

TRADURRE IL LUOGO DI UNA COMUNE DIVERSITA'

Spartito per insieme di versi, voci e strumenti

(Ancora appunti per una poetica bastarda)¹

“Orality is additive rather than subordinative; aggregative rather than analytic”
Orality is empathetic and participatory rather than objectively distanced”

[Ong: 1981 : 37-39, 45-46]

Senza voler fare della mitologia generazionale, mi sento di poter dire che la mia generazione – quella nata negli anni Cinquanta e che ha cominciato a prendere coscienza di sé negli anni Settanta – abbia avuto la “grazia” di una ferita immedicabile, che la rende testimone necessario e incomprensibile a un tempo (ai più giovani ma anche ai padri riciclati giovanilmente in nipoti, tutto scordando o rimuovendo). “La realtà nostra e altrui, la ferita privata nella storia più grande” [D’Elia 2001: 33] di cui, in qualità di semplice e periferico esponente di tale generazione, sento di dover raccontare, affinché si possa intuire se non fendere e capire la nebbia di questa notte disgustosa e inquietante, diventando piccolo traduttore/traghetto di un “luogo” alla volta del magma indistinto in cui ci si vuole comodamente adagiati e dimentichi, è quella di essere risultati oggetti della Grande Trasformazione che nel corso degli anni Sessanta e Settanta (in questi ultimi con particolare accelerazione e virulenza) ha posto le basi del vivere oggi in Italia; Grande Trasformazione (dalla testa della gente al paesaggio in cui essa si muove) tanto lucidamente analizzata da Pier Paolo Pasolini nei suoi vari aspetti, non da ultimo in quello linguistico [cfr. Pasolini 1972: 9-28]².

¹ Questo “ibrido” scritto non avanza alcuna pretesa saggistica (dell’articolo o del saggio mancano tutte le caratteristiche), ma intende essere soltanto, come nei due casi precedenti (cfr. Nadiani 1997 e 2001b), un tentativo di riflessione “ad alta voce”, basata più sull’arbitrarietà dell’associazione di idee, con relative letture o ri-letture d’accompagnamento o di stimolo, “a grappolo ipertestuale” per così dire – testimoniata dalle tante note a piè di pagina e dalle lunghe e frequenti citazioni –, che sulla coerenza e coesione del discorso.

Devo a un conversazione con Gualtiero De Santi in margine agli incontri di Sogliano al Rubicone sulla poesia romagnola e alla sua intenzione di trattare l’ostico argomento “poesia e musica” l’occasione “esterna” di questo anarchico *ripensare* un percorso svolto o in via di svolgimento, e il pungolo “interno” agli scritti e alle conversazioni in riva all’Adriatico con Gianni D’Elia.

² Può darsi che stia commettendo un grosso errore di prospettiva, che non si tratti di un “sentimento” generazionale, ma di una mia personalissima e moralistica ossessione, data dalla costrizione a vivere in un fazzoletto di terra tra un parcheggio di Tir l’A14 a otto corsie, una discoteca, campi diserbati chimicamente e l’agiata (disperata) insoddisfazione degli umani, anche se certi segnali mi dicono che la ferita si è allargata alle generazioni successive. Come interpretare altrimenti parole come queste di Giuseppe Genna, classe 1969: “[...] anche l’Italia, anche l’Italieta, non è andata a morire in nessun luogo. Si è lasciata tramortire, lentamente, violentemente, come in un risucchio repentino, senza lasciare nulla se non l’acrimonia e appunto, l’indifferenza. Ora, quando giro l’Italia nelle sue devastanti periferie urbane, quando la trapasso nei paesini delle cinture degli hinterland fumigosi, nella nebbia pesante che puzza di letame chimico, o quando entro nelle latterie dove si parla della tris bevendo Campari – io tasto il polso a una morte avvenuta che si è tradotta in una vita più sterile, automatica, indecente” [Genna 2001a: 13].

Le parole di Eugenio Turri, cui si deve anche la definizione di “Grande Trasformazione”, riferite in primo luogo al paesaggio, sembrano adattarsi molto bene a qualsiasi aspetto del nostro vivere (territoriale-architettonico, socio-politico, linguistico-mediatico), risultando, a distanza di un quarto di secolo, addirittura profetiche: “[...] il paesaggio confuso d’oggi, dove l’individualità degli interventi ha continuato a porsi anche in un contesto che imponeva ordine, serialità, regola [...]. Da noi casualità di segno, resistenza o ogni serialità, anarchia, disordine edilizio. Tutto ciò, si dice, è dovuto alla mancanza di pianificazione e di leggi sull’uso dei suoli, ma prima ancora è il risultato di un inveterato e non facilmente correggibile modo di ricondurre la rappresentazione paesistica al proprio schema mentale, ai propri interessi particolari” [Turri 1979: XII-XIII].

E chi, come me, si è trovato a vivere direttamente sul proprio corpo e sulla propria lingua, su tutto l’essere della propria gente il passaggio di questo tornado, risulta essere permeabilissimo al racconto di esso, perché il suo vento spira ancora, anzi la sua dirompenza costituisce il labile, molle e malleabile (secondo i propri interessi particolari) basamento del nostro orrifico presente. Canto e racconto, dunque, non tanto (o non solo) dell’immediato, immedicato ieri, dell’immaginario coatto³ che ci ha portati all’oggi, bensì assolutamente di questo *oggi*, le cui contraddizioni, le cui “ingiustizie” grondano nella ferita di ieri. Perché, in realtà, la ferita di ieri⁴ è la ferita *perenne* inferta dal capitalismo, nella sua variante neoliberista, a quasi ogni luogo della Terra, avente come testa di ponte un immaginario pervasivo, senza i correttivi o le illusioni dell’universalismo illuminista e democratico o cristiano del Vecchio Mondo, accecante l’individuo smarrito, alienato e insicuro di ieri e di oggi, “fagocitato e ‘parlato’ dalle nuove tecnologie e dai nuovi linguaggi che recano l’illusione di una libertà e di una ricchezza inaudite e alla portata di tutti ma che spesso, nella realtà, per milioni di persone, non sono altro che strumenti di sfruttamento ed espropriazione” (Bettin 2001: 7).

Un immaginario per altro agile e furbo, adattabile, non essendo il capitalismo fondato su alcuna significazione simbolica particolare essendo capace, al contrario, di appropriarsi indifferentemente di ogni simbolo, ricodificandolo secondo le sue finalità e le sue procedure di semiotizzazione. La Grande Trasformazione in atto un po’ ovunque (e particolarmente violenta risulta essere nelle aree a

³ “Spesso quando si invocano fatti psicologici e motivazioni sfuggenti come sembrano i fenomeni simbolico-rappresentativi per spiegare certi disastrosi interventi nel territorio degli ultimi decenni, si sente rispondere che essi avevano poco peso di fronte all’unica vera urgenza che negli anni della Grande Trasformazione si imponeva: quella di sfuggire alla pochezza e alla miseria contadina, di ricostruire una società e un’economia ormai esaurite nelle loro motivazioni storiche- Ma è necessario ricordare che tutto è rappresentazione? Che anche la fuga dei contadini dai campi nasceva da nuove rappresentazioni del mondo, da nuovi progetti di vita e di lavoro, da visioni urbane che entravano nei mondi rurali? La Grande Trasformazione è derivata da questa ‘sostituzione rappresentativa’, dal progetto di rigenerazione insorto nella mente di tanti rurali, come ‘riantropizzazione del mondo’ che ha avuto il suo germe nell’immaginario della gente” [Turri 1979: XIII].

⁴ Questa ferita troppo spesso è stata interpretata erroneamente e troppo in fretta liquidata come “nostalgia” di un passato trasfigurato. Non si tratta di questo. Si tratta di “nostalgia” nel senso del termine tedesco “Sehnsucht”, desiderio

capitalismo di stato ammantato di comunismo o ex-comunismo) non significa che l'eredità delle culture tradizionali, delle mitologie e dei rituali iscritti nella storia delle culture si dissolva al contatto con la globalizzazione neoliberista.⁵ “Talvolta questa eredità interferisce in modo sinergico e talvolta in modo conflittuale con la nuova informazione, con il modello epistemico e pragmatico che la globalizzazione capitalistica porta con sé. Nel corso degli anni Ottanta e Novanta [...] le tecnologie di comunicazione istantanea hanno prodotto una circolazione estremamente rapida e pervasiva dei flussi immaginari che modellano la psiche sociale. L'integrazione economica si è accompagnata a un processo di omologazione dei modelli di consumo [...]. Ma questo non significa che nel *mediascape* globale l'omologazione prevalga⁶. Il capitalismo non funziona essenzialmente come omologazione, ma funziona come potenza di sovradeterminazione semiotica [...]. Il capitalismo realizza il suo dominio non solo omologando i bisogni e le attese di consumo, ma soprattutto attraverso la risemiotizzazione delle forme culturali identitarie” [Berardi 2000: 151-152]. Questa risemiotizzazione, seguendo il pensiero di Arjun Appadurai, fa sì che le nascenti culture globali (vedi nota 6) non siano più legate a filo doppio né ai luoghi né al tempo, sono prive di contesto, una miscela delle più disparate componenti create dal sistema della comunicazione globale. È dunque, di nuovo e sempre, l'immaginario ad assumere un potere fortissimo nella nostra quotidianità. Il nuovo potere delle industrie globali dell'immaginario significa che forme di vita locale vengono scompagnate e reimpaginate secondo immagini-modello provenienti da chissà dove [cfr. Appadurai 1997].

La Grande Trasformazione è questa continua risemiotizzazione, è questa la ferita⁷. Averla provata, essersene resi conto sulla propria pelle e lingua, averne fatto e farne esperienza (emozione), anche con la ribellione pacifica e la quotidiana obiezione di coscienza, “autorizza”, “rende necessario” l’ “operare per ritrovare le cose, le idee, le poetiche vive, in lingua o in dialetto non importa più, del capire-pensare, sullo scrivere eterodiretto, e della poesia sulla letteratura” [D'Elia 2002: 38]. E oggi – nel mio specifico caso – a dire la continua ferita della risemiotizzazione è la

struggente di qualcosa che non c'è. “Nostalgia” struggente di giustizia economica, ecologica ecc.) che fa dire: “un altro mondo è possibile!”.

⁵ Su questa questione si vedano Chambers 1996; Breidenbach/Zukrigl 2000; Wa Thiongo 2000; e, in un contesto romagnolo, Nadiani 2001a.

⁶ Robertson a questo proposito ha coniato il termine *glocalizzazione* (globale nel locale e viceversa). Globalizzazione significa anche la compressione, l'incontro/scontro di culture locali che, di conseguenza, devono ridefinirsi [Robertson 1995: 45]. La cultura *glocale* non deve essere vista in modo statico (come ad esempio quando si usa il concetto di *McDonaldizzazione*, cioè tutti uguali), bensì come processo contingente e dialettico, e niente affatto solo economicistico. Secondo il modello della *glocalizzazione* si tratta di cogliere e decifrare nella loro unitarietà elementi fortemente contraddittori.

⁷ La ferita può aprirsi però anche in senso passatista, regressivo e repressivo. È il caso della riterritorializzazione, delle “comunità immaginate” [cfr. Anderson 1983], della “invenzione della tradizione” [cfr. Hobsbawm/Ranger 1983], di “un movimento di ricerca di identità capace di ricostruire quella rassicurazione che il capitalismo non è in grado di garantire. La riterritorializzazione non restaura un territorio originario, un'identità etnica, sociale, psichica autenticamente originaria, ma costruisce un territorio fantasmatico rassicurante, pone in essere un'identità che si pretende autentica, ma che si fonda su una strategia aggressiva nei confronti dell'altro” [Berardi 2000: 156-157].

voce, il *dialetto* nella sua originaria accezione etimologica di *dialégein*, di “parlare attraverso”; attraverso appunto questa ferita, comune a tutte le lingue, anche se in gradazioni significativamente diverse. Ciò comporta – e questo il punto in cui molti nasi neodialettali si arricciano snobisticamente e gli sguardi “in lingua” si fanno perplessi e sospettosi –, come afferma lo scrittore creolo Édouard Glissant, che si abbandoni il monolinguisimo, che si parli e scriva in presenza di tutte le lingue del mondo. “Ma scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo non vuol dire conoscere tutte le lingue del mondo. Vuol dire che, nel contesto attuale, delle letterature e del rapporto fra la poetica e il caos-mondo, non posso più scrivere in maniera monolingue. Vuol dire che la mia lingua la dirotto e la sovverto⁸ non operando attraverso sintesi, ma attraverso aperture linguistiche che mi permettano di pensare i rapporti delle lingue fra loro, oggi, sulla terra – rapporti di dominazione, di connivenza, d’assorbimento, d’oppressione, d’erosione, di tangenza, ecc. – come il prodotto di un immenso dramma, di un’immensa tragedia cui la mia lingua non può sottrarsi”[Glissant 1998: 33].

Si tratta di pensare nel nostro immaginario la totalità delle lingue e di realizzarla attraverso la pratica della propria lingua d’espressione, aprendo il luogo, senza annullarlo o diluirlo, “traducendo” la ferita, il dramma (che include la trasformazione della lingua, forse la sua irricognoscibilità) mediante una “poetica della Relazione” [Glissant 1998: 25] nell’*imprevedibile*, in cui arrivare a sperimentare la violenza dell’alterità, di altri mondi, lingue e identità, e in essi finalmente scoprire che il nostro stare è sostenuto da incontri, dialoghi e conflitti con altre storie, altri posti, altre persone [cfr. Chambers 1996: 9]. Una poetica della Relazione per “non addormentarsi in un falso movimento”, “azione che ritorna azione (fisica, etica, ideologica)” [D’Elia 2001: 36; 29], che si realizza essenzialmente nell’incontro con l’altro in un luogo comune aperto. Una poetica della Relazione che si avvale come lingua d’espressione della voce del “dialetto”. Un “dialetto” (che di necessità richiede di essere compreso e dunque sempre meno preziosa, arcaica, vergine, straniante, mera “lingua di poesia” col rischio di un’arcadia alla rovescia, e sempre più ibrida variante regionale dell’italiano comune con impressi gli sfregi di originalità autonoma della sconfitta, *trasformata* lingua del luogo, e gli strappi, gli squarci dissonanti lasciati dal lustro economico-mediatico vincente⁹) che, pur lasciando una labile traccia grafica sulla carta,

⁸ Posizioni di tal genere possono, ovviamente, solo scontrarsi con la pervicace rigidità della critica letteraria “ufficiale”. Franco Brevini, ad esempio, incapace di cogliere la necessità espressiva dell’autore “fascicolato” [cfr. Nadiani 2001b: 91], ha ripetutamente tacciato di manierismo, sperimentalismo, non poesia ecc. le scritture dialettali contaminate di modernità [cfr. Brevini 1990. 279; 370; e 1996: 238].

⁹ Per parafrasare una celebre affermazione di Raffaello Baldini (cito a memoria: “Scrivo in dialetto le cose che succedono in dialetto”), questo è il “dialetto” – la “lingua da bar”, come mi è capitato di definirlo – in cui oggi le cose accadono.

da tempo¹⁰ ha scelto per esprimersi essenzialmente lo strumento ad esso più congeniale, l'*oralità*, superando il tipico dilemma dell'autore cosiddetto neodialettale. "Il neodialettale scrive in una lingua parlata da chi certamente non lo leggerà, mentre chi lo leggerà non parlerà, né capirà la sua lingua" [Brevini 1990: 75]¹¹.

La Rel-azione si attua in quei magici frangenti dell'incontro reale, fisico della voce, dei suoni, dei movimenti e degli sguardi, durante i quali forse per un attimo si dispensa un'offerta d'apertura¹², un'appartenenza, "una memoria plurale, oppositiva, anche nella constatazione della decadenza irrimediabile di un'ideale comunità" [D'Elia 2001: 28]; un barlume di identità altrimenti impossibile¹³: "ciò che mi rivela la voce del poeta è in maniera duplice, un'identità. L'identità connessa alla presenza di un *luogo comune*, in cui ci si scambia degli sguardi; l'identità che risulta da una convergenza dei saperi e dall'evidenza antica e universale dei *sensi*" [Zumthor 194: 315]. Non dunque l'estenuato, asettico, privato lirismo veterosimbolista, ma la passione emotiva, fisica, sonora di corpi che aspirano a dire "noi". "Il suono, l'elemento più sottile e più duttile del concreto, non ha forse costituito, e non costituisce ancora, nel divenire dell'umanità come in quello dell'individuo, il luogo d'incontro iniziale tra l'universo e l'intelligibile? La voce è infatti voler dire e volontà di esistere [...]. Anteriore a ogni differenziazione, indicibilità adatta a vestirsi di linguaggio, la voce è una *cosa*: di essa possiamo descrivere le qualità materiali, come il tono, il timbro, l'ampiezza, l'altezza, il registro...[...] Tra le società animali e quelle umane, solo le seconde sentono emergere dalla molteplicità dei rumori la propria voce come *oggetto*, intorno a cui si stringe e si solidifica il legame sociale, mentre prende forma la poesia" [Zumthor 1984: 7-9].

Ma se agli inizi del mio cammino la traccia grafica si innervava attorno a quell'*oggetto* sfruttando l'arcaica e "pura" potenza fonosimbolica della lingua di un posto nettamente circoscritto, le necessità nel frattempo occorse le hanno fatto trovare altre strade.

Innanzitutto la necessità di aprire quel luogo – anche perché nella realtà dei fatti storica, sociale, geografica, esso risulta già aperto (anche se chiuso nelle teste), spalancato, tirato dentro al caos-mondo (vedi nota n. 6)–, di ri-nominarlo¹⁴ con un respiro più lungo, con un passo da *endurance*, che

¹⁰ Già nel 1986, nella presentazione alla mia seconda silloge di versi e traduzioni *orme d'ombra* (Ravenna: Cooperativa Guidarello), Giuseppe Bellosi ebbe occasione di scrivere "Nadiani [...] propone una poesia destinata essenzialmente alla recitazione, poesia per uditori, da ascoltare più che da leggere, o semmai da leggere ad alta voce, una poesia che si realizza completamente solo nell'esecuzione vocale, essendo il testo scritto solo lo spartito da interpretare".

¹¹ Ed è appunto all'esecuzione pubblica che si deve, in particolare in Romagna, la confutazione di tale "assurdo" fenomeno: mediante l'*oralità* anche gli ancora-parlanti accedono alla poesia nella loro lingua [cfr. Bellosi 2001: 101-108].

¹² "Scrivere [...] sebbene a prima vista sia un gesto imperialista in quanto si propone di stabilire un percorso, una traiettoria, un territorio e un dominio di percezione, potere e conoscenza, per quanto limitato e transitorio, può anche implicare il rifiuto della dominazione ed essere invocato come traccia transitoria, come gesto d'offerta: un dono enigmatico presente di una lingua che tenta di rivelare un'apertura in noi stessi e nel mondo che abitiamo" [Chambers 1996: 15].

¹³ Ho affrontato la "questione dell'identità" in due serie di appunti [cfr. Nadiani 1997; Nadiani 2001b].

¹⁴ "Ed ora/ sopravanzano le cose il loro nome" [Luzi 1985: 10]

non disdegna il *farlek* (gioco d'andature), l'allungo repentino, creando "invasi che possano accogliere molta materia" [D'Elia 2001: 38], quella materia tanto vituperata e impoetica che volenti o nolenti ci costituisce e che, a sua volta, non può non incidere sul cambiamento della propria poetica¹⁵. Quindi la necessità di superare anche i generi codificati (cristallizzati) in un flusso ritmico in cui l'opposizione ideologica di verso e prosa, di regola e trasgressione, sia superata; un flusso ritmico, caratterizzato dal cambio dei toni (dietro al quale non si nasconde alcuna verità preconcepita), come espressione di una socialità disordinata e oppositiva eppur propositiva, non orientata preventivamente ma sempre aperta alla possibilità, priva di un rigido futuro o di un passato adattato, strumentalizzato; una ritmica creola in un nuovo territorio, un nuovo paesaggio che dica: "Noi siamo". Un nuovo paesaggio in cui da *oggetti* passivi della Grande Trasformazione si diventi *soggetti operanti*.

Un territorio che, per quanta terra spazio e storia contenga, non esclude affatto a priori l'elemento trascendente, escatologico¹⁶, seppure sempre "abbassato" alle nostre storie uniche e irripetibili, ai nostri corpi, in una sorta di "metafisica orizzontale"¹⁷ di un Dio fattosi uomo.

Ed ecco la voce, il suo suono innervarsi attorno a quello degli strumenti di un blue-jazz funky e fusion¹⁸ suburbano sfregiato da una stridente contemporaneità contigualmente ai "contenuti" dei versi¹⁹. Ecco la traccia esprimersi appieno nell'esecuzione dal vivo. È qui nell'esecuzione "tra la gente" (e in tutti questi anni ciò ha significato "esibirsi" in piazze, strade, piazzette, teatri, circoli, pub, discoteche eccetera) che la traccia si fa *azione, opera*, e consegue la sua accessibilità, la sua fisica, corporea consumabilità. Perché l'esecuzione dell'*opera* – un insieme inscindibile di versi orali, musica e "paratesto" (gesti, sguardi, luci, rumori ecc.), nato e cresciuto dall'incontro creativo,

¹⁵ "Proprio perché è l'ingresso di nuovi argomenti, nuovi oggetti, nuovi pensieri, nuove cose, a far cambiare anche la lingua, a incidere sui movimenti dei materiali" [D'Elia 2001: 38].

¹⁶ Come spesso mi è stato fatto notare da ascoltatori/lettori. Ma non sono pochi coloro che hanno fatto l'esperienza inversa.

¹⁷ La definizione è venuta in mente, camminando e conversando insieme per le vie di Roma, al poeta e critico Paolo Febbraro.

¹⁸ Questa scelta, oltre a "sentimenti" musicali personali, è dovuta primariamente all'incontro con ben determinati musicisti.

Blue in inglese indica il colore, ma il suo significato metaforico è quello di "triste", "malinconico". Il blues per i musicisti italiani di oggi è malinconia, rabbia, sfogo e consolazione insieme. Per *funky* si intende un ritmo sincopato particolarmente ossessivo, e per *fusion* la fusione di rock e jazz.

¹⁹ Mi sia permessa la citazione da una recensione a un mio testo. "Se David Lynch fosse romagnolo, Giovanni Nadiani sarebbe il suo sceneggiatore di esterni. Aprite un qualunque libro di Nadiani e avrete una rappresentazione fedelmente letteraria di che cosa sia l'Italia di oggi, esattamente al modo in cui chi legge Foster Wallace sa che cos'è l'America contemporanea. [...] Se il vero poeta dell'antropologia romagnola è Lello Baldini, Nadiani è il vero poeta della geofisica romagnola. Scorci assolutamente desolanti da una provincia del nulla antropomorfizzano una poesia circonvolta, una sorta di variazione *blues* della buona vecchia lirica elegiaca italiana. Che Nadiani scriva in dialetto è una complicazione del tutto contingente, visto che i suoi testi (a differenza di altri dialettali, ma non di Baldini) sono pazzeschi anche nella traduzione di servizio. [...] Speriamo che qualche editor si renda conto che in Italia abbiamo un *bluesman* della poesia come Giovanni Nadiani" [Genna 2001b: online].

che può durare nelle sue varie fasi mesi e anni tra i partecipanti²⁰ all'esecuzione/produzione, e rinnovato, ricreato ad ogni nuova *pubblicazione* (esibizione) – costituisce il momento cruciale di una serie di operazioni, che sono per così dire le fasi dell'esistenza del testo/spartito da interpretarsi: produzione, trasmissione, ricezione, conservazione, ripetizione. Per restare a Zumthor, l'*opera* diventa ciò che è comunicato qui e adesso: testo, sonorità, ritmi, elementi visuali: questa la totalità dei fattori; la poesia, la narrazione, la melodia dell'opera è il testo, senza che vengano presi in considerazione gli altri elementi; il testo sarà la sequenza linguistica uditivamente percepita, sequenza il cui senso globale non è riducibile alla somma degli effetti particolari prodotti dalle sue componenti successivamente percepite. Il messaggio è *pubblicato* nel senso più pregnante del termine. L'esecuzione diventa un evento sociale creatore, atto pubblico di rifiuto della privatizzazione del linguaggio, in cui l'ascoltatore con la sua azione ricettiva – durante la quale egli ricrea a suo proprio uso, e secondo le sue proprie configurazioni interiori, l'universo significativo che gli è trasmesso – contribuisce in modo determinante, diretto, alla produzione dell'opera in esecuzione. A mio avviso la “fusione dialogica” di strumenti e voce, l'insieme veicolato/ascoltato *significa* qualcosa di più rispetto al significante/significato delle singole componenti (traccia, note, voci ecc.) e – così sembra – la ferita, il dramma possono essere esperiti più potentemente. Stando ai termini leggermente apologetici di Zumthor, l'esecuzione *simboleggia* un'esperienza, ma al tempo stesso lo è, un'esperienza sempre ripetibile eppure sempre nuova. Il testo che si propone nello spettacolo vissuto non sollecita l'interpretazione perché il suo *sensò* non è di natura tale da poter essere esplicitato da un'ermeneutica “letteraria”, perché questo senso è, in profondità e nell'accezione più ampia del termine, politico. Esso proclama l'esistenza di un gruppo sociale (autore-esecutori-ascoltatori), poiché la funzione permanente dell'esecuzione è quella di unificare e unire, rivendicandone il diritto di parola, il diritto di vivere [cfr. Zumthor: 32; 95; 184; 287; 293; 294]. In tal modo attraverso il “suono” (tutto quell'insieme di cui si diceva) viene abolita la separatezza tra il tracciatore di versi e il suo pubblico: ecco avvenire l'incontro, la Relazione (almeno questa è la sensazione che più volte si è provata). È in essa che si crea, in forme e misure

²⁰ Mi riferisco alle esperienze personali che mi hanno portato alle tante prove ed esecuzioni dal vivo dapprima con mia moglie, la chitarrista classica Ingeborg Riebesehl, di *suites* poetiche, e successivamente con la band Faxtet dei “racconti in versi” di *Invel* e di *Insen...* (in questo ultimo caso con l'intervento dell'attrice Angela Pezzi), anche *mediati*, cioè trasmessi da supporto [cfr. Zumthor 1984], rispettivamente nel 1997 e 2001, come CD/libri per Mobydick nella collana “Carta da Musica”. Il Faxtet, gruppo nato nel 1990, secondo un'autodefinizione, “è una formazione di ‘bluejazz amichevole’ che propone un repertorio di brani originali ai quali spesso – dal vivo – si aggiungono standards arrangiati e personalizzati con deferenza e (auto)ironia. Le composizioni del gruppo (confluite finora in tre lavori discografici che hanno visto la collaborazione, in odore di complicità, di artisti del calibro di Riccardo Tesi, Giancarlo Giannini e Mauro Pagani) mescolano in dosi variabili il blues ed il jazz ‘caldo’, non disdegnando la contaminazione con altri generi che costituiscono il background dei componenti. [...] Nel corso degli ultimi anni il gruppo ha sviluppato anche un lavoro di ricerca legato all'abbinamento di letteratura e musica”. (Faxtet 2001: 10).

diverse, il barlume di una sorta di *luogo di una comune diversità*, di socialità, altrimenti solo immaginarie; il luogo in cui, “quando una parola funziona, quando una *comunicazione* accade [...] sentiamo, per un istante almeno, il brivido di un’esistenza condivisa” [Ronchi 2000: 14].

Ma allora perché non passare direttamente al canto, alla canzone da eseguire in concerto, o – meglio ancora – superando le costrizioni compositive²¹ di cantautori o parolieri, perché non arrivare fino al rap, ispirandosi ai moduli della discorsività parlata, recitata o gridata?²² Perché non adottare il ritmo fluente e ininterrotto dall’andamento magmatico di un parlato irrequieto che – per l’orecchio – non va mai a capo e avvolge magneticamente l’ascoltatore? Non sarebbero questo “linguaggio ad alto voltaggio” ed altri ritmi – in origine, prima della loro repentina strumentalizzazione commerciale, oppositivi, ribelli, socializzanti – più consoni a “dire” quella poliedrica ferita ormai universale, rinvenibile con particolare virulenza nei suburbi delle metropoli extraoccidentali, diventate ancor più delle nostre, i “luoghi della comunicazione e dei linguaggi soprattutto dove la comunità si sviluppa attorno alla pluralità di culture ed etnie diverse” e dove vige “una concezione della dimensione musicale come evento sociale” [Liperi 1995: 17]?

Pur non escludendo per determinate situazioni comunicative soluzioni di questo tipo, a cui sono giunti o da cui sono addirittura partiti tanti produttori di versi “dialettali della scena musicale alternativa (ma non solo) italiana²³ e che, a differenza dei colleghi “in lingua”, non temono contaminazioni plurilinguistiche²⁴, bisogna pur fare i conti con la “tradizione” da cui si proviene. E qui si è propensi a credere, tracciando e recitando su questo labile confine che, a differenza delle

²¹ “Questi devono fare i conti con la cosiddetta mascherina, uno schema sillabico preconstituito che per ragioni di melodia, impone in fine di verso una serie di condizioni quasi inevitabili: la parola apocopata, la parola ossitona, il monosillabo” [Accademia degli Scrausi 1996: 14].

²² “Sono vari i generi musicali, solitamente di origini non italiane, che convivono nella cosiddetta cultura hip-hop: in primo luogo il rap, nato intorno agli anni Ottanta come musica di protesta dei neri nei ghetti delle metropoli americane e poi dilagato in altri strati della società. Il rap è concepito essenzialmente come musica povera, basata sulla riutilizzazione di brani di qualsiasi tipo, presi in prestito da gruppi e generi diversi, secondo una tecnica definita ‘campionatura’, cioè scelta di campioni di brani, ‘rubati’ e riciclati in una nuova produzione. Su una base musicale personalizzata attraverso lo *scratching* (tecnica di produrre suoni muovendo manualmente il disco sul piatto), il rapper di turno improvvisa la sua performance ‘parlando’ sul ritmo della musica, in tutta libertà rispetto agli schemi ritmico-prosodici tradizionali. [...] Come nei ghetti americani, così nelle periferie italiane i giovani rapper sentono l’esigenza di parlare del proprio mondo, raccontare storie vissute tutti i giorni, esprimere la rabbia provocata da realtà degradate attraverso il potente mezzo della musica, capace di dare risonanza collettiva al disagio e all’alienazione. Sicché, rifiutata con consapevolezza la riproposizione passiva delle esecuzioni del rap americano, i rapper nostrani hanno adattato contenuti e ritmi alla loro particolare realtà. Questo spiega anche la scelta di cantare in italiano, o meglio *nei mille italiani parlati nella penisola* [Accademia degli Scrausi 1996: 285-288. Enfasi mia].

²³ Si pensi solo a gruppi quali i Sud Sound System salentini, agli emiliani Modena City Ramblers, ai 99 Posse napoletani, ai piemontesi Mau Mau o ai siciliani Agrigantus, diventati tutti noti a livello nazionale.

²⁴ “Se l’italiano mostra qualche ritengo a mescolarsi con l’inglese, non è così per il napoletano. [...] Nei ritmi veloci e ben delineati del funk, del r&b e della fusion, l’italiano arranca rispetto all’inglese e al napoletano” [Accademia degli Scrausi 1996: 258-259]. “L scelta del dialetto, per molti gruppi indica la precisa volontà di parlare la propria lingua, quella usata nella vita di tutti i giorni. L’opzione, quindi, non è un’operazione culturale astratta, di recupero puristico di tradizioni locali in decadenza; esprime piuttosto la volontà di ribadire il legame con le storie raccontate, che, per essere rappresentate in modo vero, hanno bisogno della lingua nella quale vengono vissute. Il risultato è un misto di italiano e dialetto, spesso inframmezzato da parole straniere e soprattutto da inserti tipici del linguaggio giovanile: un ibrido che comprende inserti da altri dialetti, termini tecnici, forestierismi, neologismi e turpiloquio” [294-295].

parole di una canzone o di un rap, che pur possono diventare orecchiabili e essere imparate a memoria) la parola poetica possa essere *memorabile*, cioè *in-formare* non secondariamente, attraverso l'*esperienza estetica* il nostro immaginario, perché – stando a Wolfgang Iser – nella ricezione noi proviamo l'esperienza della forma originaria e in questo modo ci avviciniamo al dominio diffuso e intraducibile dell'immaginario [citato da Holub 1989: XXIX] nonché la nostra identità, nel momento in cui in qualità di recettori²⁵ accompagniamo la nostra attività *aisthetica* (cioè il godimento estetico del vedere [ascoltare] discernente e del riconoscere vedente [ascoltante]) alla riflessione sul nostro divenire [cfr. Jauß 1977: 74].

Ma probabilmente la questione sostanziale è un'altra. Può darsi, molto semplicemente, che *questo insieme* e solo questo sia la mia voce, il mio *respiro* in quei rari momenti di poesia, di Rel-azione concessimi. Scrive Umberto Fiori in un bel saggio sulla “musicalità” in poesia, prendendo a prestito alcune intuizioni di Michail Bachtin [1979: 57-63] e dopo aver discusso e superato il concetto di musicalità in poesia tramandato dai simbolisti e non intendendo per “voce” l'oralità: “Questa seconda idea di musicalità proporrebbe dunque la lingua parlata come modello della poesia? Dipende da che cosa si intende per ‘lingua parlata’. Se la si concepisce come un registro tra i molti disponibili, come ‘colloquialità’, come ‘discorsività’, come ‘abbassamento di tono’, e via dicendo, allora la poesia-discorso (chiamiamola così) apparirà come una semplice opzione stilistica, e sarà difficile cogliere appieno la differenza tra la sua idea di ‘musica’ (di suono, di silenzio, di ritmo) e quella di ascendenza mallarmeana. La differenza si mostrerà invece in tutta la sua portata a chi riconosca la chiave di un ‘tale’ parlare poetico non nella mimesi dell'oralità corrente, ma nella piena messa in gioco di una fonte del dire, di una cosa da dire, di un *movimento*, di una *vicenda* del significare. [...] Il soggetto del *parlare* poetico, prima che uno stile, ha una voce, anzi è una voce; la sua originalità nasce non dal dominio dei materiali linguistici, ma dal riconoscimento di un'origine che è anche riconoscimento di un limite, di un destino. [...] Il poeta *parlante* ci lascia sentire il verso che è il suo, il ritmo della sua frase, del suo voler dire, la voce che lo identifica e lo espone proprio come il grido, nell'erba alta, espone il fagiano. È ‘musicale’ questo?” [Fiori 2001: 63-65].

È questo *insieme* la “voce” che mi identifica, mi espone e mi mette in Rel-azione?

Reda, 27.01/02.02

²⁵ La traccia, per quanto sempre nuova e “modificabile” ad ogni esecuzione resta pur sempre “riproducibile”, accessibile sotto forma di libro e/o registrazione.

Riferimenti bibliografici

- Appadurai, A. (1997). "Globale Landschaften". *Perspektiven der Weltgesellschaft*, a cura di U. Beck. Frankfurt am main: Suhrkamp.
- Accademia degli Scrausi (1996). *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*. Milano: Rizzoli.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Bachtin, M. (1979). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bellosi, G. (2001). "La poesia, il dialetto, la voce". *Il Parlar franco. Rivista di cultura dialettale e critica letteraria*: 1, 1. Villa Verucchio (Rn): Pier Giorgio Pazzini Stampatore Editore. 101-108.
- Berardi, F. (2001). *La fabbrica dell'infelicità - New Economy e movimento del cognitariato*. Roma: DeriveApprodi.
- Bettin, G. (2001). "Solitudini, moltitudini, androidi". *Duemilauno. Politica e futuro. Colloquio con Gianfranco Bettin*, a cura di Massimo Cacciari. Milano: Feltrinelli.
- Breidenbach, J., Zukrigl, I. (2000). *Tanz der Kulturen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brevini, F. (1990). *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*. Torino: Einaudi.
- Brevini, F. (1996). "I dialetti letterari". *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. 4. Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo. Torino: Bollati-Boringhieri. 225-238.
- Chambers, I. (1996). *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Genova: Costa & Nolan.
- D'Elia, G. (2001). "Appunti per una critica della poetica linguistica". *Il Parlar franco. Rivista di cultura dialettale e critica letteraria*: 1, 1. Villa Verucchio (Rn): Pier Giorgio Pazzini Stampatore Editore. 27-38.
- Faxtet (2001). *Selavi* (Opuscolo contenuto nel CD omonimo). Blue 020. Faenza: Faredollarsmusic. Tratti/Mobydick.
- Fiori, U. (2001). "Respirare il discorso. La 'musicalità in poesia'". *Poesia 2000. Annuario*, a cura di G. Manacorda. Roma: Castelvecchi. 51-66.
- Genna, G. (2001a). *Assalto a un tempo devastato e vile*. Ancona: peQuod.
- Genna, G. (2001b). "Beyond the Romagna Sky di Giovanni Nadiani". *Clarence. Recensioni: Gennaio 2001* (11.01). [online] <http://www.clarence.com/contents/cultura->

spettacolo/societamenti/recnsioni.../nadiani.htm

Glissant, É. (1998). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi

Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holub, R.C. a cura di (1989). *Teoria della ricezione*. Torino: Einaudi.

Jauß, H.R. (1977). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Liperi F. (1995). *Le città sonore. Realtà urbana e produzione musicale*. Genova: Costa & Nolan.

Luzi, M. (1985). *Per il battesimo dei nostri frammenti*. Milano: Garzanti.

Nadiani, G. (1997). "Ipotesi di un infiltrato (Creolità come *chance* estrema: spunti per una praticabile 'ecologia' del dialetto e della letteratura)". *Diverse Lingue*: 12, 16 (settembre). Udine: Campanotto.

Nadiani, G. (2001a). "Globalizzazione, immaginario, dialetto". *La Piê. Rivista bimestrale di illustrazione romagnola*: LXIX, 4 (Luglio-Agosto). Forlì. 148-152

Nadiani, G. (2001b). "Questo linguaggio che ci sostiene e ci tiene in ostaggio...- Identità, lingue, scritture: altri appunti di una poetica bastarda". *Il parlar franco. Rivista di cultura dialettale e critica letteraria*: 1, 1. Villa Verucchio (Rn): Pier Giorgio Pazzini Stampatore Editore. 81-99.

Ong, W. (1981). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Pasolini, P.P. (1972). "Nuove questioni linguistiche". *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti: 9-28.

Ronchi, R. (2000). „In nessun luogo“ (Prefazione). *Sens*, di Giovanni Nadiani. Verucchio - Rimini: Pazzini. 9-16.

Robertson, R. (1995). "Globalization". *Global Modernities*, a cura di M Featherstone, S. Lash, R. Robertson. London: Stage.

Turri, E. (1979). *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi.

Wa Thiongo, N. (2000). *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*. Roma: Meltemi.

Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.