'essere al mondo.

Il nostro punto di vista su ciò che esiste non è indipendente dal modo in cui ne veniamo a conoscenza. Cioè non prescinde dalla nominazione. Dunque non è indipendente dalla parola poetica.

Detto questo, è possibile concordare con Wittgenstein: «La filosofia si dovrebbe comporre poeticamente».

E il suono? Scrive Maria Zambrano: «Il pensiero, quanto più è puro, tanto più possiede la sua musica».

Detto questo, quale pensiero parla dalla musica? in quale lingua?

Sono domande che “Anterem” pone, in questo numero, al centro della propria riflessione. Nel farlo ha chiamato a questo compito anche “Musica/Realtà” – quadrimestrale diretto da Luigi Pestalozza – che presenta nel n. 66, in distribuzione in questi giorni, l'esito della propria esperienza di pensiero. Due riviste, un progetto comune: quello di proporsi come luogo di intersezione tra diverse forme di conoscenza. Per aprirle a quel tempo insolito e atipico che le concede non l'una all'altra, ma a una continua nascita, a un perpetuo inizio.

Flavio Ermini

Brandolino Brandolini d'Adda si è spento il 13 ottobre 2001. Poeta tra i più significativi del secondo Novecento, era nato nel 1928. Tra i suoi editori: Scheiwiller, Rusconi, Sansoni. Redattore della rivista “Anterem” dal 1984, ha dato corpo a una ricerca poetica in cui la parola, come ha scritto Silvano Martini, «manca di quiete. E va cercandola altrove. Un altrove che si sposta proporzionalmente allo spostarsi del desiderio di chi la ascolta. Questa parola-diamante si sfaccetta inesaurevolmente sotto lo stimolo della partecipazione. Appare murata in se stessa. Eppure si dilata e spacca i suoi ceppi sotto la pressione dello sguardo. Mostra dissociazione e dubbio. Caduta dalle nostre già instabili certezze. Discesa dalle altane di un cocciuto idealismo agli interstizi della quotidianità». Ce ne dà conferma lo stesso autore, in uno dei suoi libri più recenti, *Sei poesie a senso* (disegni di Yasmin Brandolini d'Adda, riflessione critica di Tiziano Salari, Anterem 2000): «Così come scompaiono gli antichi splendori – o le care montagne? – trascinandosi impetuosamente le ferite, le trasformazioni e i colori ingannevoli e offuscando la vista con cortine di nubi, da un imprecisato momento mi confronto solo con la storia e la quotidianità del fare allo scopo di ritardare quanto può franarmi addosso, e così mi curo».

Sul prossimo numero di “Anterem” daremo spazio ad alcuni testi inediti dell'ultimo lavoro poetico di Brandolino Brandolini d'Adda, *Status quo*.

Philippe Lacoue-Labarthe

PHRASE XII

Ekphrasis

Serrés, serrés l'un contre l'autre, ils le sont mais sans les armes de l'exemple; lui cherche à se faire comprendre: il dit qu'il doit partir, qu'il doit céder; elle, qui réfute et réfute une à une ses phrases avec son intrépide voix (même dans la colère ou dans la peine) démontre qu'elles seraient vraies peut-être si seulement il voulait bien ne pas se retrancher comme, avait-elle décrit, dans un orage et le vacarme de l'eau se perdent la clarté et tous les bruits distincts, là, maintenant, sans cesse. Mais lui ne s'ignore pas non plus décrété enfant et gouverné de façon sûre par une trop vieille et trop mate stupeur, de l'amertume.

«J'ai cru, puisque tu l'annonçais, j'ai cru devoir être immortelle. Accepte néanmoins que ce ne soit, y aurait-il même ce tourment, que la main qui te secoue, que la bouche qui veut et ce gros corps ("prends-le") dont la passion est d'avant toi. Et la fierté, c'est toi qui me l'as dit, accepte encore, accepte que ce soit juste ces boucles, juste ces deux mots grecs qui sont probablement mon cœur le plus précis et ma déclamation. Consens que j'aie surpris qui il y a qui se terre et qui guette dans le plus cru, le plus odieux, le plus néfaste de ton aveu.»

Je chanterai *Quidquid latet apparebit* comme personne ne l'a chanté, en vain. Et personne, crois-moi, personne n'aura la droiture qu'il faut pour l'entendre, jamais.

1988 - 20 Juillet 1995

Philippe Lacoue-Labarthe

Traduzione di Federico Nicolao

FRASE XII

Ekphrasis

Stretti, stretti l'uno contro l'altra, lo sono ma senza le armi dell'esempio; lui cerca di farsi capire: dice che deve partire, che deve cedere; lei, che rifiuta e rifiuta una ad una le sue frasi con la sua voce intrepida (persino nella collera o nella pena), dimostra che sarebbero forse vere se proprio soltanto volesse non trincerarsi come, lei l'aveva descritto, si perdono in un temporale e nel frastuono dell'acqua la chiarezza e tutti i rumori distinti, là, anche adesso, senza posa. Ma lui neppure si ignora decretato bambino, e governato in maniera sicura da un troppo vecchio e da un opaco stupore, dell'amarezza.

«Ho creduto, poiché l'annunciavi, ho creduto di dover essere immortale. Accetta tuttavia che non sia che la mano – ci sarebbe persino questo tormento – che ti scuote, che la bocca che vuole, e questo grosso corpo (“prendilo”) la cui passione ti precede. E la fierezza, sei tu che me l'hai detto, accetta ancora, accetta che siano giusto questi riccioli, giusto queste due parole greche che sono probabilmente il mio cuore precisissimo e la mia declamazione. Acconsenti che abbia sorpreso chi c'è che si rintana e che spia in quel che vi è di più crudo, di più odioso, di più nefasto della tua confessione.»

Canterò *Quidquid latet apparebit* come nessuno l'ha cantato, invano. E nessuno, credimi, nessuno avrà la rettitudine che ci vuole per intenderlo, mai.

1988 - 20 luglio 1995

Claude Ollier

PRÉHISTOIRE

Début

On lutte ici.

Il y a le corps qui lutte avec le corps jumeau, le corps dont les yeux coulent dans la bouche, le corps aux prises avec le sexe délogé, le corps en butte à l'étiollement du souffle.

Chacun de son côté réglant l'affaire.

(Le corps aux prises avec la lumière.)

Un jour à peine pensé, clarté d'ouate à piéger entre paupières mi-closes tournées à l'opposé de la source.

Dissoute si affrontée, effacée, nulle.

A refaire.

On doute ici.

Claude Ollier

Traduzione di Giulia Kado e Davide Tarizzo

PREISTORIA

Incipit

Si lotta qui.

C'è il corpo che lotta col corpo gemello, il corpo i cui occhi colano in bocca, il corpo alle prese con il sesso sfrattato, il corpo nelle mire dello sfinimento del fiato.

Ciascuno per suo conto sbrigando l'affare.

(Il corpo alle prese con la luce.)

Un giorno appena pensato, chiarore d'ovatta da intrappolare in palpebre socchiuse voltate dalla parte opposta della fonte.

Dissolta se affrontata, cancellata, nulla.

Da rifare.

Si dubita qui.

Doute l'oreille que le silence englue, la gorge que râpe la lame courbe, la tête aux prises avec le rêve ancien, le ventre en butte aux migrations du sang, le cœur épiant ses chamades.

Chacun dans sa partie doutant du corps entier.

(L'oreille aux prises avec la nuit.)

(Depuis longtemps, sans le savoir, cardiogramme plat, travail au noir.)

Corps d'aube étréci sans volume, recroquevillé frêle, où sont passés les autres corps? Remembré prestement dans l'éveil, à la sauvette, tous sites de gêne et meurtre gommés au tableau. Une impression de perte: ça ne marchera jamais comme ça. Les corps à sommeil tronçonné hantent le lieu, vont le hanter encore.

Il se redresse engourdi, se redresse lentement, le remembré de fraîche date.

Chamelles, gazelles, souris d'automne, touffes piquantes dans les rides sèches qu'ordonne le vent.

Traces de temps nocturne, le chacal a rôdé, corps fauve capté sans odeur.

Le jour gagne sur les parois, bleuit. Du sable a coulé sous la porte, du sable est plaqué contre les carreaux, l'ouragan du sud a tracé sa voie. Quel lourd sommeil, mon Dieu, rien de troublant comme ce sommeil!

Dubita l'orecchio che il silenzio impania, la gola che gratta la lama ricurva, la testa alle prese con il sogno antico, lo stomaco nelle mire delle migrazioni del sangue, il cuore che spia le sue ritirate.

Ciascuno in ogni parte dubitando del corpo intero.

(L'orecchio alla prese con la notte.)

(Da lungo tempo, senza saperlo, cardiogramma piatto, lavoro in nero.)

Corpo d'alba rinserrato senza volume, accartocciato fragile, dove sono finiti gli altri corpi? Ricomposto prontamente nella veglia, alla meno peggio, ogni sito di disturbo e d'omicidio cancellato alla lavagna. Un'impressione di perdita: non funzionerà mai così. I corpi dal sonno spezzato visitano il luogo, lo visiteranno ancora.

Si raddrizza intorpidito, si raddrizza lentamente, il ricomposto di fresca data.

Cammelle, gazzelle, topi d'autunno, ciuffi pungenti nelle rughe secche che ordina il vento.

Tracce di tempo notturno, lo sciacallo si è aggirato, corpo belva captato senza odore.

Il giorno vince sulle pareti, bluastro. Della sabbia è scorsa sotto la porta, della sabbia si è apposta alle piastrelle, l'uragano del sud si è fatto strada. Che sono profondo, Dio mio, niente turba quanto questo sonno!

Jambes sauvées, faibles, nouées un peu. Il se lève et voit sa couche où du sable bleuit aussi, du sable gris, comme retombé.

Voit sa peau bleuie, des granules brillent, il frotte sa peau, frotte cette brillance de peau.

Frotte les granules sur sa chemise, sur ses sourcils, ses cheveux.

Regarde les murs et leur occupation rapide par la clarté bleutée, regarde le plafond, des débris de plâtre sont tombés du plafond, étoilés, détachés, débris tombés cette nuit – quelle nuit?

(Le corps pris dans la nuit, si longtemps œuvrant, travail...).

On dirait que la lumière s'est introduite en force, ce n'est pourtant que l'aurore, son cours progressif, sa montée ocre sur la terre.

Levé donc, genoux ankylosés, chevilles, s'appuie contre le mur et remue les jambes une à une, les plie aux mouvements premiers, elles sont là pour porter, soutenir, véhiculer le corps remembré, elles sont parties de ce corps aussi bien, raccordées, réajustées en bout de course.

Amaigries, chair blanche tavelée, poilue, très molle.

Nuque rétive, un nerf malin contraint le déroulement du regard. Mais il y a peu à voir ici: la couche, la table basse, le tabouret, le coffre.

Le coffre aux couleurs vives dans le tracé du doigt sous la taie de sable.

Gambe salve, indebolite, un po' contratte. Si alza e vede l'alcova su cui della sabbia diventa a sua volta bluastra, della sabbia grigia, come ricaduta.

Vede la sua pelle bluastra, dei granuli rilucono, si sfrega la pelle, si sfrega questo luore di pelle.

Sfrega i granuli sulla sua camicia, i suoi sopraccigli, i suoi capelli.

Guarda i muri e la rapida invasione del chiarore bluastrò, guarda il soffitto, alcuni cocci di gesso sono caduti dal soffitto, stellati, staccati, cocci caduti questa notte – quale notte?

(Il corpo preso nella notte, così a lungo operando, lavoro...).

Si direbbe che la luce si è introdotta di forza, è comunque solo l'aurora, il suo corso graduale, la sua ascesa ocra sulla terra.

In piedi dunque, ginocchia anchilosate, caviglie, si appoggia al muro e smuove le gambe una ad una, le piega ai movimenti primi, son qui per portare, sostenere, veicolare il corpo ricomposto, sono anche parti del corpo, raccordate, riaggiustate infine.

Dimagrite, carne bianca chiazzata, pelosa, molliccia.

Nuca restia, un nervo maligno costringe lo svolgimento dello sguardo. Ma c'è poco da vedere qui: l'alcova, il tavolo basso, lo sgabello, la cassa.

La cassa dai colori vivaci nel tracciato del dito sotto la federa di sabbia.

Le premier rayon le frappe.

Le premier bruit.

Piailllements, concert, les oiseaux par les taillis alentour, moineaux multipliés en bandes piaillant à la lumière.

(Un autre bruit, un bruit de langue, zuzur, murmure loin en amont, le long sommeil.)

Il, l'éveillé, fait face au jour, à cette quantité de lumière, crépuscule du matin mué en afflux vainqueur.

L'idée traverse l'esprit, perce le neurone sensible à ce genre d'idée, un souffle, trace gardée, transit perdu dans l'infime fraction de temps. Quelle idée?

Il, l'éveillé, fait face à la porte, ramasse ses sandales, les secoue, poussière de sable sur le rai de clarté hachant les planches de la porte.

Fixe ses sandales, inscrit le geste dans le lieu, l'arme lentement de liens. Le lieu en soi n'a pas de liens, le lien est un rapport, une relation, une création si l'on veut.

Un art de vivre.

Il primo raggio la colpisce.

Il primo rumore.

Pigolii, concerto, gli uccelli dai boschetti intorno, passeri moltiplicati in stormi pigolanti alla luce.

(Un altro rumore, un rumore di lingua, zorzora, mormora lontano a monte, il lungo sonno.)

Lui, lo sveglio, fa fronte al giorno, a questa quantità di luce, crepuscolo del mattino mutatosi in afflusso vincente.

L'idea attraversa lo spirito, trafigge il neurone sensibile a questo tipo di idee, un soffio, traccia serbata, transito perso nell'infima frazione di tempo. Che idea?

Lui, lo sveglio, fa fronte alla porta, raccatta i sandali, li scuote, polvere di sabbia sul raggio di chiarore che trita le assi della porta.

Fissa i suoi sandali, iscrive il gesto nel luogo, l'arma lentamente di legami. Il luogo in sé non ha legami, il luogo è un rapporto, una relazione, una creazione se vogliamo.

Un'arte di vivere.

Un art que de créer ou révéler ou déchiffrer, sentir, sentir et dire le senti, le perçu, sentir et dire ensemble.

Ecrire un monde.

Le monde à cet instant se résume à la cabane et son entour.

Et au paillement dehors des moineaux qui ne cesse, font fête au soleil, espéraient depuis quand le soleil?

Un'arte solo di creare o rivelare o decifrare, sentire, sentire e dire il sentito, il percepito, sentire e dire assieme.

Scrivere un mondo.

Il mondo in quest'istante si riduce alla capanna e al suo intorno.

E al pigolio fuori dei passeri che non cessa, fanno festa al sole, speravano da quando il sole?

EVENTO E RIPETIZIONE

I

«Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens» scrive Valéry in *Rhumbs*, la seconda parte di *Tel quel*.

Una frase enigmatica: il trattino che sostituisce il legame sintattico lo sospende, quasi lo interrompe, come se la parola «il poema» cercasse di rendersi indipendente dal dominio che la grammatica esercita attraverso la predicazione. La forza che spezza la frase e si segnala nel trattino è quella di un gesto, di una deissi (*cette*). Ciò che contraddistingue il poema non può essere l'oggetto di una definizione, ma è piuttosto un'esibizione singolare. Perché la poesia non può decidersi fra il senso e il suono, perché non può fermarsi in nessuno dei due poli fra i quali oscilla? Sia l'uno che l'altro, il puro suono, la musica, così come il semplice senso, la parola come mezzo di comunicazione, «l'universel reportage» di cui parla Mallarmé, ne decreterebbero la fine.

Ma se, nella poesia, il senso è inseparabile dal suono, in che cosa consiste e come si annuncia concretamente quest'inseparabilità?

Facciamo nostra un'ipotesi del linguista francese Jean-Claude Milner. La lingua nasce dall'incontro fortuito fra onde sonore e rappresentazioni vaghe. Il segno linguistico è il sedimento palpabile di quest'incontro. Si tratta di un incontro casuale – niente, infatti, costringe il suono e la rappresentazione a congiungersi – e nello stesso tempo irreversibile, perché una volta congiunti, i due eterogenei debbono rimanere, come i margini di una sutura, legati l'uno all'altro, altrimenti non sarebbe più possibile alcuna lingua. Incontro ogni volta unico, evento che non ha né prima né poi, perché prima della lingua non c'è lingua, non c'è supporto in cui quest'incontro potrebbe essere detto o significato. E neanche ci sono testimoni, esseri parlanti in grado di attestare il tempo o il luogo in cui esso è avvenuto. L'incontro fra il suono e il senso con cui s'instaura la lingua cade dunque in un oblio che è per così dire trascendentale. Sono note le difficoltà in cui s'imbattono i linguisti ogni volta che si avvicinano a questo territorio inaugurale: mentre Saussure sostiene che il segno linguistico è arbitrario o immotivato perché non ha

«nessun aggancio naturale nella realtà», Benveniste replica che l'arbitrario riguarda solo il rapporto fra il segno e la realtà, mentre il legame che unisce il significato al significante è necessario, proprio perché l'uno non può sussistere senza l'altro.

Anche la poesia, come il discorso, deve fare i conti con l'oblio in cui è immerso l'evento dell'incontro fra senso e suono. Ma mentre il discorso può procedere cogliendo il senso come semplice riflesso della cosa significata, cioè neutralizzando il suono e negando così il reale o l'irruzione di quell'evento, nella poesia qualcosa di esso resiste: il senso letteralmente *esita*, non si lascia staccare dal suono – *esitare* deriva da *haerere*, rimanere attaccato – e non può costituirsi come semplice significato. Questo non vuol dire che la poesia sia in grado di rappresentare la realtà di quell'incontro; sarebbe un tentativo vano, da cui tutt'al più potrebbe derivare un mito. Sono, invece, almeno due i modi in cui la poesia riesce a mostrare, non a dire, la relazione fra senso e suono. La modulazione della qualità/quantità del suono attacca, altera e corrode la consistenza del senso, mentre la disgiunzione fra la serie fonetica e quella semantica o sintattica non abolisce la loro congiunzione o coappartenenza, ma la varia infinitamente, per renderla sempre più esile e, insieme, sempre più assoluta.

Che l'esitazione della poesia sia definita da Valéry come prolungata, non

è forse irrilevante. Per essere prolungata, infatti, essa deve oltrepassare un certo limite, estendersi al di qua e al di là di questo limite che è, dunque, un limite relativo e non assoluto come quello dell'inizio e della fine del poema.

Sarebbe azzardato individuare in questo limite, oltre il quale l'esitazione poetica deve prolungarsi, il punto in cui nasce quella scansione del suono che è il verso?

Il verso non ha origine dalla regolarità di una misura o da un numero definito di elementi ricorrenti. Il verso libero rimane un verso e può ridursi anche a una sola sillaba – come accade talvolta in Celan. Si può parlare di verso, se il continuo della serie dei suoni si estende lungo i due lati di un limite, e la caratteristica dell'atto poetico sta nell'instaurazione di una discontinuità, rispetto alla quale soltanto il continuo indefinito dei suoni può essere segmentato, accentato o misurato. Una volta, però, che è stato deciso quel limite del suono che è il verso, il senso se ne può anche affrancare, così come accade nell'*enjambement*, che non a caso è stato talvolta considerato come il tratto distintivo della poesia rispetto alla prosa. Paradossalmente l'imposizione deliberata di un limite fonetico lascia al limite sintattico la possibilità di non coincidere con esso.

L'esitazione prolungata di cui parla Valéry si rivela così come l'interferenza che il suono esercita sul senso, non appena viene sottoposto a quel limite interno che è il verso.

L'idea di un incontro fortuito fra il suono e il senso esclude ogni connaturalità fra di loro, ogni forma di cratilismo. Come si è detto, questo incontro inaugurale è consegnato all'oblio. La poesia vi allude, ma non può tematizzarlo esplicitamente. Questo risuonare del suono nel senso può manifestarsi come imposizione del limite del verso, come coincidenza o affinità fonetica – nella rima, in cui la qualità del suono tende a travisare o a coprire il senso, o come non-coincidenza fra il limite sintattico e quello fonetico, nell'*enjambement*. Ma c'è anche un altro modo, forse più discreto, per manifestare questa risonan-

za: la scansione artificiale o “innaturale” che il verso introduce nella continuità del suono, non può avvenire senza operare una qualche dislocazione del senso e delle leggi della grammatica. Esposto alla pressione del verso, ogni poema è, dunque, virtualmente – e forse impercettibilmente – sgrammaticato.

II

Leggiamo una poesia di Ingeborg Bachmann in cui l'interferenza fra la serie fonetica e quella semantico-sintattica è particolarmente complessa:

DIE GROßE FRACHT*

Die große Fracht des Sommers ist verladen,
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.
Die große Fracht des Sommers ist verladen.

Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
und auf die Lippen der Galionsfiguren
tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.
Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.

Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;
doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.

Il testo è un'ipotesi sulla temporalità nell'evento: non ci troviamo di fronte a una successione d'istanti distinti, ma a una sovrapposizione di riflessi

compresenti, parti di qualcosa che si prepara, succede e svanisce. Il tempo dell'evento non si confonde con il presente attuale che passa, ma è una

sorta di simultaneità del passato, del presente e del futuro, i cui momenti si dispiegano e si ripiegano su se stessi come le stecche di un ventaglio. È un'immagine-tempo diretta, nel senso di Deleuze.

Certo, le singole frasi indicano forme temporali distinte, e sono disposte secondo un ordine che va dal passato al futuro, da un tempo compiuto a un tempo che sta per compiersi. Ma queste forme non sono entità determinate e riferibili a un punto di vista fisso, a un soggetto che permane, registra e memorizza.

Cerchiamo di essere più chiari: l'ultimo verso di ciascuna delle quartine di cui è composta la lirica è la ripetizione del verso iniziale, i due versi nel mezzo costituiscono l'intervallo o l'asse intorno al quale ruota e si riflette il primo verso. Ma mentre i primi tre versi della prima quartina costituiscono una sequenza univoca – si potrebbe parlare di un tema o di una melodia – la seconda e la terza quartina, pur avendo la stessa struttura assiale, possono essere lette in una duplice chiave: da un lato, aggiungono nuovi elementi alla sequenza, dall'altro, non fanno che spiegare o dispiegare ciò che è implicito nel secondo e nel terzo verso della prima quartina. In questo senso, l'intera poesia è *virtualmente* contenuta nella prima strofe, come le derivate di una funzione matematica o l'insieme dei predicati passati, presenti e futuri nella monade leibniziana. *Die große Fracht* è, nello stesso tempo, il ventaglio chiu-

so dell'evento *e* il suo aprirsi: aprendolo, la seconda e la terza quartina mostrano – ed esauriscono – tutte le possibilità contenute nel «grande carico» della prima.

La poesia della Bachmann si presenta, dunque, come un sistema a risonanza doppia o multipla. Alla ripetizione interna che si trova alla fine di ciascuna strofe si aggiungono le ripetizioni esterne che risuonano da una strofe all'altra. Ai macrointervalli della ripetizione si aggiungono i microintervalli della rima, ma talvolta le stesse distinzioni fra l'una e l'altra si sfumano e l'intero verso diventa quasi una rima. Se dal dispositivo della ripetizione interstrofica deriva che la metà dei versi della poesia possiede la medesima terminazione (*-reit*), la rima degli altri versi è costruita intorno al bivocalismo della coppia di sillabe che chiude il verso, cioè sul contrasto fra l'identità della desinenza e la variazione della penultima vocale (*a-en, u-en, i-en*). La poesia si trasforma in un corpo vibrante in cui si sovrappongono sonorità di frequenza e ampiezza variabili. Il suono attraversa e invade il senso: quell'unico evento che la poesia espone si confonde con le ripetizioni da cui è scandito.

Il ripetersi e lo scivolare di un verso da una quartina all'altra non lasciano intatto il senso. Facciamo qualche esempio. *Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit (quando il gabbiano dietro a te stride e cade)*: questa frase – che nella prima quartina sfiora l'a-

grammaticalità in quanto è una sorta di subordinata senza reggente – quando viene ripetuta, per due volte nell'ultima quartina, subisce, pur restando identica, considerevoli variazioni di senso. E questo in virtù dell'equivocità della congiunzione *wenn* che può avere valore temporale o ipotetico e che sembra privilegiare di volta in volta l'uno o l'altro dei suoi significati. Analogamente la penultima piega del ventaglio, la penultima frase – *doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken (ma nella luce ad occhi aperti annegherai)* – resta indecisa fra una prescrizione e una descrizione, fra l'«ordine di affondare» e l'enunziamento di un fatto futuro.

Il grande carico traduce l'incontro paradossale fra il suono e il senso in un evento la cui unicità non può che darsi attraverso una sovrapposizione di ripetizioni. Il limite fonetico del verso coincide quasi sempre con il limite semantico-sintattico, ma questa coincidenza non è che un pretesto, il punto = 0 che fa riecheggiare la serie fonetica in quella semantico-sintattica. Questa risonanza prolunga all'infinito l'esitazione fra il suono e il senso di cui parla Valéry, lasciando senza risposta la domanda se nella ripetizione di quest'onda sonora l'incontro inaugurale in cui nasce la lingua trovi un'ultima eco o si allontani definitivamente.

* IL GRANDE CARICO

Il grande carico dell'estate è imbarcato, / nel porto è pronta la nave di sole, / quando il gabbiano dietro a te stride e cade. / Il grande carico dell'estate è imbarcato. // Nel porto è pronta la nave di sole, / e sulle labbra alle polene spunta / nudo il sorriso dei lemùri. / Nel porto è pronta la nave di sole. // Quando il gabbiano dietro a te stride e cade, / giunge da occidente l'ordine di affondare: / ma nella luce ad occhi aperti annegherai, / quando il gabbiano dietro a te stride e cade.

(Traduzione di M.T. Mandalari, leggermente modificata)

BIBLIOGRAFIA

- P. Valéry, *Tel quel* (1926/43), in *Œuvres II*, Paris 1960.
 J.-C. Milner, *Le matériel de l'oubli*, in AA.VV., *Usages de l'oubli*, Paris 1988.
 J.-C. Milner, *Réflexions sur le fonctionnement du vers français* (1974), in *Ordres et raisons de langue*, Paris 1982.
 I. Bachmann, *Die gestundete Zeit* (1953), in *Werke*, Bd. 1, München 1982.
 G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris 1985.

Jacqueline Risset

SPHÈRE

Giorno intero
giorno intero e notte

Si avvince
alla stessa nota

E di colpo
persiane
calore potente

galoppo inatteso dei cavalli sull'asfalto
E il pianista si ferma

Male nella testa

E questo accordo

Splendido

insiste

Così si entra nella follia di un altro

divenuto
pazzo

e questa musica

lo conduce

o piuttosto:
egli conduce
questa musica
dalla sua testa

Musica di presenza angosciante
sospesa

La sospensione è bella

Quel che fa paura
è bello

Nell'istante successivo
gira su se stesso
nel teatro
all'aeroporto

Piccolissimo cappello che tiene
La testa

Egli tiene intorno a sé
In cerchio
Le forze che vengono

Benché siano invisibili
Egli scaglia
Verso di loro

Nell'ombra velocemente

Un colpo d'occhio poi gira

Rigira
Mazzo di rose rosa
Is a rose

Anche lei come te: lingua
Bloccata
Studia a Parigi lingua madre
Bloccata
Bloccante

Così nasce il poema
: di stupore – sorpresa
impotenza

arresto sulla consonante
del nome St-
arresto –

e l'opposto
: scatenamento fluido
notturno

forza nella forza
lo sguardo cede – follia
posture

la notte il corpo
sotto lo sguardo
che forza

Nella grande distesa dei giorni
Segni leggeri zampe sulla sabbia
Frammenti ritrovati nel mare

La bella vettura la silenziosa
Scivola tra i prati del tramonto
Erbe dorate

Lei non arrossisce nel bosco
Nella selva solitaria
Non sa più la via per tornare

Di nuovo chiama la sua infanzia

«mi vedi?»
«ti vedo»

La musica
Cristallina
Incespica

Quel che dimostra è irrefutabile

Oltre il vetro

– «ah vieni più vicino spiegaci»

Lei, distratta
Non si muove

– ascolta, forse?

Questa poesia è stata scritta dopo la visione di un film su Thelonious Monk (detto "Sphère"). Immagini del musicista in viaggio, in concerto, quando era ormai pazzo e la passione per la musica, la fusione del suo essere con la musica era divenuta totale e misteriosa: la musica come universo che rovescia quello solito, visibile e dominato. Inquietudine e certezza insieme, convocazione simultanea di metafore, scaglie di memoria, domande. E lei – la musica – chi è? Irraggiungibile, non risponde. La musica ascolta. Forse.

Marica Larocchi

L'ORO E IL COBALTO

1

Dopo l'arsura, i ripudi
e l'assillo delle migrazioni,
incantate le trottole
nei loro ruoli,
eccole di ritorno
le mie care vedette.
Sfilano sotto l'orlo
dell'attesa come
uno stuolo di starne
svelto a nidificare
dietro la scorza
del raccoglimento
sollevando adagio
dallo strame di questa vigilia
l'oro e il cobalto
della mia passione.

2

Benvenute, così
insonni e tenaci!
Sature d'esche,
ben satolle d'albe,
allestitemi presto
quel banchetto
dove i timbri canditi
sostano accanto

alla mente in fervore.
Anniversario di ceneri
e gaiezze...
Squillino pure
le ferite promesse
per sieri vittoriosi,
mentre in parata di pensieri
sbiadiscono ematomi
e devozioni!

3

In quale fiala
deporrò questa
grisaglia di segni
che un vento profittevole
sguinzaglia
nella macchia dell'affetto
più fiero?
E quando germoglierà
dal becco degli sterpi
il fiore garantito
dalle visioni,
l'impercettibile rosa
delle voci?

4

Qua scarsi indizi
di muta gestazione.
(Turgori alla tempia
e sotto l'estasi in panne
un corteo d'avarie
più schioccanti
d'un bacio...)
Poi la nota che solletica
le gote dei semitoni,
– sì, proprio quella
creduta evasa

dai selciati del cuore –
s'arpionerà alle grucce
di una molle cattura
per salutarmi dal margine
di meste partiture
con ali impudiche,
col volo
scosceso d'angelo
in rivolta.

5

Sarà un'epifania
d'eliche e scogli
su magri addentellati
d'erica
per i pugnali delle vele
che un azzardo
mite affonda
nel bandolo dei sogni...
Forse persino la resa
alla tela duplice
dei sensi
in questo vallo
piantumato d'aliti
allorché si cava dai varchi
delle doglie inchiostro,
sangue e l'amaro dei suoni.

The image displays a musical score for Bruno Maderna's *Quadrivium*. The score is divided into two main sections. The upper section consists of a complex, fragmented score where musical notation is contained within various geometric shapes, including rectangles, trapezoids, and irregular polygons. These shapes are arranged in a non-linear, overlapping fashion, suggesting a non-traditional or perhaps spatialized musical structure. The lower section is a traditional musical score with multiple staves of music, including a vocal line on the left and several instrumental staves. The notation in this section is standard, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The overall layout is dense and visually striking due to the contrast between the fragmented upper part and the structured lower part.

Bruno Maderna, *Quadrivium*

Oswaldo Coluccino

* * *

Salda all'aria identica che sdora
Il giorno facile alla cenere
L'aria si esala linee della mano
Abrase al fischio del suo maestrale

ESTATE

Afferrandolo per la lingua, per lo sciame dei suoi ludibri e lasciandomi trainare lungo tutte le sue altre vesti, ho sentito il soffio che non ha parlato. E, senza una ragione, l'ho fatto rotolare – martoriando la tenda sciabordante che l'aveva proibito e a favore del cenacolo ove lo si attendeva pieno dei suoi divelti nessi – al primo aulos afoso e privo ancora delle franchezze per le quali sarebbero neviccate le nostre ossa. Il labbro che soffia nella dolce folla di sorgenti accende il mare e la notte di seta e ne gocciola la spiaggia organica di danze preziose.

IL PENSIERO SONORO DELLA PAROLA

Esprimere pensieri e idee in forma di organizzazione di suoni è il mestiere del compositore. La ricerca sui linguaggi dei suoni ha portato nel secolo scorso a far convivere nell'insieme delle arti sonore azione-testo-gesto-scrittura-spazio come elementi di pari rilevanza. Nella composizione non esiste più il predominio esclusivo della risultanza "musicale", ma ognuno dei suoi elementi costitutivi "può" divenire un centro di attenzione. Così per la scrittura, se la grafia o l'organizzazione grafica degli eventi sono elementi rilevanti della partitura; per la gestualità o per gli elementi visivi in generale, se sono presenti nella rappresentazione scenica sonora; per il testo letterario o per l'uso fonetico della parola, se fanno parte integrante della composizione; per lo spazio in cui l'evento ha luogo o viene diffuso, se esso costituisce un parametro vincolante o determinante per lo scaturire stesso delle azioni sonore e visive. In questo senso il termine "arte sonora" si presta meglio della parola "musica" a esprimere un insieme di relazioni fra eventi che nel complesso costituiscono una drammaturgia intermediale. Pertanto, volendo conti-

nuare a utilizzare il termine "musica" per esprimere quella organizzazione multipla di eventi che appartengono alla rappresentazione sonora contemporanea, occorre riferirsi a un concetto "espanso" di musica, che contempla le possibili strategie che confluiscono in una forma d'arte in cui il rapporto fra gli elementi della composizione diviene ordine sonoro delle cose.

La parola entra in questa organizzazione di percorsi sonori della musicalità espansa seguendo criteri diversi. Si possono identificare tre tipi di modalità principali, che riguardano il modo di "pensare" la parola e sono l'uso della parola all'interno di un percorso testuale; l'uso della parola svincolata da qualsiasi collegamento testuale, ma con un proprio significato; l'uso della parola come evento sonoro a se stante, priva di significato. Vi sono naturalmente molti casi in cui tutte le tre modalità sono utilizzate all'interno di una composizione, particolarmente nei lavori in cui il materiale timbrico è costituito dalla voce. L'impiego delle tecnologie ha dato all'uso della parola nella musica un ulteriore sviluppo, rendendo possibile

al compositore l'intervento su parametri minimi della composizione del fonema. Questo ha permesso di considerare la parola come un universo complesso, all'interno del quale realizzare fenomeni di aggregazione e disaggregazione del materiale sonoro senza perdere di vista il contenuto semantico del messaggio. In questo senso l'idea della parola-mosaico porta all'interno del processo di elaborazione sonora la relazione fra eventi macro e microstrutturali che appartengono all'ambito della concezione timbrica del suono, e che possono essere così orientati esclusivamente all'emissione vocale (anche se sintetica). È fondamentale comprendere che nella composizione contemporanea parola e vocalità sono due entità separate. Nel quartetto per archi di Luigi Nono *Fragmente-Stille, an Diotima* le parole di Hölderlin, i suoi frammenti, risuonano nella composizione senza essere associate ad alcun fenomeno vocale. Sono scritte nella partitura, accanto alle note che gli esecutori devono suonare. Eppure la loro presenza all'interno della composizione è imprescindibile.

Il rapporto con l'emissione vocale dunque riguarda la parola solo quando occorre trasferire la funzione del messaggio nella composizione, dalla situazione di scrittura, o di parola allo stato latente, al suo esito sonoro. L'intenzione di pensare la parola può dunque riferirsi non soltanto alla sua rappresentazione sonora, ma anche al fatto di costruire intorno alla parola una rete di relazioni che rendono di

fatto l'emissione sonora della parola non necessaria. Avviene frequentemente che in una composizione o opera di teatro musicale il rapporto con un testo si trasformi di fatto nell'utilizzazione di emissioni parziali del testo medesimo da parte del compositore, in pratica nella presenza di "parole" estratte da un insieme testuale più ampio, appositamente scritto o preesistente. Con questo nulla togliendo alla necessità del testo integrale, legato in ogni caso alle ragioni e alle motivazioni della composizione. Se dunque da una parte la parola si è resa autonoma dal suo essere in necessario rapporto con la vocalità, dall'altra l'espressione vocale si è resa autonoma dal testo, pur mantenendo un rapporto di derivazione da esso o di sua rappresentazione parziale. Il pensiero musicale entra dunque in contatto con la parola in maniera sempre più libera e la coinvolge all'interno di processi autonomi o relazionati di confluenza dei materiali sonori e di altri materiali significanti. Nel rap, ad esempio, la parola determina la struttura ritmica della composizione. Spesso sarebbe sufficiente l'alternanza di vocali e consonanti disposte in maniera da definire una struttura di accenti e inflessioni. La parola in questo caso esiste al di fuori di un testo, poiché appartiene all'organico strumentale del rap. Non è la voce, ma la parola a essere utilizzata, in quanto unità ritmica espressa vocalmente. In questo caso si può parlare della creazione di uno strumento-parola, che diviene

entità sonora attorno alla quale definire alternanze e stratificazioni ritmiche e strumentali.

All'interno del percorso di autonomia della parola dalla logica della costruzione vocale e strumentale vi sono alcuni interessanti sviluppi che possono essere considerati punti di riferimento di un lavoro di sperimentazione che continua ancora oggi. È un percorso in cui si intrecciano musica, poesia sonora, arti elettroniche e arte intermediale. Le produzioni di Klaus Schönig per lo Studio Akustische Kunst della Radio di Colonia (WDR), da lui fondato nel 1963, sono uno dei più interessanti esempi in questo senso. Tra gli autori che hanno maggiormente lavorato in questa direzione troviamo John Cage (nelle composizioni legate ai testi di Joyce *Muoyce* e *Roaratorio. An Irish circus on Finnegans Wake*), Charles Amirkhanian, Henri Chopin, Alvin Curran (nel ciclo di composizioni intitolato *erat verbum*), Gerhard Rühm, Franz Mon, Mauricio Kagel (in *... nach einer Lektüre von Orwell e Nab und Fern*), Barry Bermange, Malcolm Goldstein, Joan La Barbara, Pauline Oliveros, Philip Corner e George Brecht. Tra i nomi citati vi sono alcuni esponenti del gruppo intermediale Fluxus, che è stato uno dei primi a porre al centro dell'attenzione il rapporto di de-contestualizzazione della parola all'interno del processo di creazione musicale. Tale atteggiamento ha portato allo sviluppo conseguente di una interessante area di sperimentazione sul senso puramen-

te sonoro della parola che ha alcuni esponenti di spicco in compositori-performer come David Moss, Phil Minton, Fatima Miranda, Meredith Monk, Laurie Anderson, Diamanda Galas e il compianto Demetrio Stratos. Il loro modo di pensare la parola è legato alla possibilità della parola di dare luogo a fenomeni di risonanza tali da ricondurre la voce al suo carattere primordiale puramente sonoro attraverso l'effetto di straniamento provocato dalla pronuncia traslata di una determinata parola. Così, ulteriormente, la parola è utilizzata come "ponte" fra suono e materia, fra linguaggio e costruzione sonora, fra strumento e testo. Nella performance del gruppo finlandese Mieskuoro Huutajat (coro di uomini urlanti) la parola diventa paradosso vocale, in una emissione esasperata che mette in evidenza le caratteristiche estreme del messaggio espresso con una continua forza dilaniante. La lacerazione della parola diventa infine violenza della fonetica su se stessa, autodistruzione, follia di cancellazione del senso attraverso la deformazione delle caratteristiche performative. Questo "cannibalismo" vocale può essere visto come senso estremo della trasformazione della parola in atto sonoro, lasciando che, divenuta suono, essa possa seguire la traiettoria estrema della manifestazione acustica, quindi anche la sua saturazione. Il principio che genera l'errore deve essere previsto all'interno del fenomeno di abbandono del messaggio del testo cui apparteneva nella forma scritta.

Il processo di invenzione sonora della parola diventa particolarmente interessante nel rapporto tra spazio ed emissione vocale.

In una mia recente composizione per voci ed elettronica *Voices beyond the edge* – dedicata al decimo anniversario della scomparsa di Luigi Nono – ho creato una serie di traiettorie sonore organizzate su otto canali e proiettate in uno spazio sferico (il Grande Planetario di Berlino), con ottanta altoparlanti. In questo lavoro, la parola è diventata strumento di attraversamento e conoscenza del rapporto fra suono e ambiente, fra senso e spazio. Le parole entrano in relazione tra loro nella costruzione acustica tridimensionale della composizione,

determinando zone spaziali di comprensibilità e di parziale incomprensibilità del messaggio.

In un successivo lavoro, *Voci Controvento*, per cinque voci, ho cercato di realizzare un fenomeno analogo utilizzando lo spostamento fisico degli esecutori – i Neue Vokalsolisten di Stoccarda – senza utilizzare le parole. In entrambi i casi il passaggio da costruzione a de-costruzione del fonema era legato al rapporto fra le voci in una dimensione spazio-temporale. Non spazializzazione, quindi, ma composizione nello spazio.

La musica “pensa” la parola e assieme a essa pensa il tempo, lo spazio, la storia, la poetica, il senso, il silenzio, gli uomini, quindi il suono.

Roberto Favaro

IL SUONO COME PAROLA. ATTRAVERSO LO SPAZIO E IL TEMPO

Tutti i temi che rinviano all'intersezione possibile tra musica (meglio, «suono organizzato», come la definisce Edgar Varèse) e altri dispositivi linguistici (o artistici in senso stretto) si dibattono e spesso si devitalizzano in ragnatele di convinzioni scolastiche e manualistiche. Così, se difficilmente si può contestare l'idea di musica come arte del tempo (a fronte della spazialità o visività architettonica, pittorica, scultorea, ecc.), non di meno si deve rendere conto, valorizzandole, delle infinite relazioni che il suono (e la sua organizzazione) istituisce con lo spazio: come fatto fisico acustico, innanzitutto, di onde che si propagano in un ambiente occupandolo, qualificandolo, muovendosi come massa e corpo da un punto di emissione fino al luogo ultimo di decadimento ed estinzione; ma anche come fatto costruttivo-architettonico, di una organizzazione del suono che rinvia a una manipolazione e ridefinizione acustica dello spazio; e ancora come azione dello spazio steso sulla qualità e quantità sonora; e poi come pensiero compositivo e pratica ricettiva che associa e pensa la musica come forma, come proporzioni, come alto e basso, come

lontano e vicino, come orizzontale e verticale; e poi come colore, luce, liquidità, calore, segno, ecc. che si stendono come qualità creativa e fruitiva oltre il simbolismo terminologico fin dentro le regioni più proprie della sinestesia e delle intersezioni tra i campi sensoriali, a un passo già, come si vede, dalla questione di un suono che diviene parola.

Il nodo del poeta che pensa il suono e del musicista che progetta la poesia esce infatti già, implicitamente, dalla gabbia fenomenologica di una musica come arte "asemantica". Indiscutibilmente, la musica, o il suono che si organizza, faticano a formulare costrutti assimilabili alla verbalità e ai livelli semantici delle "lettere organizzate" in parole o delle "parole organizzate" in frasi. Tuttavia, se si prende il lavoro di alcuni compositori, in particolare alle soglie della modernità (o già moderni e sperimentali *tout court*), si rileva una capacità di elaborare una disciplina organizzativa del suono strutturata sull'idea di vocabolo sonoro.

Tra questi artisti, è in particolare Gustav Mahler a imprimere un'azione incisiva e rivoluzionaria alla pratica

organizzativa del suono inteso come parola, ovvero come vocabolo innestato in una griglia più vasta (vocabolario) di segni sonori arricchiti di questa nuova valenza comunicativa. L'idea mahleriana di suono come parola o come vocabolo si esplicita innanzitutto nella vasta, estesissima selezione di materiali sonori coinvolti nella composizione. Non è semplicemente l'idea (magnificamente inquadrata peraltro da Adorno) del basso che irrompe con forza giacobina nella musica d'arte. È questo ma anche dell'altro. Innanzitutto è l'estensione della cornice del quadro compositivo, o meglio, la sbavatura della composizione oltre il perimetro tradizionale del luogo compositivo stesso della musica colta occidentale.

Per far questo Mahler si serve innanzitutto del suono di natura (*Naturlaut*) inteso come luogo incontaminato e non manipolato dal gesto umano: il canto degli uccelli è ciò che deve essere, espressione diretta della natura e non la sensazione emotiva (come sarebbe ancora nella stupefazione della *Pastorale* beethoveniana) dell'uomo di fronte ai segni sonori della natura. Già questi, più che segni, sono vocaboli, parole che ricollegano l'ascoltatore non con l'idea della natura, ma con la natura stessa (aprendo da qui il varco ancora lontano ma visibile della musica concreta del secondo Novecento). E poi Mahler articola una rete di altri "segni", che sono parole, come i suoni di natura umana, ovvero attraverso i gesti sonori, e pre-musicali, dell'uomo: cornet-

te di postiglione, corni da caccia, ecc., che non descrivono ma dicono attraverso il suono-parola, esattamente ciò che sono, segno della presenza umana, delle sue attività, del suo muoversi nel tempo e nello spazio, sostituendosi alla parola verbale stessa con maggiore e più diretta forza denotativa.

E ancora, Mahler si serve di parole sonore tanto più esplicite in quanto capaci di ricollegare l'ascoltatore con il serbatoio culturale e comportamentale di provenienza: musica popolare, temi ballabili, canzoni di dominio pubblico, materiali non tanto pre-musicali quanto piuttosto post-musicali, già passati attraverso la sedimentazione nel sapere comune, usurati dal tempo, in grado di connettere subito, con funzione appunto di vocabolo, con l'orizzonte di provenienza: la canzonaccia trash come parola per dire la bettola, il bassofondo, lo scurrile, lo scadente di ogni comportamento umano. O il tema ballabile, il walzerino, per dire la vacuità di un mondo *fin de siècle* sull'orlo dell'abisso, raccontato dal romanziere Mahler (così lui si immaginava il proprio lavoro di compositore) alle prese con le parole ricchissime di un vasto vocabolario sonoro.

Siamo, come si vede, al crocevia tra arte del tempo, dello spazio, della parola. Così infatti Mahler concepisce la propria "scrittura" del tempo, così egli delinea («concretizza», direbbe Roman Ingarden), nella versione immaginaria che è propria della lettura, l'architettura del suo intero universo spaziale.

Maurice Roche

19

Notes — amnésie antérograde amnésie
rétrograde : amnésie rétro-antérograde
altération du système nerveux perturbations
Langage : instrument qui a de la mémoire

est dans

- La pensée la langue — la tirer!
aidant

Constater qu'elle est chargée •

27

Pour jouer , interpréter « Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt... » , il suffit d'empoigner chacun des appendices et de tirer dessus avec plus ou moins de force selon la hauteur et l'intensité désirées.

Parfois une queue VOUS reste dans la main.

Maurice Roche

Traduzione di Raffaella Di Ambra

19

Note — amnesia anterograda amnesia
retrograda : amnesia retro-nterograda
alterazione del sistema nervoso perturbazioni
Linguaggio : strumento che ha memoria

- Il pensiero lingua — tirarla fuori!
agevole

Constatate che è sporca •

27

Per suonare , interpretare « Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt... » , basta impugnare ognuno degli appendici e tirare con più o meno forza secondo il livello e l'intensità voluta.

Talvolta una coda TI resta in mano.

28

Pourquoi ceci :

Lento (à 2)

Vol - ci la paix.
in pa - ce.

me fait-il bander?

— de l'effet, quoi!

.....
broderie de la voix, au septième ciel, qui *dal cervello fino ai corpi cavernosi*, il *flusso nervoso* percorre *quantità di relais* trace une tierce ascendante (ré-mi-fa #) *gli istinti e i moti affettivi del diencefalo*, au lieu de se résoudre sur la sensible (do #) avant d'aboutir à la tonique, *i centri del midollo spinale*, il *sistema simpatico*... .. *che questo insieme di percorsi nervosi e di neuroni deve essere irrorato di ormoni, dalla gonadotropina ipofisaria al testosterone delle cellule di leydig, con la collaborazione degli androgeni cortico-surrenali e dello stimolo tiroideo*... l'accord de ré sans tierce à l'accompagnement •
Tout s'explique •

29

La position immobile étant la plus courante, prendre l'habitude de lutter contre la routine.
Mettre les voiles. « S'en aller sur la mer calmé-é-e... »

... « et n'oublie pas de hisser la voile blanche si tu reviens, la noire si tu ne reviens pas. Bonne chance! »

28

Questo perché:

Lento (ù 2)

Vol - ci la paix.
in pa - ce.

mi fa incazzare?

— effetto, insomma!

.....
merletto della voce, al settimo cielo, che du *cerveau jusqu'aux corps caverneux*, le flux nerveux parcourt des quantités de relais traccia una terza ascendente (re-mi-fa #) les instincts et les mouvements affectifs du diencéphale, invece di risolversi sulla sensibile (do #) prima di terminare sulla tonica, les centres de la moelle épinière, le système sympathique... .. que cet ensemble de parcours nerveux et de neurons doit être inondé d'hormones, depuis la gonadotropine hypophysaire au testogérone des cellules de leydig, avec la collaboration des androgènes cortico-surrénales et du stimulus de la thyroïde... l'accordo di re senza terza all'accompagnamento •

Tutto si spiega •

29

Dato che la posizione immobile è la più abituale, prendere l'abitudine di lottare contro la routine.

Prendere il volo. « Andarsene sul mare calmato-to-to... »

... « e non dimenticarti di issare la vela bianca se torni, la nera se non torni. In bocca al lupo! »

« Ho! ho! ô Teseo! Ô Teseo mio... Remember me, when I AM LAID... »

Le fuite toujours recommencée

(voir le catalogue);

Foutre! elles d'abord, le camp ensuite •

— Inverser la proposition?

Qu'arrive-t-il alors?

Don Juan tombe des nues.

30

(Animal Tristan) dass natürlich ohne die Libido, aus der schätzenswerter Freud psychischen Elan zur Sexualität gemacht hat, Tension sexuelle. Phrase entrouverte... (Introitus interruptus)

fa mi ré~~ff~~ si
la sol~~ff~~ la~~ff~~ si
fa mi ré~~ff~~ si
la sol~~ff~~ la~~ff~~ si
fa mi ré~~ff~~ si

exprimant le désir non assouvi, aspiration vers un objet éloigné entscheidende Energie, par une écriture plépléonastique die den Instinkt auf der Suche nach der Lust antreibt

(Penser aussi à cet accord de septième et quinte diminuée — par le groupe hautbois-cor anglais-clarinette-basson (timbres composés) das alles nur eine Bagatelle ist.)

1. Grande Cymbale Chinoise
Grosse Caisse (très grave)

2. Gong
Tam-tam clair
Tam-tam grave

3. 2 Bongos clair
Caisse brillante
2 Grosse Caisse grave

4. Tambour militaire
Caisse brillante

5. Sirène claire
Tambour à corde

6. Sirène grave
Fouet
Gäiro

7. 3 Blues Chinois clair
moyen grave
Claves
Triangle

8. Caisse claire (d'Amérique)
2 Maracas clair
grave

9. Tarrule
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. Grelots
Cymbales

11. Gäiro
Castagnettes

12. Tambour de Basque
Enclumes

13. Piano

Nanni Balestrini

SFINIMONDI I

mescolati ripercorre
alla lunga risacca
spenzolante proiett
anche se la fine
merita ricompensa
metà strada nel vento
cosa c'era nel fondo
bastro con sinuosa la
non l'avete incene
perché lunghe le
le penetranti o instan
ma le molli intorno
cabili battilo be
cibili violento
baratro accogliente

prima tutto non c'era
là dove rimasto
mescolato al buio
che nel sintomo spesso
anticipa la resa
sfracellato intatto
là dove non siamo
saremo non c'è più
posto nel tempo
finestrino scor
evole verde la
erbale limita ma
le cose non sono ci
stringiti il vuoto

bello parlando di
se si va avanti così se
ma dimentica non dirlo
avanza sporco già
llo prima che tutto non
ntando la primi
comincia a scorrere
spalanca accecante
nelle li
pallide paludi
rincorrendo i cas
previsti un po' più tardi
continuano a cantare
per non avere capito
empiendo la montagna
per non tornarci su

Gabriele Manca

VORTICI LINGUISTICI

L'occasione di questo scritto mi offre la possibilità di ripercorrere il mio stesso mondo sonoro e di rivedere con un certo distacco le mie scelte "letterarie", i "miei" autori. È nella natura di queste scelte che si rivela l'essenza di un rapporto necessario e difficile. Ben lungi quindi dal voler stilare una sintesi sul rapporto parola-musica nella storia della musica e restringendo il campo, scopro una certa omogeneità, una direzione, una logica del tutto sovrapponibile allo sviluppo della mia produzione musicale. I testi usati nelle mie composizioni, siano essi frammenti che testi integrali, appartengono a epoche lontanissime fra loro, a generi distanti, a finalità certamente diverse; tuttavia hanno in comune un certo grado di inintelligibilità o forse solo di complessità: la parola e la sintassi, con atto più o meno volontario da parte dell'autore, o si allontanano radicalmente dalla più ovvia comunicazione di concetti o raggiungono spessori più materici, fisici. Risulta chiaro allora come qualunque mia scelta, anche quella dettata apparentemente da motivi puramente contingenti, appartenga a un percorso coerente. Queste scelte dichiarano a

posteriori la linea seguita in questi anni, le necessità che hanno creato, la "poetica" che hanno prodotto. Così mi accorgo di avere spesso evitato l'evidenza della parola, sia nel suo aspetto semplicemente fonetico, che in quello semantico, sintattico o evocativo.

La parola, che porta con sé una quotidianità, un uso, una concretezza, spesso allarma e disarmo coloro i quali adoperano il suono come lontanissimo distillato del reale. Questa paura dell'evidenza è tanto più acuta quanto più familiare è la lingua nella quale il testo è scritto.

Il terrore dell'evidenza, in anni non recentissimi, ha investito in pieno tutta la produzione musicale con o senza testi. La tendenza era quella di celare, coprire tutto ciò che di esplicito poteva affiorare; ma nel caso della parola, della lingua in relazione al suono e alla musica, la questione appare, già con la fine della grande stagione dell'opera, fortemente emblematica di un atteggiamento e forse di un nuovo rapporto. Dopo il melodramma, la parola, nascondendosi, è diventata paradossalmente il centro della composizione: da strumento narrativo diventa gradualmente stru-

mento sonoro e oggetto acustico, entrando così a pieno titolo nelle trame del suono, in tutte le pieghe del ritmo e della forma.

Ma la parola è oggetto acustico che ha enormi qualità agglomeranti, forma catene, “polimerizza” e costruisce nuovi materiali a loro volta ricchi di suono e di ritmo: nella musica la combinazione sintattica non ha quindi grande importanza se non proprio per questo carattere “agglutinante” e combinatorio. La parola, la frase, il verso, il periodo, prima ancora di avere forti connotazioni semantiche, hanno fortissimi connotati sonori. In questo senso il concetto di parola in musica ricorda certe espressioni asemantiche della afasia, dove l’afasico rinuncia suo malgrado alla *lingua*, almeno nella sua essenza più evidente, perdendo la possibilità di comunicare con una serie di *parole* riconoscibili, per mezzo di una sintassi codificata. È noto che l’afasia non è solamente assenza di linguaggio: gli afasici spesso creano, volta per volta, un linguaggio, una parafrasi, una rappresentazione, delle connessioni sintattiche che sembrano trascinare il linguaggio stesso al di là o al di qua della mera comprensione. L’afasico inventa il linguaggio, con fonemi irriconoscibili oppure combinando parole esistenti in catene incomprensibili. Parla, ma non comunica.

La parola defunzionalizzata assume così una forza d’impatto diversa, dolorosa e terribile nell’afasia, ma carica di energia propulsiva affatto nuova e autonoma nella musica.

Della parola mi bastano l’energia semantica accumulata, le sedimentazioni che porta con sé, un potere già acquisito e consolidato. Resistendo alla defunzionalizzazione, la parola resiste comunque come percolato di microstrutture sonore e ritmiche, di subliminali implicazioni psicologiche e psicoacustiche. Così della voce, che della parola è strumento, raccolgo “solo” la quotidiana presenza, nel nostro corpo, tra i nostri organi.

Nei testi delle estasi di Maria Maddalena de’ Pazzi, mistica vissuta alla fine del ’500, ho trovato sterminate catene verbali, vortici linguistici, discontinue, disordinate secrezioni di parole, descrizioni di visioni teratologiche e sconnesse composizioni “automatiche” di fonemi in assoluta libertà. I deliri estenuanti sono descritti e trascritti da una intera squadra di otto consorelle le quali, a staffetta, registrano in *tempo reale* le forsennate avventure verbali, i turbamenti linguistici, gli automatismi (cari, tre secoli dopo, ai surrealisti). E chissà poi se le spericolate staffette delle quattro dettatrici e delle quattro trascrittrici rispettassero sempre una corretta coordinazione o non ricomponessero invece i rapimenti in percorsi permutati, variati, sfaldati? Fatto è che gli eventi verbali, in *presa diretta*, rivelano tutta la loro natura non comunicativa, una lingua destrutturata, afasica, spesso puramente fonetica. Il risultato è un formarsi di nuvole, di chiazze di glossolalia. La straordinaria potenza del testo risiede nelle accelerazioni e decelerazioni, negli

ispessimenti e nelle rarefazioni, nelle qualità, più materiali, per meglio dire, materiche. Nella selezione del testo da me operata, questa tendenza è sicuramente sottolineata ed esasperata: del resto le scelte sono sempre semplificazioni. Ciò che ho comunque inseguito, nel corso della stesura del mio lavoro, è una sorta di permeazione o di processo osmotico fra lo strato vocale-verbale e lo strato più strettamente musicale.

La lingua riconquistata, reinventata e *metabolizzata* da uno scrittore come il Gavino Ledda di *Aurum Tellus* o *E quercus e suber*, mi ha spinto – ancora – a tentare una ricerca che potesse travasare nella musica e nel suono le dinamiche, le strutture e le microstrutture, le relazioni formali e sintattiche di questa stessa lingua, in una continua espansione e permeazione; una ricerca che affondasse le radici in un paesaggio sonoro di parole; un'indagine che in qualche modo rappresentasse un viaggio nell'intima consistenza della materia, della lingua, del suono, *del rumore senza suono e delle emozioni senza sensazioni*, come dice lo stesso Ledda.

Nel mio lavoro sulla lingua inventata di Ledda, tutto è rivolto alla continua presenza della parola, anzi dei *diluvi di parole* e della voce; l'intera composizione corre tra le ragioni di una appartenenza linguistico-biologica non a una terra o a una etnia, ma alla Terra e al genere Umano, anzi, all'Esistenza in generale. Le forsennate, folli cavalcate di Ledda nella lingua, nel DNA e nella reinvenzione della stessa, vogliono affermare, confermare e gridare que-

sta appartenenza e la porosità e rugosità materica della sostanza linguistica non fanno che rappresentarla.

Tutto diventa così teatro di voce, un teatro *Tellurico* e materico, un teatro di conflitti fonetici e acustici; anche questa volta, come per Maria Maddalena de' Pazzi, un perdersi nelle trame tutte materiali della lingua. La musica scaturisce dal non udibile, dal microscopico che le fibre più nascoste della voce e della parola nascondono.

Il testo che ho tratto da *Bestie* di Federigo Tozzi diventa un nastro di figure orizzontali e il suono, parallelamente a questa orizzontalità, si svolge precedendo con increspature e corrugamenti le coagulazioni di parole e di voce: i brevissimi racconti di Tozzi non hanno nulla delle spericolatezze linguistiche, ma offrono distillati di atmosfere intime che superano e sovrastano lo stretto significato della narrazione: gli stati d'animo sono essenza anche qui materiale, disagi del corpo e dell'essere, solitudini, spazi vuoti, assenze.

Ho accettato qui la sfida di far affiorare dai miei suoni dei racconti, di rinunciare ai labirinti per affrontare una narrazione lineare. Ma la narrazione lineare scompare spesso nel non udibile, affonda nella materia prodotta dai suoi stessi strumenti, la voce e la parola, per riaffiorare a sprazzi, a grumi non più chiara, ma suono, timbro, ritmo, scansione. Il trascalorare tra voce e suono prodotto da strumenti, le dissolvenze, gli affioramenti e gli assorbimenti di una materia nell'altra formano una sola superficie senza

vere contrapposizioni né alternanze. Federico García Lorca ricostruiva la figura di Luis de Góngora y Argote raccogliendo, nella sua celebre conferenza *La imagen poética en don Luis de Góngora*, figure, allegorie e versi che potessero definire “il volto” di un «... leproso lleno de llagas de fría luz de plata ...». Quel “leproso” è lo stesso Góngora.

La selezione di Lorca costringe a seguire un percorso, una traiettoria rigida e a senso obbligato. Egli ricostruisce quel “volto” anomalo facendo affiorare i versi più densi e al tempo stesso irreali (surreali?) del grande poeta barocco. La figura si ricompone come in un Arcimboldi fatto di versi, di immagini: quel “volto” solcato da piaghe lunari, di Góngora, è formato da versi e motivi della sua stessa poesia.

La scelta di una selezione già operata da García Lorca, già così fortemente orientata, mi ha messo automaticamente nelle condizioni di trovare ciò che di Góngora volevo trovare: la concatenazione di immagini, l’arditissima successione di allusioni, allegorie, di rimandi, di allitterazioni, di assonanze, consonanze e di virtuosismi che conducono a una specie di afasia per eccesso, un annullamento entropico della lingua. Le parole diventano allora, ancora una volta, suono, trama o ordito di un tessuto di suono.

Un altro testo eseguito molto rapidamente, quasi a rappresentare una qualità “granulare” del suono, in una lingua non facilmente comprensibile, come il greco di Evagrio Pontico, diventa la scelta finora più estrema. La breve prosa sull’accidia, tratta da *I sette vizi capitali* del monaco origenista, diventa pura articolazione, pura vocalità “parlante”, pura materia. Della voce restano i picchi, pinnacoli di suono strappati all’integrità della parola, lasciati liberi dal continuo, sovrastante e nervoso macchinario degli strumenti; il resto è un brulicare consonantico e inafferrabile.

La parola, per concludere, diventa spesso, nel mio lavoro di compositore, materia prima e fondamento della composizione, elemento essenziale di una struttura molecolare, ma pur sempre nascosta, negata. La mia speranza è che la forza “geologica” delle sedimentazioni che la stessa parola contiene possa garantire la sopravvivenza di parte del suo ruolo. Come dimostrano i *cuntisti* siciliani o i *gidayu-bushi* giapponesi, la narrazione sopravvive oltre la comprensione di una lingua. La narrazione diventa puro suono, pura successione di emozioni, di ritmi, di rarefazioni e compressioni e la parola diventa solo una componente, l’elemento minimo di una struttura complessa.

Le mie opere relative a questo scritto sono:

Cardiografie, dalle estasi di Maria Maddalena de’ Pazzi, Milano, Ed. Ricordi 1996

Terzo moto perpetuo per *E quercus e suber* di Gavino Ledda, Milano, Ed. Ricordi 1997

Movimento parallelo, da Federigo Tozzi, Milano, Ed. LARecords 1999

Il paesaggio degli insetti, da Luis de Góngora y Argote, Milano, Ed. Ricordi 1986

Terzo congegno del sole passante, da Evagrio Pontico, Milano, Ed. Ricordi 1996

Camillo Pennati

IL DELFINO D'ARIONE

È il delfino d'Arione
a sorreggerti come ti ha già sorretto
solo l'istante prima

del suo tuffarsi
quando tutt'uno col suo dorso arcuato
la scia fosforescente

e in ritmo appassionante
insieme tra la spruzzante iridescenza
delle squame

ne sentivi il trasporto
dall'inclinare propenso e di vibranti
sfumature

trapassante
entro l'arioso combaciarsi
sconfinato

d'un solo incanto
sino a quell'immersione
tanto nell'ignorarne il flutto di sgomento

lungo lo sterminato intento di maree

IL FALCO INTERSECANTE L'ORIZZONTE

Quel grigio di molecole a stemperarsi in velature
o ad infittirsi in plumbee ondità nel concavo
apparente della troposfera lungo una rotta
di sud-ovest sull'alto profilo ondeggiante
d'alberi così variante di colorate stesure di là
che scorrono a lambire azzurrità oceaniche
sino a quel blu di più profonde trasparenze:
scorre nel vento di correnti scorre nel tempo
che dal tempo in tempo accade sostando o più
irruente seguendo ciò che non sappiamo
interiormente e di pressioni e di temperature
nell'intemperie o nella inturbolenza di cui
si ristrutturata la sua immanente impermanenza di natura
qui dove sicuramente quei fenomeni
la mente osserva e nel commisurarli d'esserne sente
il senziante epicentro e il falco intersecante
l'orizzonte come visione avverte che attraversa
l'iride poi solamente che scompare come
insensatamente di là dell'insipiente fuoco
d'ogni sua cattura

Adriano Accattino

MUSICHE

*Dove si passa da una categoria
all'altra, dove sono vuote
le categorie.*

* * *

sia mobile / sia immobile / come la sommessa / la solenne / procede / acuto e luminoso / costruito / ora su pungenti / ora su marmorei / ora su decisi //

palpitanti / parallele / sullo sfondo / di bassi / successivamente / evidenziate / ampie seste / dolci figurazioni / di frasi / in moto ascensionale //

via via arricchito / compare / coronato / di colore / “sette volte” / racchiuse / in un devoto / le sfere / la voce / il respiro //

* * *

nell'alternanza / di “pari e dispari” / da quel moto / statico / che capovolge / quelle pagine / “calcolate” / ramificato / evidente / “fin da subito” //

esclamazioni / nelle quasi-pause / inerti / una domanda / edificando in aria / adornata / solenne / alla sommità / da un simbolico / “vento” //

smisurato / decremento / di un accumulo / dapprima / la coda / lunghissima / scala / slancio / bizzarro / e spigoloso //

* * *

lesta / profonda / si è interrotta / con balzi / con slanci / l'esistenza / dipanata / assai meno / di un'altra / non transitoria //

morbida / mite sottile / malinconlaconica / tappa / il tumulto / l'avvento / alla brusca / inizia / uno poi due e tre / conclamata //

consolazione / pronunciata / sospiri / brividi / onde regolari / in minacciose / baluginanti / in tersi / blocchi / s'incunea //

* * *

invenzione / un "soggetto" / nascosto / trasmette / singoli "gesti" / viene a rendersi / parte principale / in lunghi passaggi / specularmente / "manuale" //

percorsa / dopo la svolta / gl'incorporei / sparsi / di un solo tipo / intervalli / senza specchi / citati / al cospetto / "luminoso nereggiare" //

intera gamma / fra genere / fra tensione / fra principio / piegato / proibito / fra i quali / via via / riduce / la fuga //

* * *

porpora / si abbandona / l'incessante vita / negli intenti / alla sommità / veri personaggi / compaiono / nel titolo / per venire / a un moto //

sfere alternando / laddove / con l'esposizione / un ampio balzo / "plorante" / quieto / inatteso guizzo / sulla stessa porzione / incorniciata / "preparata" //

serpentine / impensabili / appena / appena / udite / sorpresa / non si trattò / per sé soli / voci / ampie nenie //

* * *

indefinibile / si stende / un extra-tempo / ad ammaliare / ugualmente / anteposto / al punto fermo / che ruota / avvolto / dove schiudersi //

punto irrazionale / punto esterno / in nessun posto / è pervaso / come rappreso / il freddo sale / principio assiale / verso / che passa poi / con spirito //

momenti risolutivi / ed è legata / tuttavia / non risuona / tragico e regolare / l'intersezione / polvere sospesa / ritmata / arrotondata / con pesanti colpi //

* * *

posta / in prima / le lunghe serie / le correlazioni / sia di figura / isolate / sia di sezioni / già portate / ogni volta / articolate //

gli espedienti / il significato / affidato / alle dita / la corda / "calma / per infinita / purezza" / come colonna / bensì tremola //

di contesa / l'anello / e passare / nell'itinerario / che va / ben affiancati / compare / ancora / unito / diviene //

* * *

l'immediato / della mano / sulla membrana / con l'unghia / i tratti / nella ripresa / ai colpi / sommessi / le "terrazze" / i numeri //

destinato / con relative / possibilità / fatta eccezione / la magnificenza / rifrange / realmente / i più diversi / mezzi / ad essa affini //

prolungato / lungo / libere / come indizio / con identica formula / avanzano / di calici / la "collana" / dondolando / la testa //

CHIASMO

La parola pensa la musica – la musica pensa la parola: l'esposizione a chiasmo del tema, e del problema, si rivela tanto elegante quanto capziosa, perché impone come evidenza indiscutibile una discutibilissima petizione di principio: quella secondo cui, per dirla con Michel Butor, musica e parola costituiscono due fattori di un unico insieme complesso, definito «campo del suono portatore di significazione».¹

Si racconta che un tempo agli aspiranti attori veniva richiesto di recitare in non meno di cento differenti maniere la frase “buon giorno, signorina”, onde saggiare nei candidati la capacità di pensare e di esprimere adeguatamente, con la modulazione tonica della voce, la varietà dinamica e il gesticolare, le innumerevoli potenziali declinazioni di una frase così anodina. L'apologo insegna che l'intenzione necessita, per manifestarsi, dell'espressione appropriata; e che quest'ultima consiste in un determinato *tono*. Non intendo avventurarmi in una disquisizione sull'intenzionalità del linguaggio – né,

tantomeno, sul rapporto pensiero-linguaggio, linguaggio-espressione, pensiero-espressione – ma soltanto sottolineare come il significato della frase “buon giorno, signorina”, lungi dall'essere univoco e fissato sul proprio costruito verbale, risulti invece virtualmente polifonico perché appunto eterodiretto, in un senso o nell'altro (*allegro, ironico, insinuante, malizioso, effervescente, malinconico, supplichevole, iroso, stizzoso, dolce, carezzevole, languido, erotico, spigliato*) dall'interprete.

È noto che gli antichi Greci attribuirono all'attore capacità che noi ormai consideriamo specialisticamente ripartite fra il mimo, il ballerino, il poeta, il cantante e lo strumentista; e che il rimpianto di questa unità organica e originaria di suono, gesto e verbo, e la volontà o speranza di restaurarla, sono sempre sfociati (come in Rousseau o in Wagner) in un'accusa politica ai guasti arrecati dalla divisione del lavoro e in una difesa poetica del postulato che parola e musica coabitano in quello che poc'anzi definim-

¹ Cfr. Butor, Michel, “Letteratura e musica”, in *Lezioni e risposte sulla letteratura: il seminario di Padova* (1985), Milano, Franco Angeli 1988.

mo «il campo del suono portatore di significazione».

Accettando questa coabitazione come evidenza indiscutibile – o anche soltanto ammettendo che essa fu realizzata in passato, e che dovrebbe o potrebbe esserlo ancora – si dovrà accreditare al poeta simbolista francese René Ghil (1862-1925) il più radicale e utopistico tentativo di proporre una parola capace di pensarsi come musica, anzi di *pensarsi musica*. Infatti, nel *Traité du verbe* (1885-1904), Ghil elaborò un complesso sistema di «orchestrazione verbale», stabilendo una classificazione delle consonanti e delle vocali secondo le loro evocatrici analogie: dove, per esempio, le consonanti H, R, S, V corrispondono sul piano delle emozioni a «tumulti, glorie, ovazioni», i flauti sono accostati al suono *ou*, gli ottavini a quello di *û*, i tromboni all'*ô*, i corni a *eu* ed *eur*, e così via.²

Presupponendo l'esistenza di rapporti costanti fra suoni musicali, suoni verbali e registri emozionali, e mirando a far sì che la poesia non potesse più distinguersi dalla musica strumentale – vista come modello supremo, perché la più adatta a tradurre artisticamente il divenire ineshausto che costituisce l'essenza e del sentire e dell'esistere – Ghil teorizzò una lirica sinfonica e unitaria, «gravida di

simboli, dove note sono le parole». Una *poésie scientifique* che ebbe una decisiva influenza su Mallarmé e che trasse ispirazione non soltanto dal famoso sonetto sinestetico di Rimbaud *Les Voyelles* («*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...*»), o dal *cupio dissolvi* decadentistico nel regno dell'istintivo e dell'oscuramento vitale che la musica di Wagner col suo *ductus* avvolgente aveva saputo evocare, ma anche (di qui le sue pretese di scientificità) dallo studio approfondito dei trattati di fisiologia e fisica acustica di Helmholtz.³

La preferenza accordata dai principali esponenti della Nuova Musica ai testi di Mallarmé e di Joyce – il cui *Finnegans Wake* si spinge ben oltre il *Traité du verbe* di Ghil nell'impresa asintotica di *musicalizzare* la letteratura – meriterebbe un articolato commento nell'ambito della riflessione sul secondo membro del chiasmo iniziale (*la musica pensa la parola*): il quale, dopo quanto detto, dovrebbe tuttavia risultare artificioso rispetto a una più semplice e perspicua enunciazione del tema e del problema: musica e parola, congiuntamente e distintamente, pensano il suono spartendosene il campo.

In tale prospettiva, accentuando piuttosto il momento esecutivo-performativo che il mero dato testuale, le

² Ghil, René, *Traité du verbe: états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, a cura di Tiziana Goruppi, Paris, A.-G. Nizet 1978. Stéphane Mallarmé ha prefato l'edizione del 1887 del *Traité*, Paris, Alcan Lévy.

³ Ghil, René, *De la poésie scientifique*, Paris, Gastein-Serge 1909; Id., *La tradition de poésie scientifique*, Paris, Société Littéraire de France 1920; Id., *Les dates et les œuvres: symbolisme et poésie scientifique*, Paris, G. Crès 1923.

mirabolanti “sinfonie verbali” di Aristofane, gli inserti di *grammelot* in un copione, i saggi verbosonori dei lirici marinisti o futuristi costituiscono – perché nulla, a rigor di termini, li distingue da una partitura musicale se non la diversa convenzione notazionale – un repertorio che solo una pedantesca divisione di ambiti e di competenze sottrae alla storia della musica per consegnarlo a quella del teatro o della letteratura. Insomma, perché sia chiaro l’assunto, il pensare la parola di Marinetti nel *Bombardamento del poema parolibero* sull’assedio di Adrianopoli «Zang Tumb Tumb» (1914), e il pensare la musica di Cage in *Muoyce* (1983), *collage* di parole tratte da *Finnegans Wake* di Joyce, attuerebbero una stessa ricerca sul suono in cui, per opera del poeta-compositore o del compositore-poeta, si dispiegherebbe quel proteiforme ventaglio espressivo che già appartene alla *mousiké* greca,⁴ e che la Nuova Musica ha riconquistato abbattendo la distinzione categoriale tra musica vocale e strumentale. Distinzione di cui s’avvalse l’estetica romantica per intronizzare una *musica assoluta* (perché depurata da ogni commercio con la parola) sulle altre

arti, relegandola in uno splendido e autistico isolamento cui Wagner volle sottrarla con l’assunto del *Wort Ton Drama* e del *Gesamtkunstwerk*.

Sconfessare la petizione di principio – musica e parola condividono il «campo del suono portatore di significazione» – è impresa ardua, tanto più se si considera la parola che *si pensa come musica* o che *si pensa musica* (la sfumatura non è affatto irrilevante) come altra dalla *parola che pensa la musica*. Sottrattale infatti la riflessività (il poter pensarsi), della parola resta il significante (suono) privo di significato, e ciò rende tautologico l’asserto di cui sopra: la parola, pensatasi (come) musica, pensa la musica ossia la musica pensa la musica...

È stato Kierkegaard – restio a sopravvalutare una circostanza estrinseca come quella che parola e musica utilizzano lo stesso *medium* sensoriale per manifestarsi: il suono – a riformulare il tema, e il problema, in questi termini: (con) la parola (si) pensa – e (si) pensa Tutto, compresa la musica, la quale non (si) pensa, e quindi non può pensare neppure la parola. Egli ha così stigmatizzato, per un verso, la romantica sopravvalutazione metafisica della musica strumentale, che le

⁴ Cfr. Georgiades, Thrasybulos G., *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg, von Schröder 1949 (ristampa, Tutzing, Schneider 1977); Id., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Spinger 1954 (II ed. 1974; tr. it. di O.P. Bertini, *Musica e linguaggio*, Napoli, Guida editori 1989); Id., *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg, Rowohlt 1958. Per Georgiades la spina dorsale della storia della musica occidentale è costituita dal continuo confronto, dialogo e insieme conflitto, della musica con la parola e dal reciproco «anelito dell’una verso l’altro», ed egli individua nel ritmo (inteso nella sua più ampia accezione) il punto essenziale di contatto fra musica e linguaggio.

successive generazioni decadenti e simboliste avrebbero condiviso sino a farne il modello supremo di una poesia votata a risolversi in pura sonorità:

... allorché il linguaggio vien meno e inizia la musica, allorché, come si dice, tutto è musicale, non si va avanti, ma si va indietro. Ecco perché io ... non ho mai avuto simpatia per la musica elevata al piano del sublime, che non crede d'aver bisogno della parola, ritenendo di regola d'esservi superiore, benché sia inferiore.⁵

Per l'altro, pur non negandole quella determinazione spirituale che ne garantisce il carattere di linguaggio,⁶ Kierkegaard ha esplicitamente ammesso che «la musica è una lingua solo come negazione della lingua»: come interiezione «non è ancora», come dissolvimento della lirica in magia sonora «non è più» lingua. Infatti, proprio «per delimitare il campo della musica», egli ne ha esaminato i rapporti col linguaggio verbale, constatando di «incontrare la musica ovunque cessa il linguaggio». Musica e linguaggio si svolgono infatti entrambi

nel tempo e inoltre, in qualunque direzione si proceda nell'esaminare l'estensione del campo d'azione del linguaggio verbale, si incontra la musica: dalla parte dell'estrema semplicità ritroviamo la musica nelle interiezioni e nel balbettio infantile; dalla parte dell'estrema raffinatezza, negli artifici che conferiscono musicalità alla poesia.⁷ La differenza tra il linguaggio verbale e la musica è che nel primo è entrata la riflessione che

uccide l'immediato, e perciò nel linguaggio è impossibile esprimere il musicale, ma questa apparente povertà del linguaggio è proprio la sua ricchezza. L'immediato è infatti l'indeterminabile, e perciò il linguaggio non lo può cogliere; ma il fatto che sia l'indeterminabile non ne costituisce una perfezione, quanto un difetto.⁸

L'immediato risulta però sospetto a Kierkegaard, come già a Hegel; e l'indeterminatezza in cui si perde la musica strumentale col suo discorso privo di testo non gli appare affatto un pregio metafisico, e meno ancora una «intuizione dell'infinito», poiché l'in-

⁵ Kierkegaard, Sören, *Enten-Eller* (1843), ed. it. a cura di A. Cortese, 5 voll., Milano, Adelphi 1976, vol. I, p. 134.

⁶ Avvalendosi dell'hegeliana «negazione determinata» Kierkegaard afferma che anche ciò che è negato dallo spirito è determinato spiritualmente; ma un *medium* spiritualmente determinato è essenzialmente linguaggio, e dunque la musica, dal momento che è spiritualmente determinata, è stata a buon diritto definita linguaggio. Tocca alla musica esprimere ciò che «non può essere espresso nel linguaggio», e che è «spiritualmente determinato in modo da cadere al di fuori dello spirito e dunque al di fuori del linguaggio» (*Ibid.*, p. 135).

⁷ Esprimendo sempre «l'immediato nella sua immediatezza ne deriva che in rapporto alla lingua la musica si presenta per prima e per ultima» (*Ibid.*, p.134): per prima perché una lingua che ridiscende alla propria origine arriva alle interiezioni «che sono di nuovo musicali»; per ultima, in quanto una lingua lirica raggiunge uno stadio nel quale l'elemento musicale «si sarà sviluppato a tal punto che il linguaggio insomma cesserà e tutto diventerà musica» (*Ibid.*, p.133).

⁸ *Ibid.*, p. 134.

trinseca evanescenza del suono non può garantire nessun autentico superamento del tempo. La musica, proprio perché è solo nel tempo e solo al tempo appartiene, non può in realtà né raffigurarlo né rifletterlo. Le sue pretese qualità formali e architettoniche, con la loro peculiare forza di disegnarsi nello spazio acustico e di bloccare lo scorrere dei suoni, appaiono altrettanto illusorie dello scorrere di un ruscello:

la musica infatti ha in sé un momento del tempo, eppure non scorre nel tempo se non in senso improprio. Ciò che vi è di storico nel tempo non lo può esprimere.⁹

Così, mentre nella parola il significato «di ciò che vi è di storico nel tempo» sussiste indipendentemente dal risuonare del significante sonoro, in musica non vi è altro che questo risuonare nell'attimo fugace, il quale si offre come *eros* a una storicità talmente semantizzata verbalmente e concettualmente da rifiutarlo, appunto, come indeterminabile.¹⁰

Kierkegaard prospetta un *aut-aut* dialettico tra parola e musica all'interno dello Spirito ebraico-cristiano. E ciò preclude non soltanto ogni mistica fuga verso cosmogonie che identificano l'Origine, invece che nel Logos, in

un *Urklang* o AUM primordiale, scaturigine comune del verbo e della musica; ma suggerisce anche – con un rigore argomentativo che potrebbe tornare utile ai difensori della tesi secondo cui la musica sarebbe pur sempre un linguaggio, anche se atipico perché dotato di sintassi ma non di semantica – di connotarla sia come *linguaggio inespressivo* di tutto ciò che risulta storico e spirituale, sia come *espressione priva di pensiero* e che dal pensiero (dalla parola) non ha bisogno di ricevere o di mendicare la propria patente di espressività. Forse nessuno meglio di Franco Donatoni ha saputo disaggregare il chiasmo, già sospetto per Kierkegaard, mostrandosi come compositore tanto insofferente verso la parola che pensa la musica, quanto verso la musica che pretende di pensare sulla falsariga della parola:

«... ogni assimilazione ... del comporre allo scrivere parole, del suonare al parlare, della musica insomma al linguaggio e infine del pensiero formale al pensiero discorsivo, tradisce l'equivoco insormontabile che si avvera ogni qualvolta si tenta di spiegare una cosa con un'altra cosa, asserendone così – del tutto gratuitamente – l'inspiegabilità. In tal modo la cosa assi-

⁹ *Ibid.*, pp. 118-119.

¹⁰ Don Giovanni non sa parlare: «La parola, la replica non gli spetta, perché diventerebbe subito un individuo riflettente. Non ha insomma così, in questo modo, una sua sussistenza, ma urge in un eterno sparire, proprio come la musica, a proposito della quale vale la regola che essa è finita non appena ha smesso di suonare, e che rinasce solo quando suona di nuovo» (*Ibid.*, p. 172). La musica si fa portavoce dell'immediatezza sensuale sgravata dal peso del ricordo, della riflessione e della progettualità. La *differenza*, costitutiva della lingua, *tra ciò che è rappresentato e ciò che è presente*, è negata alla musica a causa dell'indeterminatezza di ciò che essa esprime.

milante spiega la cosa assimilata mediante la propria specificità, ma la permutazione dei termini non viene consentita: come compositore non mi sognerei mai di proporre un dibattito su “il linguaggio come musica”. Non mi si dica che non di assimilazione si tratta ma di corrispondenze, poiché la corrispondenza avviene mediante la specificità parallela delle somiglianze e non costituisce, in ogni caso, un ulteriore approfondimento della peculiarità reciproca ma, semmai, la semplice constatazione del lo-

ro reciproco rispecchiamento. Posso tollerare le interdisciplinarietà tra discipline che non consentano lo sconfinamento unilateralmente prevaricante, vale a dire tra discipline scientifiche di accertata e necessaria cooperatività. Nel nostro caso, invece, si tratta anzitutto di distinguere e di localizzare il pensiero verbale e quello formale, il pensiero di uso/consumo e quello di invenzione/ricezione, di accertarne l'indipendenza autonoma ancor prima di evocare l'intenzionalità di possibili corrispondenze».¹¹

¹¹ Donatoni, Franco, “Parcellizzazione e sorpasso”, in *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, a cura di Raffaele Pozzi, Firenze, Olschki 1990, pp. 267-271 (la citazione riportata è a p. 268).

Giuliano Gramigna

EFFE COME FINESTRA

Guardo altissima la finestra gioiosa – di che gioia? –
che splende come la fiamma di una candela
dietro un foglio di carta
dove s'aggrovigliano le righe paranoiche
di questa poesia. Fiamma candela demens
ma intanto

Capita che qualcuno si getti
proprio per felicità di schianto
giù dalla Tour Eiffel.
La finestra illuminata e deserta
arde di freddo autunnale
lassù all'ottavo piano. Herman
assentati si puedes dalla finestra
e dal verso lasciameli per un istante
come rifugio dal secolo.

«IL SOLE, IN QUEL MOMENTO»

In un paese come il nostro, caratterizzato da un alto grado di analfabetizzazione musicale, è forse meno arduo far accettare il concetto che la *poesia pensi il suono*, tanto in una accezione complessa (lirica del '500, Bembo, musicalità del verso) quanto in versioni semplificate e banali (il compositore "ispirato" dal testo), piuttosto che il contrario, ossia l'idea di una *musica che pensi la parola*. Non a tutti infatti risulta evidente che la musica – *suono organizzato nel tempo e nello spazio* – è da sempre costruita (anche nel caso di lavori su un testo) secondo strutture rispondenti a determinati principi o convenzioni – analogamente a quanto avviene nell'architettura o in letteratura – e realizzate mediante procedimenti di variazione, di combinazione, di permutazione e di scambio dei vari elementi da cui è costituito il materiale sonoro (per esempio la successione delle altezze dei suoni o il rapporto di durata tra suono e silenzio). Tali strutture sono il risultato di una formalizzazione basata su procedimenti fondamentalmente riconducibili (per la letteratura musicale dal '500 all'800) ai criteri di organizzazione formale del discorso, ma poi via via

sempre più autonomi (particolarmente nella musica d'avanguardia dagli anni '50 in poi). Si tratta in ogni caso di strutture presenti sia nel linguaggio connotato da grande quantità di informazione – e dunque *complesse*, indipendentemente dall'ampiezza temporale del lavoro (si pensi ai due estremi Mahler/Webern) – sia nei linguaggi più semplici (musica popolare e musica di consumo): mentre però la strutturazione di un linguaggio complesso prevede *sempre* l'impiego di soluzioni articolate e flessibili, la cui presenza è anzi intrinseca al progetto, negli altri casi i criteri formali sono assai *semplificati* e quasi sempre impostati su schemi rigidi, a volte immodificabili. È evidente che, mentre uno schema rigido non consente un *ripensamento* delle strutture e dei ritmi propri del testo poetico, il ricorso a procedimenti strutturali flessibili permette invece non solo – eventualmente – il mantenimento dei ritmi originali ma anche la conversione di questi in fisionomie metrico/ritmico/strutturali assai diverse: è chiaro che in tale operazione *la musica pensa la parola*. È necessario però tener presente che nella società attuale le musiche im-

ste dal mercato (vale a dire la quasi totalità della produzione *consumata*), pur presentando nella grande maggioranza strutture e soluzioni banali, vengono paradossalmente considerate – per l’assuefazione che nasce da un’abitudine quotidiana di ascolto – l’*unica* espressione musicale del nostro tempo: conseguentemente quindi, in mancanza di conoscenze adeguate, gli intellettuali non sono generalmente in grado di rendersi conto del fatto che, come la produzione letteraria non è ridicibile alla pura *letteratura di consumo*, così esiste un’*altra musica*, per la quale il compositore non si avvale di logori *cascami* del linguaggio “classico” (organizzati per di più secondo una sintassi pressoché priva delle motivazioni che ne costituiscono la giustificazione nel precedente contesto), ma opera a livelli assai più complessi di progettazione. Non vanno peraltro sottovalutate le conseguenze dell’analfabetizzazione da un lato e del fatto che il linguaggio risultante dall’impiego di questi *cascami* è tuttavia quello cui gli ascoltatori sono comunque abituati: l’abbinamento di queste due circostanze rende del tutto problematica la possibilità di orientamento sullo *spessore* di ciò che si ascolta: è assai difficile, in altre parole, avere una visione *critica* dei diversi linguaggi musicali. Così avviene che molti intellettuali, nel loro campo seriamente impegnati in una ricerca avanzata, non siano poi in grado di distinguere le macroscopiche diversità di livello che esistono tra musica complessa (o *di pensiero*)

e musica semplificata (o *di consumo*): una situazione paradossale ma reale, prodotta appunto dalla non conoscenza, dall’abitudine e dall’assuefazione a linguaggi musicali meno impegnativi. Per rendersene conto basta immaginare che la letteratura subisca la stessa sorte riservata dai *media* al pensiero musicale contemporaneo: capovolgendo quanto avviene – per esempio – nei programmi radiofonici, si pensi a un’alternanza tra musiche di compositori di area complessa (Varèse, Schoenberg, Webern, Petrassi, Evangelisti, Scelsi) e citazioni letterarie che ignorino del tutto autori di equivalente complessità (Joyce, Musil, Mann, Montale, Sanguineti). D’altra parte, se si dovesse partire dall’idea di consenso e, per fare un esempio, considerare il consumo massiccio che la società fa della *telenovela* e di produzioni similari, si dovrebbe sostenere l’eliminazione di tutto ciò che non rientri in quell’ambito: per qualsiasi altro tipo di produzione infatti l’*audience* è, com’è ovvio, ridotta. Se è chiaro però che non tutti gli scrittori sarebbero disposti a produrre *telenovelas*, occorrerebbe d’altronde una più attenta riflessione da parte loro sul tipo di produzione oggi proposto come rapporto poesia/musica: penso per esempio all’impostazione ideologica di *Festivals* come quello di Recanati, in cui i poeti assumono generalmente il ruolo di *parolieri*. Va notato infine che la preferenza per linguaggi musicali *che non pensino la parola* comporta una sottovalutazione complessiva della

musica *tout court*, la cui attività non si esplicherebbe *anche* nell'area della razionalità, ma *solo* nella sfera dell'irrazionale. In sintesi, è opinione diffusa che la musica sia esclusivamente espressione di impulsi emozionali: il che costituisce probabilmente un altro pesante impedimento alla possibilità che alla musica venga riconosciuta la capacità di *pensare la parola*.

Per quanto riguarda il rapporto tra musica e parola, la letteratura musicale d'avanguardia della seconda metà del '900 ha generalmente frantumato i testi proponendoli spesso in un registro vocale iperacuto, ai limiti delle possibilità fisiche degli interpreti, fino al punto di impedire del tutto la comprensibilità della singola parola. Un simile modo di operare era certamente giustificato nella prima metà del '900, quando appariva necessario liberarsi di un certo tipo di rapporto, ormai logorato, tra testo e linea melodica: o anche – in un periodo più recente – quando pressante era la necessità di realizzare una vocalità non tradizionale. Posto che tali dilatazioni, distorsioni e stravolgimenti della parola rientrano nei normali procedimenti attuati dal compositore a fini espressivi, ritengo però che l'uso di una tecnica compositiva di questo tipo risulterebbe *oggi* molto più efficace se limitato ad alcuni momenti di tensione espressiva, piuttosto che perseguito programmaticamente lungo tutto l'arco del discorso musicale. È questo per due ragioni: in primo luogo perché un uso intensivo di tale distorsione mi sembra alquanto data-

to (e dunque ormai logoro); in secondo luogo perché penso che la possibilità di comprendere nella loro totalità lavori musicali basati su un testo sia strettamente connessa alla "comprensibilità" del testo medesimo: in altre parole, che il rapporto parola/ suono/significato non sia solo (come avviene spesso) una questione *privata* del compositore, tale cioè da rendere possibile l'uso di quei procedimenti che appunto impediscono all'ascoltatore di recepire le parole: un testo – vale a dire la ragione profonda dell'atto compositivo – non può essere presentato in modo criptico, nell'idea di una sua funzione più *sfumata* nei confronti di chi ascolta (quella di una generica "chiave di lettura" del lavoro musicale, ove quindi la parola *in sé* non debba essere necessariamente percepibile e comprensibile).

Ovviamente la comprensibilità non esclude la possibilità – la necessità, anzi – di operare sul testo vari livelli di scardinamento, di lavorare cioè sulle modalità di lettura, sul suono degli elementi costitutivi, sul significato delle parole, in un vero e proprio lavoro di riorganizzazione, di ricreazione della struttura e del ritmo originari: in sostanza, di proporre una situazione in cui, appunto, *la musica pensi – o ripensi – la parola*.

Per chiarire come possa configurarsi tale rapporto farò qui due esempi.

1) Il testo dei poemi cavallereschi è stato sempre "raccontato" – dai musicisti di corte del '500 ai cantastorie – con intonazioni che alternavano frammen-

ti più dichiaratamente melodici ad altri in cui l'ambito vocale era estremamente limitato (le *arie per cantar ottave* della fine del '500 e dell'inizio del '600 – in cui *recitar cantando* e melodia si alternavano in strutture stabilmente definite – ne sono un esempio). In modi analoghi nelle campagne venivano narrate fino a pochi anni fa le ottave del Tasso, forse con maggior impiego di una sorta di *sprechgesang* e di procedimenti ritmici piuttosto che di melodie vere e proprie (anch'esse comunque contenute in ambiti ridotti dal punto di vista dell'escursione vocale): una consuetudine viva, della quale oggi ci si può rendere conto ormai forse solamente mediante l'ascolto delle registrazioni. Gli esempi pervenutici di musiche di area colta (cioè,

appunto, le “arie” di cui sopra) riproponevano molto probabilmente, pur se in modi assai contenuti e ovviamente *distillati*, atteggiamenti simili della musica popolare (l'osmosi tra le due aree è stata senza dubbio maggiore di quanto possiamo supporre): ma in ogni caso, sia nell'area colta che in quella popolare, si trattava di *poesia che pensa il suono*, nel senso che il ritmo poetico originario non veniva fondamentalmente modificato nella trasposizione musicale.

Un esempio – tra i tanti – di come invece sia la musica a *pensare* la parola può essere individuato nella versione realizzata da Claudio Monteverdi per il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), in cui l'andamento dell'originale tassesco

Va girando colei l'alpestre cima
verso altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avvien che d'armi suone,
ch'ella si volge e grida:
“o tu, che porte,
che corri sì?”
risponde: “e guerra e morte”.

viene modificato dal compositore affidando alla semplice narrazione di un *recitar cantando* i passi qui di seguito indicati *in corsivo*, e costruendo all'interno di questi una sezione dal carattere totalmente diverso, in cui la scan-

sione ritmica si fa precisa e ossessiva e la narrazione viene interrotta più volte dagli interventi degli strumenti, con il risultato di stravolgere del tutto il ritmo originario (la notazione musicale è ovviamente assai più precisa).

a)
Va girando colei l'alpestre cima ver'altra porta, ove d'entrar dispone

b)
- U / - U / - U / - U / - U / - U - U - U - U - U
→ velocità doppia

c)

Segue Egli impetuoso,

- u u u / u u u - u / - u - u / - u - u

d)

Onde assai prima che giunga,

u u u u u / u u u u u u / u u u / u u u u u u

e)

in guisa avvechi che d'Armi suona, che d'Armi, che d'Armi, che d'Armi suona
u u u - u / - u - u / u u u u u u / u u u u - u / u u

f)

ch'ella si volge e grida: "o tu, che porte, correndo si?" rispose:

g)

"e guerra // e morte".

u / u u u u / - -

2) Il secondo esempio è tratto da *Smorfie*, un mio lavoro basato sul testo omonimo di Edoardo Sanguineti. In questo esempio il testo originario è affidato a tre fonti di emissione:

canto (un' "aria" in quattro strofe delle quali la 2^a, 3^a e 4^a invertono e spezzano le parole – e le cellule melodiche a esse abbinate – stravolgendone il senso logico ma creando nuove successioni vocali, logiche dal punto di vista musicale);

due attrici (che ripetono frammenti di parole giocando esclusivamente sul suono e sul *nonsense* prodotti dalle nuove combinazioni sillabiche);

una vocalista registrata su nastro (combinazioni di sillabe come successioni di suoni in continua sovrapposizione e accumulazione: ed è ovvio che la disposizione grafica non può assolutamente rendere il *suono* del risultato complessivo).

EDOARDO SANGUINETI (1986)

Il sole, in quel momento, stava pieno, nel cielo, a destra, in alto anche quello, che gli faceva il *pendant*. Era con la sua faccia in faccia, però, ma impassibile, grigio, e con tutte le rigchette dei raggetti, intorno, come tanti peli.

FAUSTO RAZZI (1997)

voce a

CANTO

voce b

che gli faceva il *pendant*./

lasuafA/
cciainfA/
cciaperO/
maimpassI/

bilegrI/

gioecontU/

ttelerighE/

ttedeiraggE/
ttiintOr/
nO/

tOrnotOrnotOr/
notOr/
nO

strofe 1^
il sole, in quel momento,
stava pieno, nel cielo,
in alto anche quello, a destra,

strofe 2^
anche quello, a destra
in alto, in quel sole,
stava nel momento il cielo pieno,

strofe 3^
in quel cielo stavadè stra,
anche nel mo pieno, il sole
quello mento in alto,

NASTRO

lasuafA / ciainfA / cciaperO / maimpassI
bilegrI / fAcciape / gioecontU
rOmaimmpa / ttelerighE / ssIbile
grIgioecon / tUtteleri / ttedeiraggE
ghEttedeira / ttiintOr / ggEttiin / nO
tOrnotOrnotOr / notOr

strofe 4^ [dopo 15" dall'inizio del nastro]
adè
nò
topiè
strainalto ilmom
strainalto nelmo
ilcie piè strainal
nò adè.

era con la sua faccia in faccia, però,
ma impassibile, grigio,
e con tutte le righette dei raggetti,
intorno,

Eraconlasua/

fAcciain/

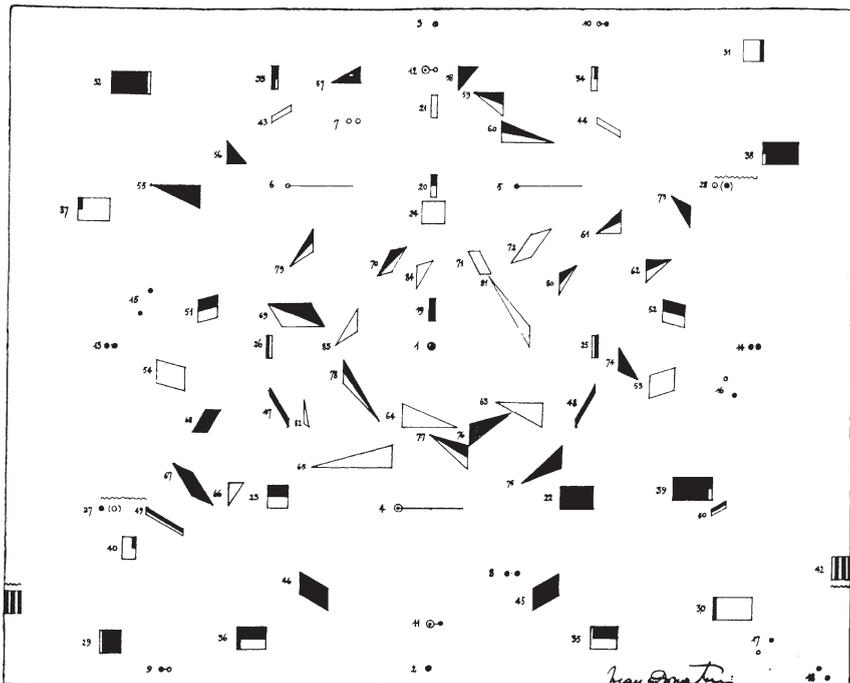
fAcciape/
rOmaimpa/

ssIbile/

grIgioecon/
tUtteleri/
ghEttedeira/
ggEttiin/

tOrno,

come tanti peli.



Franco Donatoni, *Babai*

Edoardo Sanguineti

57.

riprendo che ti cito, dappoiché, sopra una tazza del più rozzo legno, che qui, senti, suppongo femminile, una testa rotonda gorgonesca, nera e bianca, mi tira, fuori, la lingua (la lingua mia, la sua):

mormora: “when too perfect, lieber Gott böse” (così, senti, mormora): e sta di taglio: e al posto giusto, poi, sparata sopra uno smorto, indecifrabile quasi, mio DIVIETO DI CACCIA (ART. 30):

segue, è strano

(o precede, dipende qui da come tu ti muovi, qui tra occidente e oriente): CAR WASH ANGELS 2 (ma questo è un pornovideo, che qui si è intrufolato per errore: volevo dire per fortuna, OK): e adesso trovo:

“(N. BOUBEE & Cie)”: ossia cioè:

Crâne de PINTADE VERTE (BLEUE), (Piciforms), Crâne de PIC VERT (Piciforms – là c'è uno sbaglio, credo), Picus viridis (Picidés), Crâne d'ETOURNEAU, Sturnus vulgaris (Sturnidés – si legge male, molto male io leggo: estraggo la mia lente), Crâne de GEAI, Garrulus glandarius (suppongo, Passereaux, Corvidés): non so più collocare – dove? dove? – questo (Passeriforms) che mi ritorna: (ritorna un Sturnidés), Crâne de PLUVIER: ma (Charadriiforms, Charadriiformes, non so): (Charadriidés):

qui non leggo più niente:

Franco Oppo

MUSICA E PAROLA

La musica non ha bisogno delle parole, né le parole hanno bisogno della musica: possono avere vita autonoma. La parola desidera conservare la sua integrità (non ama essere dilaniata) e il suono vuole organizzarsi a modo suo (non sopporta i condizionamenti). Eppure c'è una terribile attrazione. Se l'uomo sapesse soltanto parlare, e non cantare, il problema non si porrebbe. Ma l'uomo parla e canta. La musica e la parola inevitabilmente s'incontrano, si scontrano. Il linguaggio delle parole e quello dei suoni si muovono su piani diversi. Dalle parole, soprattutto quando diventano *frase* o *verso*, si pretende il *significato*: la componente poetica è un valore aggiunto che solo pochi sanno attribuire. Dai suoni, invece, appena cessano d'essere *segni* tangibili del mondo reale per diventare *musica*, si pretende soprattutto il *valore estetico*: se non è possibile attribuirglielo non meritano attenzione, non hanno ragion d'essere. I riferimenti esterni, anche se sollecitati da titoli, commenti o altro, appartengono alla sfera del libero fantasticare: non diventeranno mai *significati veri*. Le parole non possono supplire alle

lacune estetiche della musica, né i suoni possono rattoppare traballanti costruzioni poetiche. Musica e poesia possono però darsi una mano, sostenersi a vicenda, o per il raggiungimento di obiettivi comuni (pratici o estetici), o per nascondere l'una le debolezze dell'altra; ma possono anche stare assieme per il puro piacere di *accoppiarsi*. La loro però difficilmente smette di essere una relazione conflittuale.

Per poter convivere è necessario un accordo, un compromesso. Raramente però gli accordi e i compromessi sono ugualmente vantaggiosi per entrambi i contraenti. Il più delle volte uno ci guadagna e l'altro ci rimette. Probabilmente, solo nella musica popolare (tra persone semplici) poesia e musica riescono a stare sullo stesso piano: non vi sono *interessi* che spingono alla sopraffazione. Nella poesia e nella musica (non importa se *classica* o *leggera*) figlie della cultura occidentale, invece, le gerarchie sono parte del gioco: una *deve* prevalere sull'altra. La parità e l'uguaglianza sono aspirazioni utopiche: raramente e casualmente si realizzano. Tra gli individui, tra i gruppi, tra i linguaggi,

tutto è regolato da relazioni di forza. Nel nostro caso, ovviamente, i sopraffattori non sono né la musica, né la poesia, bensì i compositori o i poeti. I primi spadroneggiano, soprattutto nella musica colta, forti del fatto che sanno manipolare le parole (in quanto anch'esse suoni), mentre i poeti non sanno manipolare i suoni (se non quelli delle parole). I secondi (anche se spesso è eccessivo chiamarli poeti) si muovono a loro agio soprattutto nella musica leggera. Motivetti insignificanti, sghimbesci, spesso plagiatì, stanno in piedi grazie al testo, che sa imporsi all'attenzione con argomenti d'attualità e furbesche escursioni nel terreno dei sentimenti e dei bisogni giovanili; ma se "l'*arrangiamento*" è coinvolgente, la musica prende subito il sopravvento e le parole diventano un pretesto per poter liberamente cantare.

I poeti e i compositori, però, non agiscono da soli, hanno dei complici: i rispettivi pubblici. Diciamo la verità. All'ascoltatore di musica classica del testo non importa gran che. Se la musica è buona, è disposto a sorvolare su qualsiasi sciocchezza verbale e si sente appagato anche se, quando il testo è in lingua straniera, non capisce una parola (quanto sono belle le cantate di Bach!...). Agli amanti della lirica, poi, il testo interessa solo per quel tanto necessario per poter seguire lo sviluppo dell'azione drammatica, o come scintilla mnemonica per canticchiare una romanza.

Per gli amanti della poesia, invece, la musica è soltanto uno sfondo; serve

per creare *l'atmosfera* (purché il volume non sia troppo alto...), per sgombrare la mente da altri pensieri.

Musica e poesia hanno sostanzialmente pubblici diversi. Anche quando si tratta dello stesso individuo, egli si atteggiava diversamente, si sdoppia, a seconda che *pensi* all'una o l'altra. È quasi inevitabile che, al momento dell'ascolto, la nostra mente orienti l'attenzione sull'una o sull'altra. I compositori, i poeti, gli scrittori, lo sanno e agiscono di conseguenza.

Il *melologo* sembra essere la soluzione equa del problema ma, a quanto pare, la cosa non funziona. Il testo può essere semplicemente letto, senza essere stritolato dalle angherie melodiche, ritmiche e metriche della musica. Questa, a sua volta, può rispettare le proprie leggi, senza doverne rendere conto a nessuno, apparentemente con grande *tolleranza* verso le parole, ma di fatto ignorandole. Per la *poesia* il compromesso non è niente male (finalmente ad armi pari!): un fine dicitore, con voce ora suadente ora imperiosa, può portare il testo in primo piano e umiliare, almeno a sprazzi, la musica. Ma questa non ci sta, non sopporta che la sua attitudine alla sopraffazione sia frustrata. Il fatto che i compositori abbiano dedicato così poca attenzione a questa forma la dice lunga.

Il corrispettivo popolare del melologo è il *rap*. Qui il compromesso è più convincente. Non a caso è un'invenzione di gente che non si perde in questioni formali (ha ben altri problemi). Le parole *accettano* di sotto-

stare agli schemi del metro musicale, ma *impongono* la loro discorsività e i loro accenti; accettano le leggi della musica, senza per questo rinunciare all'integrità del testo. La musica, da parte sua, *accoglie* questi condizionamenti, chiedendo in cambio solo piccole inflessioni melodiche e il rispetto della scansione meccanica del ritmo (essa, però, *non ha il diritto* di lacerare le parole!).

Nel melologo la musica è creata per un testo. L'unione non è casuale, ma l'impressione che ognuno badi soprattutto ai fatti suoi non ci abbandona. C'è poca disponibilità a collaborare. *L'eccessiva autonomia sembra nuocere*. Nel *rap*, invece, si ha la sensazione che musica e parole nascano nello stesso istante; nessuna delle due pretende di procedere autonomamente, incurante dell'altra. C'è tolleranza e rispetto (solo per questo i loro comportamenti possono apparire innaturali, artefatti) e il connubio è felice. *La reciproca dipendenza sembra giovare*.

Che i compositori e i poeti possano essere egoisti è comprensibile. Spesso però eccedono. Non è raro che i compositori si comportino come gen-

te senza scrupoli: tagliano, ripetono, dilatano, dilaniano, sovrappongono, spezzano, violentano le parole. Queste non possono opporre resistenza, devono essere duttili e flessibili: *altrimenti saranno cambiate*.

L'atteggiamento dei poeti, dei letterati, non si discosta molto. Hanno tanta fiducia nel loro *messaggio* che, quando decidono di rafforzarlo con la musica, raramente si preoccupano di selezionarla con cura, l'una vale l'altra, tanto ciò che conta è il significato delle parole: chiare, oscure, pungenti, coerenti, sibilline, lusinghiere, assurde, convincenti. Veritiere o ingannevoli che siano, la loro carica semantica è incontrastabile: *la musica può essere un accessorio intercambiabile*.

I comportamenti dei compositori e dei poeti, in fondo, sono lo specchio di questa società. Chi conquista un po' di potere ha il diritto di esercitarlo (le leggi glielo consentono).

Attenzione, però, a chi ne ha di più! È una questione di gerarchie. Se qualcuno può prevalere, qualche altro deve subire.

Musica o parola?...

Musiche e parole!

Sylvano Bussotti

FIORE DEL MIO DESERTO

Fiore del mio deserto hai visto luoghi, nel passato percorsi a viso aperto. Coppia di endecasillabi destinata al filtrare attraverso un libretto per *Opera* [composizione in atto] in divenire. Secondo una regola da tempo consolidata: parole e musica dell'autore. Scrivendo, il pensiero è amaro destino si disperda; la disciplinata e progressiva rilettura resta l'unico metodo d'andare avanti, con potere formante, nel sogno d'una scoperta, provvisoria sempre ma fascinosa, mirante a udire il suono. La musica. Stanza il cui portale viene a schiudersi in ultimo, *Wunderkammer* gelosa, segretissima, immaginaria, stregata, labirinto anecoico delle illusioni d'Eros, ivi prigioniero dormiente, a stillarvi lagrime di suoni rarefatti e crudeli. Piede d'uomo non posa in quell'astratto spazio. Ma il suono che ne sorte sarà incessante tortura. Questo scriverne di fantasia, uggiosamente ermetico, vizioso, antiquato nel suo gonfio barocco, a cosa porta. Ritorna in mente, né più né meno; come a Leopardi un pensiero dominante, specchio a mangiarsi la coda, ed è pensiero scaturito dal suono in luogo d'esser verbo a rivestirsene. Superba punta del

diamante sonoro, quasi a disegnare in allegoria l'Arte principe, sentimentale, arcana e inespressa nel decifrabile scritto – la musica – sorpreso a inventarsi parole capaci d'intonare; sillabanti armonia, pentagrammate, pittografate, tatuata, marcate a fuoco; glossolaliche sentenze declamate oltre il senso comune, gonfie di polifonia. Torno ai due versi dell'attacco, tentandone una più semplice analisi strutturale, denudandoli del senso per provarsi a udirne il canto. L'armonia. “Fio-re del-mio de-ser-to^{hai} vis-to luo-ghi”, “nel pas-sa-to per-cor-sia vi-so^a-per-to.” Scansione ritmica binaria incornicia un accento ternario centrale al verso primo quando il secondo, da un levare come ponte, allaccia due accenti ternari più altri due accenti binari a chiusura, saldata in rima ricongiunta al cuore, non al fondo, del rivolgersi primo sfuggendo, in due soli versi, alla irreparabilità d'ogni congedo. In scena un paesaggio desertico, la memoria, lo sguardo, il cammino, un volto fustigato di sabbie in imago. Celebrazione del fiore. Fiore dedicatario per l'unicità sbocciata in arido corpo. È in prima persona, vecchio, il poeta,

secondo classica compostezza d'invocazione; finché tu non appaia, fiore, prezioso attributo dell'unico, l'uomo, effigiato a immagine perenne. Riscoperta d'assoluto valore in scavi secolari. Ma nel contempo apparizione sognata del domani. Per nulla conteggiata, descritta viceversa mediante analisi che diresti accecata dall'amore, struttura come vivente, non sa distaccarsi dal persistere umano, gelosa idolatria, invocandone il cuore. Non sai parlare, t'escono accordi, sferiche armonie, orchestrazioni dissonante, polifonie in vertigine precipite. Dalla madrelingua lingue ignote di confusa intonazione preferiscono dissonando la consonanza nuova nel silenzio tragico, finale d'Amleto. Può ribaltarsi nel rictus cageano a gettito di quadratini passibili del risultare, misura per misura, lo scibile totale della Musica che abbraccia intera la propria Storia. Si può spingere ancora oltre questo gioco impotente, quando una vita, dall'infanzia a tardissima età si costella, leggera leggera, in canzonette, motivi terreni o sce-

(Tenore)

FIORE DEL MIO
 DESERTO HAI VISTO LUOGHI
 NEL PASSATO PERCORSI A
 VI - SOA - PER - TO

mi, belle curve melodiche, sincopate allegrie. Quivi s'ode musica bassa, sforzato valore preponderante, all'orecchiare del mero elemento ancorato per sempre. Non serve, non potrà servire. Filastrocca oppure nonsense cauterizzano un attimo il sangue dal naso. Quindi dal recitar cantando in Monteverdi alla rinuncia finale di Schoenberg, ammutolisce il tentativo di mai riuscire a dare la parola in dono alla musica. Non si riesce a concludere se non con apparente, quanto tragica, facilità. Per il terzo atto di *Moses und Aaron*, Arnold

Schoenberg non ha mai composto la musica. Trattandosi di una scena unica consistente nell'estremo dialogo tra i due protagonisti, poco prima di morire, l'autore suggerì che lo si sarebbe potuto semplicemente recitare. Se la parola sembra necessaria per comprendersi, la musica diresti ci abbia pensato prima. Ammutolire. In atto di concludere Mosè s'esclama: «O Wort, du Wort, das mir fehlt!». O parola, parola che mi manchi! Nel privilegio solitario di un congedo commosso.

Dario Maggi

LA MUSICA PENSA LA PAROLA

Frammenti di un discorso organico

«Give me a few words to sing»

Markus Kutter per la *Sequenza III* di Luciano Berio

«O Wort, du Wort, das mir fehlt!»

Schoenberg, *Moses und Aaron*

La musica pensa la parola

«La musica *pensa* la parola»: formulazione provocatoria, intrigante e paradossale, nel momento in cui attribuisce alla musica qualcosa che, in prima battuta, non le è proprio.

Pensa: il termine dice una presa di possesso totale, l'assorbimento nell'interiorità del proprio pensiero di qualcosa che appartiene a una realtà esterna, altra da sé. E si potrebbe osservare che *pensare* non sembra, a prima vista, termine pertinente alla musica. Fenomenologicamente parlando non c'è una *musica* che *pensa la parola*, ci sono dei *musicisti*, dei compositori che *usano* di determinate parole: le dicono, le cantano, le mettono – appunto – in musica: si può definire questa procedura *atto di pensiero*?

È tuttavia questa descrizione delle cose non esaurisce la sostanza del pro-

blema. La scelta di un testo e la sua utilizzazione in un'opera musicale inseriscono il testo stesso in un nuovo campo di relazioni, in *una nuova rete di significati*, tanto che alla fine il testo diviene qualcosa di più di ciò che è in se stesso: non per il fatto che l'incontro con la musica ne cambi necessariamente il valore semantico (che tuttavia può essere modificato per la diversa enfaticizzazione conferita dal trattamento musicale a punti diversi del dato verbale), ma perché l'incontro e l'interferenza dei due codici genera un codice nuovo e più complesso, una sorta di prodotto di due variabili, un *monstrum* bicefalo o, se si preferisce, un centauro: qualcosa che è comunque di più della semplice sommatoria dei due codici d'origine: «*Ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre*»¹.

¹ N. Ruwet, *Fonction de la parole dans la musique vocale*, in: *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil 1972, p. 55 (è comparsa una traduzione italiana presso Einaudi).

Siamo di fronte quindi, in questa prospettiva, a un gesto che ha un impatto totale, radicale su ciascuno dei due codici: né la musica né la parola sono semplice *maquillage* dell'altro termine. In questo senso è pertinente affermare: «*La musica pensa la parola*».

Musica e letteratura: les deux côtés

Parola/musica: nel caso della “messa in musica” di un testo (diciamo approssimativamente a fine '800) i due lati, i due strati costituenti, assieme, la composizione completa si presentano ciascuno secondo una struttura ben codificata e riconoscibile.

Da una parte, il testo letterario: una sequenza di sillabe assemblate a formare vocaboli e poi, su scala maggiore, frasi dotate di significato e legate a norme sintattiche riconosciute. Dall'altra, l'elemento musicale: una sequenza di note legate alla sintassi (tardo-)tonale, dotate di una precisa intonazione, legate dal riferimento a un timbro determinato (la voce del cantante di turno), svolgentisi in un ambito relativamente limitato e secondo un *ductus* melodico vincolato a consuetudini ben precise (*clichés* cadenzali, andamento ad arco ovvero ascendente o discendente di una frase, e così via).

In mezzo, il risultato della collaborazione tra i due elementi, in cui le strutture metriche e prosodiche del testo contribuiscono (tra l'altro) alla definizione ritmica della scrittura musicale e quest'ultima a sua volta enfatizza selettivamente taluno degli strati semantici del testo.

Il Novecento, al solito, muove le acque: dall'una e dall'altra parte, nell'una e nell'altra sequenza, si dà un'evoluzione dipendente anzitutto da fattori intrinseci ai due linguaggi.

In campo letterario (solo per citare alcuni elementi macroscopici tra i tanti che determinano lo sviluppo della letteratura novecentesca), il Simbolismo è all'origine dello sconvolgimento sintattico e dell'oscurità semantica presenti in gran parte della lirica novecentesca, il Futurismo teorizza le *parole in libertà*, la scrittura di James Joyce manipola e deforma il linguaggio in funzione espressiva, i formalisti russi, il Circolo di Praga e il *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure pongono le basi per un nuovo approccio teorico – ma gravido di conseguenze sulla produzione letteraria concreta – alla letteratura e al modo stesso di concepire il linguaggio.

In campo musicale, non c'è un solo elemento che resti intatto: l'intervallistica estesa degli espressionisti sconvolge le abitudini melodiche, il *Pierrot* annulla a un tempo l'unità di emissione (cantato/*sprechgesang*/parlato/bisbigliato richiesti alla stessa interprete nello stesso pezzo) e la precisione del *pitch*: nello *sprechgesang* l'intonazione diventa un ambito di possibilità e il campo di applicazione della fedeltà interpretativa si modifica: dalla nota singola e dal suo rapporto con un contesto omogeneo, l'attenzione si sposta al disegno complessivo, al rapporto di contrasto/complementarità tra elementi (apparentemente) disparati. Il

tutto in un quadro linguistico complessivo in cui l'armonia funzionale, base teorico-pratica del pensiero musicale almeno dal *Traité de l'harmonie* (1722) di Rameau in poi, è scossa dalle fondamenta.

I due campi evolvono separatamente (perlomeno in linea di massima e al di là del fatto che le condizioni storiche sono comunque comuni): le dinamiche interne dell'evoluzione letteraria non sono le stesse di quella musicale. E tuttavia, capita di assistere a casi in cui le due strade convergono, in cui si può – come nel romanzo proustiano – «*aller à Guermantes, en prenant par Méséglise*».

Fuor di metafora, alludo a quelle composizioni in cui sperimentazione linguistica e ricerca musicale s'incastano perfettamente l'una nell'altra, in maniera direi inusuale al di fuori del '900. In pezzi come *Omaggio a Joyce* o come *Circles* – su testi rispettivamente di Joyce e di Cummings – la scrittura musicale di Luciano Berio dà l'impressione di sgorgare esattamente dal punto cui è arrivato il discorso letterario: le tecniche di manipolazione del nastro magnetico (nella prima composizione), la ricerca timbrica di voce, arpa, percussioni (nella seconda) enfatizzano e conducono per così dire alle sue conseguenze estreme un elemento di ricerca fonetica che era già parte strutturante il testo, che era già intrinseco alle strategie letterarie del dato testuale.

Si assiste quindi – per lo meno a uno dei livelli d'analisi dell'opera – a una sorta di logica convergente, si scopre

– assieme al protagonista della *Recherche* – che «*les deux côtés – musica e letteratura, nel nostro caso – n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru*».

Ancora sul rapporto tra parola e musica

La musica pensa la parola: d'altro canto la parola dà voce alla musica, la fa parlare in un modo diverso da quello che la musica possiede in proprio, ne esplicita le intenzioni in un *medium* diverso, le formula nella maniera in cui il linguaggio – e il linguaggio soltanto – sa e può fare. Entrambe, musica e parola, sono immerse nella storia, ma il reticolo storico cui la parola rinvia è per così dire più fitto, perché non mediato dal tecnicismo specifico al *medium* musicale: il dibattito culturale, ideologico, artistico, certo inerente anche al fatto musicale, si esplicita tuttavia usando il linguaggio, la parola.

La musica pensa la parola: e allo stesso tempo, tuttavia, ne è pensata: prima di quel gesto che ha, come dicevo sopra, un impatto totale, avviene qualcosa. Quando un compositore prende in mano una determinata “parola”, questo è il punto finale di un processo. Diciamo, un processo di seduzione: *la musica è sedotta dalla parola*.

All'inizio, c'è la parola (non semplicemente *il testo*, per i motivi che appresso dirò), e il compositore attratto da “quella” parola (il caso inverso, del poeta fecondato dalla musica per dar luogo a un prodotto artistico anticipite mi sembra meno documentabile, almeno finora).

Ogni parola, ogni testo emette il suo incanto e seduce (tra gli altri) un compositore. E venendo a me stesso: perché Campana? perché Trakl? mi sono chiesto talvolta, pensando ai due poeti dai quali mi sono ritrovato maggiormente attratto. La seduzione di cui parlavo è nei singoli testi, ma è anche nell'alone che li circonda e che circonda i loro autori, nel reticolo intellettuale/emozionale di cui – agli occhi del musicista – fanno parte. Per me contava, nei due casi citati, la qualità dei testi anzitutto, ma anche i caratteri della loro storia umana, e la loro follia. La lettura che il musicista compie, o la seduzione che subisce, è – ovviamente, mi verrebbe da dire, ma è un'ovvietà di cui non tutti sono sempre consci – *tendenziosa*: nel senso che il compositore estrapola ciò che gli serve, che l'ha colpito in quel particolare momento. Si potrebbe citare il brano famoso di Schoenberg, relativo al fatto di aver composto molti dei suoi *Lieder* «ispirandosi soltanto al suono delle prime parole del testo».² Per venire a qualcosa che mi tocca più da vicino: ho composto, parecchi anni fa, il mio primo pezzo per orchestra, *Grodek*, “in relazione alla” (e non “a commento della”) omonima poesia – la sua ultima – di Trakl. Poesia connotata dall'alternarsi di momenti “violenti” ad altri definibili come “tranquilli, sommessi”. Questi ultimi, di cui in quanto lettore ero vivaddio ben conscio, non hanno lasciato traccia nel pezzo per orchestra, che è un monoli-

te aspro e violento (anche perché conclude un ciclo di pezzi dal carattere più variegato, tutti con un titolo legato a Trakl, come del resto il titolo complessivo, che suona *Progetto Trakl*); un critico ha lamentato la perdita dell'alternanza di toni originaria: pretendeva una lettura filologica, una trascrizione pedissequa dei contenuti del testo, un protocollo notarile: ha trovato invece un oggetto d'arte (bello o brutto che venga giudicato).

La musica pensa *la parola*. Termine complesso, quest'ultimo, che rinvia a più realtà, a più modi di essere del rapporto musica/dato verbale (o concettuale). Non è in gioco soltanto la letteratura musicale implicante l'uso di un testo, cantato o recitato che sia. *Parola*: quale parola? Quali parole cercate e trovate una per una, con un lavoro paziente di selezione (spesso, nelle musiche più recenti – è il caso ad esempio di un lavoro di Adriano Guarnieri su Pasolini – dei testi utilizzati restano solo frammenti)? Quali testi, certamente. Ma anche: quali sequenze fonetiche all'interno di questi testi? Ma anche, nell'opera, quali personaggi, che prendono vita dalle/nelle parole che pronunciano? Quali mondi poetici o drammatici evocati in un titolo, in una dedica, in un testo – per citare il caso limite ma significativo dei *Fragmente-Stille, an Diotima* (anche qui una dedica!) di Nono – destinato «in nessun caso ad esser detto durante l'esecuzione», ma solo ad esser pensato, “cantato”

² A. Schoenberg, *Rapporto con il testo*, in: *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli 1975, p. 16.

interiormente dagli strumentisti? Per quanto mi riguarda, ho attraversato, in pezzi diversi, modi diversi di essere del rapporto tra la mia musica e la parola. Talvolta, come ho già accennato, un mondo di riferimenti verbali è confinato semplicemente nel titolo, chiamato a svolgere il ruolo che all'inizio della *Recherche* è svolto dalla *tasse de thé*. Altre volte il centro del mio interesse è stato l'approfondimento di una ricerca fonetica già presente nell'originale, a prescindere dai contenuti semantici (*Olimpia*, sul testo del Campana tardo di *Arabesco-Olimpia*).

Talvolta, all'opposto, l'attenzione è andata allo stesso nucleo drammatico del testo poetico che avevo scelto (nel caso di *Im finsteren Wald*, su estratti da *Passion/Erste Fassung*, di Trakl, il tema dell'incesto con la sorella). O ancora, in una ricerca, sia di indebolimento dei valori semantici della parola a vantaggio di quelli simbolici, sia di destrutturazione della sintassi standard del discorso parlato, ho utilizzato come testo da cantare frammenti trakliani collegati da una paro-

la chiave, aggettivi di colore: *silbern, weiss, blau, dunkel* (*Farbenfragmente*, su estratti dalla *Trakl-Konkordanz*, a cura di H. Wetzel).

Attualmente lavoro a un pezzo per tromba, voce ed elettronica in cui, limite direi estremo di una parabola (che conoscerà comunque ritorni e deviazioni) di indebolimento della *parola*, la cantante ha a disposizione materiali asemantici, notati tramite alfabeto fonetico internazionale.³

*

In un'interpretazione rabbinica (di cui non saprei dire se Schoenberg fosse al corrente, nel redigere la sua opera maggiore), Mosè e Aronne non sono due personaggi distinti: Aronne è l'altro lato di Mosè, è *Mosè in quanto parla*. Il rapporto tra i due ruoli potrebbe rappresentare un'icona suggestiva del rapporto tra "musica pura" (Mosè) e "musica con parola" (Aronne): Mosè è il solo depositario della rivelazione divina (forse poeti e letterati non saranno tanto d'accordo...), ma è Aronne che la comunica, sia pur corrompendola.

³ Trovo alquanto discutibile l'opinione di Ruwet, *op.cit.*, p. 52: «Dans la mesure où la voix est, pour l'homme, avant toute chose, l'organe de la parole, dès qu'elle intervient en musique, le langage, comme tel, est présent».

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

ADRIANO ACCATTINO, artista e poeta; autore di saggi di valenza formativa e pedagogica. Tra i suoi libri: *L'ordine spontaneo* (1987), *Tracce d'impoetico* (1993), *I vantaggi della difficoltà* (1997), *La disfatta dell'opera* (2001). Dirige, con Luigi Bianco e Paolo Lezziero, "il martello", giornale di politica, di scrittura, di disfatta.

NANNI BALESTRINI (Milano 1935) ha fatto parte dei poeti "Novissimi" e del "Gruppo '63". Ha diretto le riviste culturali "Quindici" e "Alfabeta". Tra i suoi libri di poesia: *Le ballate della signorina Richmond* (1977), *Blackout* (1980), *Ipcalisse* (1986), *Il pubblico del labirinto* (1992), *Estremi rimedi* (1995). Tra i romanzi: *Vogliamo tutto* (1971), *Gli invisibili* (1987), *L'editore* (1989), *I furiosi* (1994), *Una mattina ci siam svegliati* (1995).

LUCIANO BERIO (Oneglia 1925), compositore. È stato tra i primi in Italia a dedicarsi alla musica elettronica: *Omaggio a Joyce* (1958), *Visage* (1961). Ha fondato con B. Maderna, nel 1954, lo Studio di fonologia musicale della RAI di Milano. Fra i maggiori esponenti dell'avanguardia musicale internazionale, ha scritto per il teatro: *Allez-hop!* (1959), *Laborintus II* (1965); per orchestra: *Nones* (1954), *Bewegung* (1971), *Coro* (1975-76); per varie formazioni da camera: *Circles* (1960), *Questo vuol dire che* (1969).

SYLVANO BUSSOTTI (Firenze 1931), compositore. Tra i suoi lavori: *Pièces de chair II* (1958-60), *Rara Requiem* (1969-70), *I semi di Gramsci* (1962-71). Ha scritto per il teatro: *Nottetempo* (1976), *Le Racine* (1981) e per il balletto: *Cristallo di rocca* (1983). Regista e scenografo, ha diretto spettacoli alla Scala di Milano, l'Arena di Verona, il Regio di Torino, l'Odéon di Parigi e poi a Zagabria, Toronto, Berlino e molti altri centri.

OSVALDO COLUCCINO ha pubblicato le poesie di *Strumenti d'uso comune* (1994), *Quelle volte spontanee* (1996), *Appuntamento* (2001). Della sua attività di compositore i fatti più recenti sono l'invito di Luigi Pestalozza a partecipare a una manifestazione collettiva con un pezzo elettroacustico e, commissionato dai Bibiena, un quintetto di fiati.

RAFFAELLA DI AMBRA, scrittrice italiana, vive a Parigi. Poetessa bilingue e saggista di lingua francese, oltre che psicoanalista e dottore in sociologia. Fra i suoi testi critici più recenti, uno studio sull'opera di Roland Barthes, pubblicato in due parti: *Roland Barthes, corpus e corpus* (Quaderno n. 4, "Testuale" 23-24, 1997-98) e *Plaisir d'écriture, une lecture thématique de l'œuvre de R. Barthes* (Arts Éditions de Paris, 1999).

FRANCO DONATONI (1927-2000), compositore. Tra i lavori più significativi: *For Grilly* (1960), *Per orchestra* (1962), *Souvenir* (1967), *Voci* (1972-73),

Spiri (1977), *Le ruisseau sur l'escalier* (1980), *Refrain II* (1991). Ha insegnato a Torino, Milano, Bologna, Roma e ha tenuto vari seminari in Svizzera, Francia, Spagna, Olanda e Israele, oltre che all'Università di California a Berkeley (1979). Alla sua opera è dedicato il volume *Settembre musica* (1990) a cura di Enzo Restagno.

ROBERTO FAVARO (Padova 1961), musicologo. È professore di Storia dello spettacolo con indirizzo musicale all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, e professore di Estetica musicale all'Accademia di Architettura di Mendrisio (Lugano, Università della Svizzera Italiana). Ha pubblicato numerosi saggi in Italia e all'estero.

GIULIANO GRAMIGNA, nato a Bologna nel 1920, vive a Milano, dove si occupa di letteratura e di psicoanalisi. Ha pubblicato otto libri di versi (i più recenti, *Annales* e *Coro*), sei romanzi (tra cui *Il grande trucco* e *La festa del centenario*), libri di critica (tra cui *Le forme del desiderio*).

GIOVANNI GUANTI è titolare dal 1980 di Composizione per didattica al Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria e contrattista per l'insegnamento di Estetica musicale alla Scuola di Paleografia e filologia musicale di Cremona. Ha pubblicato numerosi saggi e i volumi *Romanticismo e Musica* (1981), *Guida all'ascolto di Beethoven* (1995), *Estetica musicale, la storia e le fonti* (1999).

CLEMENS-CARL HÄRLE, ricercatore di Lingua e letteratura tedesca all'Università di Siena, ha pubblicato *La forza del parlare. Considerazioni su "Malina" di Ingeborg Bachmann* (1994). Ha curato *Karten zu "Tausend Plateaus" von G. Deleuze und F. Guattari* (1993) e *Libro del deserto* di Ingeborg Bachmann (1999).

GIULIA KADO, nata nel 1969, vive a Parigi. Sta terminando un dottorato in Sinologia sul pensiero politico di Han Fei (III sec. a.C.), all'École Pratique des Hautes Études. Lavora come traduttrice per la casa editrice Einaudi.

PHILIPPE LACQUE-LABARTHE (1940), filosofo e scrittore, insegna Estetica e filosofia all'Università "Marc Bloch" di Strasburgo. Traduttore e curatore di Hölderlin e Nietzsche. Con Jean-Luc Nancy, è artefice della fondamentale antologia francese del Romanticismo tedesco *L'absolu littéraire*. Tra i suoi libri: *L'imitazione dei moderni, L'esperienza della poesia, Musica Ficta, Il mito nazi* (con Jean-Luc Nancy) e *Frase*.

MARICA LAROCCHI, di madre slovena, risiede e lavora a Monza. Ha pubblicato le raccolte di poesie: *Iris* (1977), *Braconieri* (1978), *Lingua dolente* (1980), *Fato* (1987), *Gita festiva* (1993), *Questa parola* (1999) e la raccolta di prose poetiche *Trie-*

ste (1993). Per Mondadori ha curato due volumi su Rimbaud (1990 e 1992) e l'*Antologia dei poeti parnassiani* (1996). Le opere più recenti: un romanzo, *Carabà* (2000), e un libro di saggi, *Il suono del senso* (2000).

BRUNO MADERNA (1920-73), compositore e direttore d'orchestra. Ha insegnato ai corsi estivi di Darmstadt, dov'è stato direttore stabile dell'Internationales Kammerensemble. Tra i primi, con L. Berio, a comporre musica elettronica in Italia: *Notturmo* (1955), *Continuo* (1957). Tra i suoi lavori successivi: l'azione teatrale *Hyperion* (1964), concerti per oboe (1962 e 1967) e violino (1969), musica da camera, come *Serenata I* (1954) e *Honeyrèves* (1961).

DARIO MAGGI (Milano 1944) si è diplomato in Composizione al Conservatorio di Milano con Franco Donatoni nel 1977. Sue composizioni per orchestra, da camera e con elettronica sono eseguite nei maggiori festival di musica contemporanea europei. Insegna Composizione e tecniche di scrittura del Novecento al Conservatorio di Milano.

GABRIELE MANCA, compositore. I suoi lavori sono eseguiti nelle principali rassegne di musica contemporanea. Per l'anno europeo della musica, nel 1985 gli è stato assegnato il premio Neue Generation in Europa. Nel 1999 ha tenuto una serie di seminari, conferenze e *master classes* presso la Irino Foundation di Tokyo, la Senzoku University e il Tokyo College of Music.

FEDERICO NICOLAO, nato nel 1970, è scrittore, ricercatore all'Università "Marc Bloch" di Strasburgo, oltre che autore di studi di estetica e letteratura. Curatore di *Frammenti di un diario* di Giorgio Caproni. Traduce Leiris, Jabès, Laporte, Nancy, Rodrigues, Derrida.

LUIGI NONO (1924-90), compositore. Ha tenuto seminari di composizione, corsi e conferenze in vari paesi del mondo. Impostosi dopo il 1950 come uno dei più significativi esponenti della nuova avanguardia, ha esplorato diverse direzioni di ricerca. Tra le composizioni più significative: *Epi-taffio per Garcia Lorca* (1953), *Intolleranza* (1961), *Al gran sole carico d'amore* (1975), *Frammente-Stille, an Diotima* (1979-80), *Io, frammento dal Prometeo* (1981).

CLAUDE OLLIER è nato nel 1922 a Parigi. Il suo primo libro ha per titolo *La mise en scène* (1958). I successivi sette volumi costituiscono la serie *Le jeu d'enfant* (1958-75). Seguono altre narrazioni, tra cui *Missing* (1998). Critico cinematografico dei "Cahiers du Cinéma" (1958-68).

FRANCO OPPO è nato a Nuoro nel 1935. Ha studiato con Giorgio Federico Ghedini, Goffredo Petrassi e Franco Evangelisti. Dal 1966 al 2000 docente di Composizione al Conservatorio di Cagliari, è autore di opere teatrali, sinfoniche, da ca-

mera ed elettroniche e di saggi teorici sul linguaggio musicale e le *launeddas*.

CAMILLO PENNATI è nato a Milano nel 1931 e vive a Todi. Opere principali: *Una preghiera per noi* (1957), *Quindici poesie* (in *Menabò* 2, 1960), *L'ordine delle parole* (1964), *Erosagonie* (1973), *Sotteso blu* (1983), *Una distanza inseparabile* (1998), *Di sideree vicende* (1998). Ha tradotto Thom Gunn, Ted Hughes, Philip Larkin.

FAUSTO RAZZI (1932), compositore. Saggista, studioso e interprete della musica vocale italiana del primo Seicento, ha fondato nel 1976 il Gruppo Recitar Cantando. È consulente artistico del Centro di musica contemporanea del Teatro di documenti di Luciano Damiani a Roma.

JACQUELINE RISSET è (dal 1976) ordinario di Letteratura francese all'Università di Roma Tre e (dal 1986) membro permanente del Comité de l'Université de l'Europe (Paris). Redattore di "Tel Quel" (1966-83), ha pubblicato diversi volumi di poesia e di critica. Ha tradotto in italiano Francis Ponge e Philippe Sollers. Ha tradotto in francese la *Divina Commedia*.

MAURICE ROCHE (1924-97), scrittore francese. Tra le sue pubblicazioni: *Compact* (1966), *Circus* (1967), *Codex* (1974), *Opéra Bouffe* (1975), *Mémoire* (1976), *Maladie Mélodie* (1980), *Fidèles félicités* (1992). Collaboratore di "Tel Quel", musicologo, studioso di Monteverdi e autore di opere radiofoniche, quali *Mnéropolis* (1968) e *Christmas story* (1977).

EDOARDO SANGUINETI è nato nel 1930 a Genova, dove vive e insegna Letteratura italiana alla facoltà di Lettere. Poeta, ha scritto per il teatro, ha tradotto classici greci e latini, è autore di saggi e studi da Dante al Novecento, ha pubblicato due romanzi. Nella collezione "Itinera" di Anterem Edizioni ha pubblicato nel 1993 un volume di opere scelte.

NICOLA SANI è nato a Ferrara nel 1961. Ha realizzato composizioni strumentali, elettroacustiche, opere di teatro musicale, installazioni intermediali, presentate nei principali festival internazionali. È consigliere artistico della IUC - Ist. Univ. dei Concerti - di Roma, direttore artistico del progetto "Sonora" per la diffusione della nuova musica italiana all'estero. Collabora a Radio Tre RAI, al "Diario" e a "L'Unità".

DAVIDE TARIZZO, nato nel 1966, vive a Parigi. Ha pubblicato il volume di saggistica *Il desiderio dell'interpretazione. Lacan e la questione dell'essere*, e diversi saggi su Heidegger, Deleuze e dintorni. Lavora come traduttore per Einaudi.

EDGAR VARÈSE (1883-1965), compositore. Si è interessato tra i primi alla musica elettronica e alla conquista di sonorità inedite, perseguite anche attraverso organici inconsueti: *Amériques* per orchestra e sirene (1921), *Ionisation* per trentasei strumenti a percussione (1933), *Déserts* per strumenti a fiato, pianoforte, percussioni e nastro ma-

PREMIO DI POESIA LORENZO MONTANO

SEDICESIMA EDIZIONE

Comitato patrocinatore

Regione Veneto

Assessorato alla Cultura della Provincia di Verona

Assessorato alla Cultura del Comune di Verona

Biblioteca Civica di Verona

Comitato Organizzatore

Associazione culturale Anterem

Rivista di ricerca letteraria Anterem

Comitato d'onore

Stefano Agosti, Claudio Magris, Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto

Comitato scientifico

Fausto Curi, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna, Gian Paolo Marchi

L'Associazione culturale Anterem bandisce la XVI edizione del Premio di Poesia dedicato a Lorenzo Montano (Verona 1895 - Glion-sur-Montreux 1958), poeta, fondatore e redattore della rivista "La Ronda".

Il Premio porge ascolto alla voce di quei poeti che sono impegnati in una personale ricerca stilistica. È articolato in quattro sezioni e intende promuovere la conoscenza di forme espressive in cui sia evidente la coscienza del senso originario della parola poetica.

La Giuria è composta dalla Redazione della rivista "Anterem".

PREMIO «RACCOLTA INEDITA»

Al Premio si concorre con una raccolta inedita di poesie non inferiore a 200 versi. L'opera vincitrice sarà pubblicata in una speciale collana di Anterem Edizioni, con prefazione di Giuliano Gramigna, critico letterario del "Corriere della Sera".

Il volume sarà inviato ai critici letterari più qualificati, ai quotidiani, alla stampa specializzata e alle università.

PREMIO «OPERA EDITA» PROVINCIA DI VERONA

Al Premio si concorre con un volume di poesie pubblicato dopo il 1° gennaio 1999. All'autore dell'opera vincitrice sarà attribuita dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Verona la somma di € 1032,91 (L. 2.000.000).

Un particolare riconoscimento viene riservato all'editore, per il quale sarà allestita un'esposizione libraria nella protomoteca della Biblioteca Civica di Verona. Per i volumi inviati dalle case editrici, s'intende che la partecipazione sia stata approvata dall'autore.

PREMIO «UNA POESIA INEDITA»

Al Premio si concorre inviando una poesia inedita, che costituisca per l'autore un momento privilegiato nell'ambito della sua ricerca poetica: un testo che proprio nell'unicità trovi la sua ragione. All'autore sarà attribuita la somma di € 516,45 (L. 1.000.000).

La poesia vincitrice sarà scelta in collaborazione con una Giuria popolare, la cui composizione sarà resa nota nel corso della cerimonia conclusiva.

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA «OPERE SCELTE» REGIONE VENETO

Il Premio è assegnato dalla giuria a un autore europeo che abbia sensibilmente contribuito a spostare in avanti l'orizzonte espressivo della parola poetica nella contemporaneità.

Grazie alla partecipazione della Regione Veneto, allo scrittore sarà riconosciuta la pubblicazione, da parte di Anterem Edizioni, di una raccolta di testi, selezionati tra le sue opere edite e inedite. Il lavoro antologico, introdotto da un'ampia riflessione critica e accompagnato da un'esauriente bibliografia, si configurerà come un vero e proprio profilo della ricerca letteraria dell'autore.

MODALITÀ DI PARTECIPAZIONE

Tutte le opere, sia edite sia inedite, devono essere inviate in tre copie alla sede del Premio, in via Zorzi 9 - 37138 Verona, Italia, entro il 31 marzo 2002. Su ogni copia va riportata la nota biobibliografica del poeta con indirizzo e recapito telefonico. Per informazioni: tel. 338-4628830 dalle ore 14 alle 15 e dalle ore 19 alle 20; e-mail:premiolorenzomontano@yahoo.com.

Il Premio è riservato ai soci onorari dell'Associazione culturale Anterem. La quota associativa è di € 25,82 (L. 50.000) – da versare sul c.c. postale 10583375 intestato ad Anterem, via San Giovanni in Valle 2, 37129 Verona, o con assegno bancario non trasferibile o con vaglia postale – e dà diritto a partecipare a tutte le sezioni del Premio.

Copia del tagliando dell'avvenuta rimessa andrà allegata ai testi inviati.

L'esito del concorso sarà reso noto nel giugno 2002 sul sito internet www.webspawner.com/users/montano e verrà pubblicizzato sulla stampa nazionale, oltre che sulla rivista "Anterem".

La premiazione avrà luogo presso la Biblioteca Civica di Verona.

Tutte le opere pervenute saranno conservate presso il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea "Lorenzo Montano" della Biblioteca Civica di Verona, a disposizione degli studiosi.

VINCITORI DELLE PRECEDENTI EDIZIONI

AUTORI

Luigi Ballerini, Giorgio Bonacini, Paola Campanile, Franco Cavallo, Mara Cini, Osvaldo Coluccino, Federico Condello, Michelangelo Coviello, Bruno De Rosa, Gabriele Frasca, Vito Giuliana, Cesare Greppi, Anna Malfaiera, Nanni Menetti, Giuliano Mesa, Mario Moroni, Magdalo Mussio, Cosimo Ortesta, Camillo Pennati, Marina Pizzi, Mario Ramous, Antonio Rossi, Roberto Rossi Precerutti, Cesare Ruffato, Tiziano Salari, Giovanna Sandri, Lucia Sollazzo

EDITORI

Crocetti, Einaudi, Manni, Marsilio, Niebo, Scheiwiller

ANTEREM EDIZIONI

LA RICERCA LETTERARIA

COLLEZIONE DEL PREMIO LORENZO MONTANO

12. Camillo Pennati, *Di sideree vicende* (1998)
13. Franco Cavallo, *Nuove frammentazioni* (1999)
14. Magdalo Mussio, *Visioni altere, erratica* (2000)
15. Tiziano Salari, *Il Pellegrino Babelico* (2001)

ITINERA

OLTRE IL NOVECENTO

1. Giuliano Gramigna, *Opere e introduzione critica* (1991)
2. Edoardo Sanguineti, *Opere e introduzione critica* (1993)
 3. *Ante Rem. Scritture di fine Novecento* (1998)
4. Cosimo Ortesta, *Una piega meraviglia. Poesie scelte* (1999)
5. *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento* (2000)
 6. Lucia Sollazzo, *Chiusa figura. Poesie scelte* (2000)
 7. Cesare Greppi, *Poesie scelte* (2001)
 8. *Poesia Europea Contemporanea* (2001)

LIMINA

COLLEZIONE DI SCRITTURE

82. Antonio Curcetti, *Reduci da un bel nulla* (2000)
 83. Angelo Ferrante, *Reperti fonici* (2000)
 84. Silvia Bortoli, *Tutti i fiumi* (2000)
 85. Ranieri Teti, *Il senso scritto* (2001)
 86. Eugenio Lucrezi, *L'air* (2001)
87. Osvaldo Coluccino, *Appuntamento* (2001)

PENSARE LA LETTERATURA

COLLEZIONE DI SAGGI

1. Marica Larocchi, *Il suono del senso* (2000)
2. Lisa Bisogno, *Enigma e regola* (2000)
3. Ida Travi, *L'aspetto orale della poesia* (2000)
4. Stefano Guglielmin, *Scritti nomadi* (2001)

NOTIZIE

Viene pubblicato dalla **Biblioteca Civica di Verona** in coedizione con **Cierre Grafica** e **Anterem Edizioni** il volume

POESIA EUROPEA CONTEMPORANEA

ANTOLOGIA DI SCRITTURE

a cura di Agostino Contò e Flavio Ermini

Premessa di Clemens-Carl Härle

L'antologia viene edita in occasione della XV edizione del Premio Lorenzo Montano, e a questo poeta europeo è dedicata. I trenta poeti inclusi sono tra i più autorevoli nel panorama europeo: Montano, Montero, Mussio, Noël, Ollier, Reading, Simeone, Thibaudeau, Tomlinson, Trotzig, Valente, Wolf, Agrafiotis, Alferi, Bonnefoy, Brandt, Bulla, Düttmann, Ecker, Fostieris, Høeck, Kirsch, Kolleritsch, Ladik, Laporte, Lavant, Lynch, Mangold, Martini, Mazilescu. I testi sono proposti in lingua originale con traduzione a fronte. Il volume (pagine 176) può essere richiesto ad "Anterem" al prezzo speciale di € 12,91 (L. 25.000).

Istituito nel 1991 dalla Biblioteca Civica di Verona in collaborazione con "Anterem", il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea Lorenzo Montano, curato da **Agostino Contò**, ha finora raccolto volumi di poesia e opere inedite di oltre 5000 autori contemporanei (*sito Internet* www.comune.verona.it). Tra le ultime acquisizioni: i manoscritti autografi di Yves Bonnefoy, Christa Wolf, Silvano Martini, Antonis Fostieris, Katalin Ladik.

"Selezione Premio Viareggio 2001" è il riconoscimento ottenuto dal volume di saggi *L'aspetto orale della poesia* di **Ida Travi**. Il libro, giunto alla II edizione, è pubblicato da Anterem nella collana "Pensare la letteratura".

"Testuale" è una rivista di critica letteraria diretta da **Gio Ferri**, **Gilberto Finzi**, **Giuliano Gramigna**. Il n. 28-29, I e II sem. 2000, pubblica saggi di Salari, Ermini, Rossi, Guarracino. Il supplemento è dedicato ai saggi critici di Lina Angioletti.

"Rubicondor On Line" – la prima newsletter italiana di poesia, a cura di **Silvia Tessitore** – da quattro anni seleziona e diffonde via e-mail notizie su pubblicazioni ed eventi di poesia, oltre a esperienze creative. La newsletter va richiesta a sites-si@tin.it. Il sommario è al sito <http://www.editricezona.it/rubicondor.html>.

All'indirizzo http://www.porodeisanti.org/mara_cini.htm è possibile leggere e guardare poesie e immagini della raccolta *in tempo* di **Mara Cini** prodotta da Gnam, edizioni artigianali numerate, Porto dei Santi, 2000.

L'Eco della Stampa, diretto da Ignazio Frugiuele, C.P. 12094, 20121 Milano, continua a svolgere un'attività di informazione editoriale insostituibile nel nostro Paese.

In questo numero

**LA MUSICA PENSA LA PAROLA
LA POESIA PENSA IL SUONO**

Adriano Accattino
Nanni Balestrini
Luciano Berio
Sylvano Bussotti
Osvaldo Coluccino
Raffaella Di Ambra
Franco Donatoni
Roberto Favaro
Giuliano Gramigna
Giovanni Guanti
Clemens-Carl Härle
Giulia Kado
Philippe Lacoue-Labarthe
Marica Larocchi
Bruno Maderna
Dario Maggi
Gabriele Manca
Federico Nicolao
Luigi Nono
Claude Ollier
Franco Oppò
Camillo Pennati
Fausto Razzi
Jacqueline Risset
Maurice Roche
Edoardo Sanguineti
Nicola Sani
Davide Tarizzo
Edgar Varèse

63

V SERIE