

N°7
Aprile
2019

clinamen

periodico di cultura umanistica

"SIN MÚSICA LA VIDA ES UN
VIAJE POR EL DESIERTO"

IL RAPPORTO TRA
LETTERATURA E
MUSICA



Anno I
n.7 aprile 2019
mensile

Direttore responsabile
Renato De Capua

Redazione
Ruben Alfieri, Pierluigi Finolezzi
Roberta Gianni, Enrico Molle
Lucia Vitale

Editore
Renato De Capua
(Lecce, 73100)

Contatti
redazione@periodicoclinamen.it

Copertina
Federico Caldeon



clinamen
un passo oltre il confine

La Postilla

Sono cresciuto in mezzo ai libri,
facendomi amici invisibili tra le
pagine polverose di cui ho ancora
l'odore sulle mani.

CARLOS RUIZ ZAFÒN

In nomen omen: **le ragioni di un nome**

Quella che adesso potete sfogliare è una rivista che raccoglie articoli di vario genere e inclinazione, uniti da un denominatore comune: in questo caso, il rapporto tra letteratura e musica. La rivista mensile "Clinamen", ha una tematica di fondo che varia ad ogni numero e ha come finalità la sensibilizzazione collettiva verso il sapere umanistico, in particolare, la letteratura. Ma non mancherà il giusto e dovuto spazio anche ad articoli di carattere storico, artistico e linguistico. Veniamo alle ragioni del nome. Che cosa significa "clinamen"? Se andassimo a cercarlo sul vocabolario di lingua latina, troveremmo una definizione del genere: "lemma latino presente nel De Rerum Natura di Lucrezio, con il significato di inclinazione". Ma questa spiegazione risulterebbe essere fin troppo semplicistica, in quanto, non terrebbe conto della storia di quella parola, del suo significato, delle sue ragioni d'esistenza. Il concetto di clinamen designa specificamente lo spostamento casuale degli atomi dalla loro traiettoria di caduta, ed è un concetto che Lucrezio riprese dal filosofo greco Epicuro, il quale, essendo un greco, utilizzava chiaramente altri lemmi appartenenti alla sua lingua per poter definire tale concetto: παρέγκλισις, κλίσις, ἔγκλισις. Anche la letteratura, se ci pensate, può essere vista, immaginata e rappresentata come un grande clinamen: ascendente e discendente nei mondi dell'immaginario e della finzione; tradotta mediante la parola e veicolata tramite il testo, che la irraggia sulle coordinate spaziali e temporali che determinano la realtà e le sue istanze. Buona lettura!

La redazione



EDITORIALE

di Renato De Capua

Il rapporto tra letteratura e musica: una chiave di lettura

Tutta la letteratura
è un assalto alla frontiera.
(Franz Kafka)

Ciò che non si può dire e
ciò che non si può tacere,
la musica lo esprime.
(Victor Hugo)

Una delle più antiche relazioni esistenti, si concretizza nel rapporto intercorrente tra letteratura e musica, due ambiti del sapere complementari e che riconoscono in loro stessi le premesse animanti il loro agire: entrambi sono, prima di tutto, atti comunicativi che si occupano di parlare alla collettività umana che abita il mondo e di coinvolgerla, in un processo empatico che porta una moltitudine a rispecchiarsi in un'unità; entrambi questi ambiti sono materie che potremmo definire antropocentriche poiché, da più angolature, cercano di dar voce e cuore pulsante alle istanze dell'animo umano; e si badi che è proprio di *humanitas* che queste due meravigliose discipline sono intrise, ponendosi come vive testimonianze dell'agire dell'uomo e della sua evoluzione, concretizzandosi nella costruzione di strutture sociali più o meno definite ma che, ad ogni modo, vedono nella letteratura e nella musica un humus fertile sul quale far germinare idee e ideologie; il presente e il futuro.

Citando la voce corrispondente dell'Enciclopedia Treccani, per musica s'intende: "Arte che consiste nell'ideare e nel produrre successioni strutturate di suoni. In quanto attività sociale, la musica appartiene a tutte le epoche e a tutte le culture, mutando il proprio significato e la propria funzione e manifestandosi in una grande varietà di forme e tecniche a seconda dei periodi storici e delle aree geografiche. Nella civiltà occidentale si possono distinguere la musica colta o d'arte, composta ed eseguita da professionisti e tramandata tramite la scrittura, la musica popolare o folclorica di trasmissione orale, e la musica di consumo (detta anche leggera) destinata alla diffusione di massa; spesso tuttavia si sono verificate contaminazioni o scambi tra i diversi generi." Da ciò si evince che uno dei mezzi principali di diffusione della musica, risiedesse nella scrittura, e dunque, nel testo, strumento divulgativo della letteratura per eccellenza, dopo la fine delle trasmissioni orali aediche e rapsodiche e con l'avvento dei codici, dei palinsesti e delle prime redazioni scritte. Inoltre, come di certo saprete, inizialmente gli aedi declamavano le proprie composizioni mediante un accompagnamento musicale e pertanto non dovrebbe difficile concepire la musica e la letteratura come due facce di uno stesso volto che, mediante il testo o il suono, poco importa, non ha mai smesso di emanare il suo canto.

Io non posso più scrivere di te.
Poiché il tuo rifiuto,
la tua insofferente respinta,
mi fa vergognare delle mie parole.

Non mi pento di essere sceso
per te dal mio orgoglio,
ma ora devo risalirci
per il mio benessere
e per me dovrai essere
dimenticanza
o nemica.

La gelosia che ho di te
risiede nei miei ricordi.

Io nomade immobile
ho respinto i miei affetti
per il mio volubile dolore.

Ma da te mi allontanano insoddisfatto.

In nessun luogo,
disperso.

Lascio a te il mio amore
rimasto inutilizzato.

Ti ho dedicato
gli ultimi versi.

Andrea Viviani,
03-03-2015

MUSICA E LETTERATURA: RACCONTI DI ANTICHI SCRITTORI

di Roberta Gianni

La musica è una pura forma d'espressione umana. Essa si basa sui suoni, che l'uomo ha imparato a riprodurre, organizzandoli in tempi e ritmi, generando le melodie. Sin dai tempi antichi il suono è stato associato ad una particolare emozione: oggi ad esempio è normale associare una canzone ad uno stato d'animo, oppure guardare un film in cui ogni scena viene accompagnata da suoni che definiscono facilmente l'emozione dettata da ogni singola scena che si sta guardando.

Molti autori del passato hanno descritto il compito della musica nella loro società, fornendo anche descrizioni degli eleganti strumenti musicali adottati. L'iconografia etrusca e la letteratura attestano il fatto che questo popolo abbia avuto, nel corso della storia, dimestichezza e familiarità con strumenti musicali quali le trombe, relazionate spesso a persone di alto rango o eventi di grande rilevanza. Strabone, ad esempio, identifica la città di Tarquinia come responsabile di influenze su Roma per ciò che concerne il culto e la ritualità etruschi.

In Diodoro Siculo si legge come l'invenzione della tromba sia correlata ad un'indole bellicosa che

caratterizzava i Tirreni/Etruschi:

"[...] poiché [i Tirreni] prevalevano nelle forze navali e furono a lungo dominatori delle acque, il mare che costeggia l'Italia prese nome Tirreno da loro, e poiché si adoperarono nello sviluppo delle forze terrestri, inventarono lo strumento chiamato salpinx, utilissimo in guerra, che in seguito ad essi fu definito tirreno."

La salpinx si colloca tra i principali strumenti a fiato privi di ancia. Secondo quanto riportato precedentemente da Strabone, potremmo dunque immaginare che il suo utilizzo a Roma derivava dagli Etruschi. Il termine greco salpinx stava ad indicare uno strumento aerofono, senza ancia e dotato di una sola canna, di metallo, dritto e terminante a campana.

La salpinx è uno strumento il cui utilizzo sembra adattarsi maggiormente agli spazi aperti, per il fatto che si caratterizzava da una sonorità potente, con suoni di alta intensità, ideali per segnalare la propria presenza anche attraverso lunghe distanze. Per tutti questi motivi, lo strumento era particolarmente ideale nelle battaglie: gli scrittori greci raccontano del vero e proprio terrore che era possibile vedere sui volti degli ascoltatori. Polluce offre la visione di un'ampia gamma di funzioni di tipo bellico dello strumento:

"Funzioni della salpinx da guerra sono quella di incitamento, per cui dicevano

"dare il segnale con la salpinx", e "le salpigges diedero il segnale, incitarono, risvegliarono, risollevarono", e quella esortativa, adatta durante lo scontro, e poi quella di richiamo,

per la ritirata dell'esercito dalla battaglia, infine quella di dare il segnale del riposo a coloro che si accampano.”

Secondo Polluce, tuttavia, la salpinx non era necessariamente uno strumento di chiara funzione bellica; poteva anche risultare rilevante nel momento in cui bisognava radunare una folla, per chiedere il silenzio e l'attenzione che precedevano in genere un annuncio. Infine, la salpinx faceva la sua comparsa nei vari contesti agonali per annunciare ad esempio l'inizio delle gare, a dare il via, oppure ancora a celebrare i vincitori.

Ricorda Sofocle:

“Tutti fermi, nei punti fissati dall'alta giuria, carro per carro, dove furono estratti.

Ecco lo scatto, al metallico suono di tromba.”

Polibio, famoso storico greco, nel V libro delle Storie racconta, parlando del ruolo della musica nella vita sociale degli Arcadi:

“A tutti gli uomini è utile praticare la musica, la vera musica, ma agli Arcadi è addirittura necessario.”

Egli riconosce in questo modo l'importanza che ha la musica sul piano educativo, in quanto capace di educare moralmente gli individui; nel caso specifico degli Arcadi, la musica aveva il compito di “ingentilire e mitigare il duro che è nella loro natura”. La musica per Polibio non viene dalla natura ma dagli uomini, e attraverso essa gli uomini sono capaci di controbilanciare gli effetti della loro natura.

Come non ricordare infine la Periegesi di Pausania in cui la mu-

sica ha sì una posizione marginale, ma contribuisce a ricostruire il carattere tipico delle aree che l'autore visitava e descriveva: le informazioni musicali che fornisce nell'opera potevano essere da lui viste come antiche e venerabili al pari di monumenti e personaggi di un certo lignaggio. Nutriva inoltre particolare interesse per l'aulos, strumento a fiato ben conosciuto nell'antica Grecia, caratterizzato da un tubo di differenti materiali e da un'imboccatura in cui si immetteva l'aria che insieme alle vibrazioni dell'ancia permetteva la riproduzione di un suono. Esistevano modelli differenti di auloi, tra cui il monaulos, lungo 40 cm e con 8 fori, o auloi doppi, composti cioè da due tubi che potevano avere il corpo dritto o curvo (in Grecia e a Roma ad esempio sono molto comuni con entrambi i tubi dritti). Anche gli auloi come le salpinx avevano molteplici funzioni: erano presenti nelle cerimonie religiose, sia pubbliche che private, come matrimoni, funerali o banchetti, in contesti lavorativi, nei quali scandivano il tempo, oppure in agoni e rappresentazioni.

La musica è nata con l'uomo e con esso continua ad evolversi; è grazie alla letteratura se conosciamo la sua storia fino in fondo.

Bibliografia:

Berlinzani F., 2010, Strumenti musicali e fonti letterarie, Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo Antico. Mosconi G., 2016, Polibio e la mousike (oltre l'elogio degli Arcadi), in “Incidenza dell'Antico”, 14, 2, pp. 207-245.

VOLTARSI,
 PERDERTI, PER
 VIVERE ANCORA.
 EURIDICE DI RO-
 BERTO VECCHIONI
 di Adele Errico

Con furia e dolcezza nella voce, canterà finché non avrà più fiato in gola. Canterà per un'umanità che insegue la vita pur consapevole che non si può trattenerla, per creature mortali che, destinate a diventare barlumi di ricordo, altro non sono che lacrime nella pioggia.

Canterà per un amore che un dio infernale gli ha portato via, per un viso che ha perso e che non può più voltarsi a guardare.

È l'Orfeo di Roberto Vecchioni che, nella terza canzone dell'album *Blumun*, intitolata *Euridice*, dona la propria voce al mitico cantore della Tracia perché narri la sua catabasi.

È musica dentro la musica *Euridice* di Vecchioni, canto dentro la canzone, è il cantautore che racconta il cantore. Il mito di Orfeo e *Euridice* giunge in questa

canzone attraversando i racconti che diversi autori ne hanno fatto, da Euripide a Platone, da Virgilio a Ovidio, da Rilke a Pavese. Vecchioni racconta di un Orfeo che muore di paura mentre inizia la sua discesa nel regno dei morti, che si lascia la luce del sole dietro le spalle tremanti per immergersi tra le schiere di anime che scorrono silenziose nel buio dell'antro infernale. Armato solo della sua cetra, incarnata nella sua mano come un ramo è attaccato all'albero, si avventura ad affrontare "il maledetto padrone del tempo che fugge" e sembra non riesca a smettere di cantare perché solo il canto riesce a dargli la forza necessaria per riportare in vita lei, *Euridice*. *Euridice* e i suoi occhi. *Euridice* e le sue mani. *Euridice* che è prigioniera degli dei degli Inferi e vaga e striscia in mezzo a quelle schiere di anime. Allora Orfeo canterà e suonerà la sua cetra più forte finché il re dei morti piangerà, perderà, scoppierà e le cederà *Euridice* che potrà tornare tra i vivi. Ai vivi appartiene *Euridice* e tra i morti non ci può stare. Perché sapeva amare, perché da quando lei è andata via i fiori non crescono più e aveva solo vent'anni quando un serpente l'ha uccisa. Comincia la risalita. E Orfeo è il primo dei tre. Dietro di lui *Euridice* insieme a *Ermes*, il messaggero degli dèi, che è lì per controllare

che Orfeo mantenga il patto che ha fatto con il dio dei morti, che non si volti indietro se non dopo essere uscito dal lugubre antro pieno di ombre. Orfeo procede e i suoi sensi sono divisi: "mentre l'occhio in avanti correva come un cane" – scrive Rilke nella sua versione del mito – l'udito è rivolto ai passi che crede di percepire dietro di sé, i passi dei due che sono proprio lì (devono essere lì), pochi metri indietro. Si illude di sentirli, ma forse è solo il fruscio del vento. E se nessuno lo stesse seguendo? Cosa darebbe per potersi voltare solo un momento, solo per avere la certezza che Euridice stia risalendo con lui in superficie. Nella versione tradizionale del mito, Orfeo si volta perché la curiosità lo uccide, perché è tormentato dal dubbio e, anche se dal buco infernale si intravedono i primi raggi del sole e mancherebbe veramente poco per conoscere la verità, il suo istinto gli dice di voltarsi. Ma proprio nell'istante in cui si volta Euridice è perduta. Questa volta per sempre. Non ci sarà più canto che commuoverà il dio dell'Oltretomba. Nell'esatto istante in cui Orfeo si volta, Euridice inverte il suo passo, torna là dov'è il suo posto, tra le ombre.

Ma è stato davvero per istinto che Orfeo si è voltato? Secondo Vecchioni, quella di Orfeo è una scel-

ta consapevole. Si volta perché, mentre mette un piede dietro l'altro, ha il tempo di pensare che, anche se Euridice dovesse tornare tra i vivi, nulla sarà più come era prima. Perché lei è morta e il nero della morte contrasta con i colori che ci sono fuori, il calore del sole contrasta con il gelo che le ha preso la vita. Basterebbe voltarsi per cancellare lo sforzo di aver trionfato sul sovrano del sottosuolo. E Orfeo si volta. Compiono un atto di volontà, sceglie deliberatamente di abbandonare la sua sposa negli Inferi. Dal Regno dei morti riemerge un nuovo Orfeo, non più vittima di un istinto o di una debolezza ma fruitore consapevole della propria facoltà di riflettere e del proprio libero arbitrio. Per questa conclusione, Vecchioni si ispira alla versione del mito data da Pavese in Dialoghi con Leucò: "Orfeo: E' andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani il Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò che è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima ; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò che è stato sarà.

Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravidi il barlume del giorno. Allora dissi: "Sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva." È un momento. Il tempo di quella decisione dura il lampo di uno sguardo. Tutto finisce per volontà di Orfeo che sa che non basterà il sole per scaldare il corpo ormai gelido della sua Euridice la quale, come un topo che si rifugia nel sicuro fetore della sua tana, torna laggiù, tra le ombre. In seguito Orfeo, nei Dialoghi, rivela a Bacca: "L'Euridice che ho piantato era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore": insieme ad Euridice, Orfeo cercava negli Inferi la giovinezza. Però, si rende conto che quello che si è perduto non può più tornare.

Nel testo di Vecchioni Euridice viene lasciata nell'aldilà perché il ritorno non comporterebbe meno sofferenza della perdita. Ritornare non significherebbe rivivere, perché Euridice non è già più.

"Tutto quello che si piange/ non è amore" canta Orfeo: non sta abbandonando la sua sposa, non la sta uccidendo ma sta solo rifiu-

tando un'ulteriore sofferenza. Se la riporta in vita dovrà comunque perderla un'altra volta, perché Euridice – e anche lui – dovrà tornarci ancora nell'Ade, quel posto appartiene a lei come a tutti gli esseri effimeri e mortali. Quello di Orfeo è un dolore destinato a rimanere inconsolabile, come è inconsolabile il dolore delle madri che compaiono nei primi versi della canzone, che guardano i propri figli allontanarsi e li sanno già morti nel momento in cui li lasciano andare. Non appena li perdono, si imprime nei loro occhi l'immagine delle navi dalle vele nere sulle quali torneranno cadaveri. Quello che accomuna Orfeo a queste madri è l'amore che spinge a lasciare andare chi si ama per permettere che si compia un destino. Voltandosi, Orfeo sceglie di non sottrarre la sposa amata al Fato. Nel soffio d'aria provocato da una testa che si volta, Orfeo accompagna Euridice lontano da lui. Trattenerla sarebbe un atto di egoismo, come quello delle madri che trattengono disperatamente a sé i figli.

Nell'atto di voltarsi, Orfeo sceglie l'inizio di una nuova vita, fatta di gioie che non ha ancora assaporato, una vita che lo attende fuori, della quale inizia a sognare non appena intravede il "primo barlume di cielo".



MUSICA E LETTERATURA: DUE ARTI LEGATE DA UN FIL ROUGE di Lorena Temperanza

Nell'epoca in cui viviamo, una delle costanti che accompagna le nostre giornate è la musica.

Ascoltiamo canzoni mentre siamo in macchina, nei ristoranti e nei vari locali, nei supermercati, quando apriamo i social; la musica fa da sottofondo alle nostre attività lavorative e ricreative, alle cene con gli amici, alle passeggiate, allo studio.

Ci serviamo delle "parole musicali" per comunicare qualcosa alle persone alle quali vogliamo bene o per esprimere un nostro stato d'animo.

Ma molto spesso, quando ascoltiamo un brano, o meglio, quando prestiamo attenzione alle parole di un testo, che sia vecchio o nuovo, in lingua italiana o straniera, una domanda che sorge piuttosto spontanea è: "il testo di questa canzone può essere considerato poesia?".

Da quest'interrogativo prende avvio uno dei temi più discussi dalla critica del passato e odierna, sul rapporto tra letteratura e musica, sulle loro affinità e divergenze,

che sfocia quasi in un vero e proprio dibattito che mira a dare il primato ad una delle due espressioni artistiche, senza tuttavia riuscire a venirne a capo.

Il legame tra letteratura e musica è antichissimo, probabilmente è sempre esistito.

Nella storia dell'uomo la musica è stata sempre legata in qualche modo alla parola, soprattutto alla parola poetica e letteraria, tanto da essere considerate quasi indissolubili l'una dall'altra

Possiamo pensare, ad esempio, alla tragedia attica, alla poesia corale, "Mousiké" (μουσική), cantata dai greci, l'Ars nova del madrigale e della ballata, la trecentesca "poesia per musica" e la canzone, già descritta nel Convivio dantesco come forma poetica per eccellenza.

Per poi proseguire con le canzoni di Petrarca, con il melodramma e l'Opera tra il '500 e il '600 fino a giungere all'epoca romantica e alla canzone popolare.

Nell'epoca moderna molti sono i musicisti che, per la composizione delle loro canzoni si sono ispirati a brani o a opere letterarie; nel caso contrario avviene che ci siano autori che menzionano brani o parole di alcune canzoni all'interno della propria opera.

Per citare alcuni esempi, possiamo ritrovare Profumo, capolavoro di Patrick Süskind, nel brano dei Nirvana Scentsless Apprentice; in Ballad of a Thin Man, Dylan cita una dei pilastri della letteratura nordamericana, Francis Scott Fitzgerald.

Ad opere di teatro come Look Back in Anger di John Osborne (opera del 1956) si sono invece ispirati sia David Bowie, per il suo

album Lodger del 1979, che gli Oasis per la loro Don't Look Back in Anger, mentre un passo recitato del Re Lear di William Shakespeare è stato inserito dai Beatles come chiusura di I Am The Walrus.

Sempre a un'opera di Shakespeare, si sono ispirati anche i Dire Straits per dare il titolo ad una delle loro canzoni, Romeo and Juliet, del 1980.

Ponendo l'attenzione sul panorama musicale italiano, non possiamo partire che da Fabrizio De André; "Non al denaro non all'amore né al cielo" è il suo tributo all'Antologia di Spoon River di Edgar Lee Masters.

Sempre De André con S'i fossi foco, musica il celebre sonetto del senese Cecco Angiolieri

Dopo De André ecco Francesco Guccini, che con Gulliver rivisita le avventure dell'omonimo Lemuel Gulliver di Jonathan Swift; o ancora Guccini, con Ophelia, porta in musica il personaggio dell'Amleto di Shakespeare

Una citazione di Baudelaire la troviamo in Franco Battiato, che in Invito al viaggio riprende una poesia del 1857 inserita nei Fiori del male. Da un punto di vista letterario migliaia sono i testi che fanno riferimento o prendono spunto dalla musica o da eventi ad essa collegati.

[Rayuela](#), il gioco del mondo (Einaudi 2015) di Julio Cortazar è dominato dalle note del jazz, principale passione e ragione di vita del protagonista.

Murakami ha scelto [Norwegian wood](#) dei Beatles per intitolare il suo libro più famoso Norwegian Wood.

Milan Kundera ne "L'insostenibile leggerezza dell'essere" parla, per

bocca di Franz, della musica classica come dell'arte che più si avvicina all'ebbrezza dionisiaca.

«Un uomo non può essere ebbro di un romanzo o di un quadro», scrive Kundera, «ma può ubriacarsi della Nona di Beethoven, della Sonata per due pianoforti e percussione di Bartók o di una canzone dei Beatles».

Sembrerebbe dunque che il binomio musica-letteratura sia da sempre indissolubile, che entrambe le arti viaggino sulla stessa lunghezza d'onda, senza far sì che una prevalga sull'altra.

Eppure non è così! Nel 700 infatti, molti studiosi iniziarono ad approfondire il tema e un testo di Claudio Guillén metteva apertamente in guardia dalla comparazione interartistica tra musica e letteratura, che si basava soprattutto sull'estetica, ma non sul linguaggio.

Riteneva infatti che parole del vocabolario musicale come Leitmotiv o contrappunto dovessero essere impiegate con molta attenzione nell'analisi letteraria; e allo stesso modo i concetti di storia, racconto, narrativa potessero essere applicati solo a un ristretto margine di analisi della musica.

Inoltre aveva affermato una certa supremazia della musica, che, a differenza della letteratura, aveva alla base una conoscenza tecnica specifica e che andava a stabilire un rapporto diretto con la Natura e con il trascendente; caratteristica dunque, che non le permetteva di essere paragonata ad altra espressione artistica

Tuttavia la sua formulazione era alquanto ingenua, se si pensa che in realtà ogni arte, dal cinema, alla letteratura, alle arti figurative, richiede un proprio linguaggio, un

bagaglio di conoscenze.

La posizione di Guillén fu poi superata da Paul Scher nel 900.

Paul Scher, che è senz'altro uno dei più importanti esponenti storici degli studi musico-letterari, in alcuni suoi studi dimostra come il legame tra i testi poetici e quelli musicali sia molto forte e organizza in tre grandi gruppi le diverse forme attraverso le quali, tale legame si realizza: a) Musica e letteratura; b) Letteratura nella musica; c) Musica nella letteratura.

Nella prima sezione confluiscono tutti i casi in cui l'incontro fra le due arti si realizza concretamente; alla seconda sezione appartengono sia la musica a programma, sia tutte quelle opere strumentali che hanno subito un qualsiasi influsso da parte della letteratura.

Infine, la terza sezione comprende la capacità della letteratura di utilizzare forme e strutture musicali.

Secondo Scher, quello fra musica e parola, musica e poesia è forse il rapporto più immediato, il più istintivo. È come, appoggiandosi a un testo, la musica si rivolge alla letteratura per essere più facilmente compresa e decodificata, allo stesso modo la letteratura, diventando libretto d'opera o versi musicati a vario titolo, cerca una nuova rete di corrispondenze tra i propri oggetti, le modalità espressive della narrazione e le possibilità ricettive.

Quando si pensa alla musica e alla letteratura non bisogna far altro che pensarli entrambi come due veri e propri linguaggi che, seppur differenti, sono caratterizzati dagli stessi elementi.

Un autore anonimo in un trattato

di musica, "Musica enchiriadis", si sofferma proprio su questo aspetto, affermando: "Così come le lettere dell'alfabeto sono le parti elementari e indivisibili della voce articolata, da cui sono composte le sillabe, le quali a loro volta compongono i verbi e i sostantivi con cui si forma il testo di un discorso compiuto, così le note sono gli elementi primi della voce cantata, dalla loro combinazione sorgono gli intervalli e dalla combinazione di questi sistemi musicali."

Se si volesse analizzare il rapporto tra musica e letteratura da un punto di vista più tecnico, si può ritrovare un comune denominatore tra le due arti, una sorta di file rouge che determina sia la scrittura poetica e letteraria, quanto quella musicale: la metrica.

Nella poesia, ad esempio in quella greca, la metrica ha come scopo non tanto il puro gioco stilistico quanto piuttosto il valorizzare il testo stesso, ponendo i giusti accenti sulle vocali e rendendone, in questo modo, fluida e musicale la lettura, o più propriamente, l'esecuzione.

Allo stesso modo in musica la metrica serve a determinare un equilibrio tra il testo e il ritmo, in modo da renderli coincidenti

Ma tante sono ancora le analogie tra le due arti; componimenti poetici e composizioni musicali vengono costruiti utilizzando strutture regolari, che migrano dalla poesia alla musica in maniera diretta, quindi, anche le melodie finiscono per avere un principio uno svolgimento e una fine, proprio come un ben congegnato discorso fatto di parole.

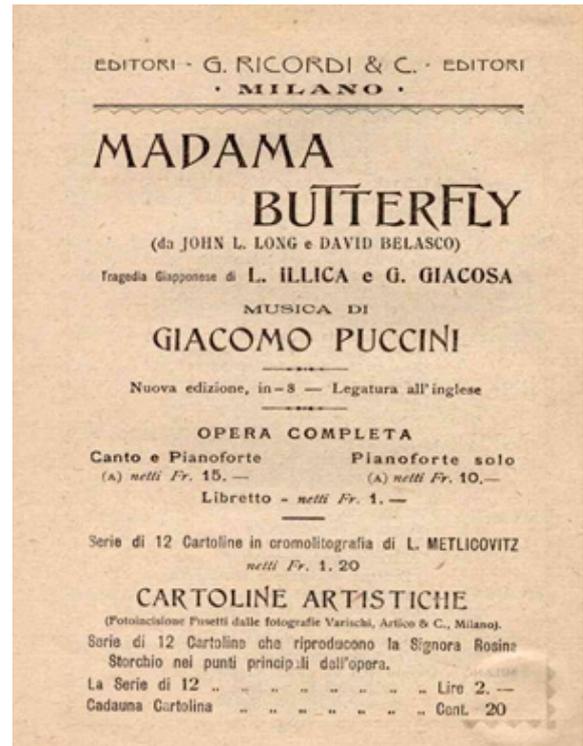
Le frasi musicali hanno un incipit, proprio come un qualsiasi testo letterario; possono contenere doman-

de e risposte; si sviluppano in certi casi con un crescendo, come una conversazione che cerchi di essere convincente e piena di pathos; possono simulare il senso delle parole o addirittura possono riprodurre alcuni suoni della natura.

Andando dunque a riprendere quello che è il fulcro centrale di questo dibattito, a proposito del rapporto tra musica e letteratura, possiamo affermare che la competizione tra le due arti non ha senso di esistere, dal momento che entrambe, pur avendo un approccio metodologico ed espressioni comunicative differenti, sono simili nel linguaggio, nelle forme e nei contenuti e hanno alla base un sistema di significati che le rende convertibili l'una nell'altra.

Christoph Willibald Gluck afferma: "L'unione tra le parole e il canto deve essere talmente stretta che la poesia deve sembrare essere scritta sulla musica, non meno che la musica sulla poesia."

Sia la letteratura che la musica devono dunque essere considerate arte tout court e, come tali, espressione del pensiero individuale e del sentimento che scaturisce attraverso il processo creativo; ognuna di esse non è mai completa da sé o fine a sé stessa, ma si serve dell'altra per arricchirsi e raggiungere quello che è il fine dell'arte: emozionare.



Esempio di libretto d'Opera

Odissea I, 1-10

Ἀνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ	terzo trocheo + bucolica
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπευσε:	pentemimera
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἑγών,	pentemimera
πολλὰ δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεια ὄν κατὰ θυμόν,	pentemimera
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐτάριων.	trimemimera + eptemimera
Ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάροισι ἐρρύσατο, ἔμενος περ	pentemimera + bucolica
αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,	terzo trocheo
νήπιοι, οἳ κατὰ βοῆς ὕπεριονος Ἡελίοιο	pentemimera
ἦσθιον αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.	terzo trocheo
Τῶν ἀμόθεν γε, θεᾶ, θύγατερ Διός, εἶπε καὶ ἦμιν.	pentemimera + bucolica

Esempio di lettura in metrica di un passo dell'odissea

SUONI E MUSICA NELLA COMMEDIA di Alessia S. Lorenzi

Tutti coloro che si sono occupati della biografia di Dante, cominciando dal Boccaccio, hanno evidenziato il suo grande amore per la musica.

Anche nella sua opera più importante, egli mostra questa sua passione facendo uso di simboli e metafore musicali. Ed è proprio attraverso la musica che affronta l'argomento principale del poema e cioè l'Amore di Dio.

Nel Medioevo la musica veniva considerata come una conseguenza della grande armonia che regolava tutto il creato e quindi, insieme ai numeri, era spiegata come la naturale espressione del divino.

Il filosofo Severino Boezio (vissuto tra il V e il VI d.C.), aveva distinto la musica in Mundana, Humana e Instrumentalis. La musica Mundana era la musica non udibile, delle sfere celesti, affine più al concetto di armonia che a quello di suono. La musica Humana era quella udita da ciascuno, legata all'armonia psichica dell'animo dell'uomo. La musica Instrumentalis era quella prodotta dagli strumenti, compresa la voce umana, considerata strumento donato da Dio agli uomini.

La divisione della musica, quindi, in mundana, humana e instru-

mentalis, indicata da Boezio, e le scienze del Quadrivio, sono le cornici che circondano la Divina Commedia.

L'opera rappresenta un percorso spirituale che porta il pellegrino dal peccato alla purificazione, alla redenzione. Anche la musica accompagna questo cammino.

I rumori che si sentono nell'inferno si addolciscono nel Paradiso in cui le anime cantano melodie con le quali deliziano Dante.

“Quivi sospiri, pianti e alti guai”

Nell'entrare nel regno dei morti, la prima impressione che Dante riceve è terribile.

Qui percepisce il male, le colpe dei dannati, anche attraverso l'ambiente circostante. Nella discesa attraverso i vari cerchi infernali, gli atroci lamenti dei dannati suscitano nel poeta sentimenti di angoscia e paura.

Non ci sono musiche che diano sollievo alle sofferenze, che confortino i dannati dai loro atroci destini. Dante cita solo alcuni strumenti: le campane, le zampogne... Si odono solo suoni quasi molesti come il suono del corno del gigante Nembrod (altro strumento menzionato dal poeta):

“E 'l duca mio ver lui: “Anima sciocca, / tienti col corno, e con quel ti disfoga / quand'ira o altra passion ti tocca!” (Inf. XXXI, vv.70-72)

Non ci sono armonie o melodie musicali nell'Inferno e non si può nemmeno parlare di musica. Nel regno delle tenebre un canto o il suono di uno strumento sarebbe un grande sollievo per le anime tormentate. Ci sono invece i rumori, angosciosi rumori che dominano i

vari gironi:

“Quivi sospiri, pianti e alti guai /
risonavan per l'aere senza stelle, /
per ch'io al cominciar ne lagri-
mai.” (Inf. III, vv. 22-24)

Qui, dice il Poeta, sospiri, pianti e
alti lamenti risuonavano in quell'a-
ria priva di stelle, in modo tale che
all'inizio ne piansi.

Non solo sospiri e lamenti ma lingue
strane, pronunce orribili, parole di
dolore e imprecazioni di rabbia,
facevano da “colonna sonora”.

Diverse lingue, orribili favelle, /pa-
role di dolore, accenti d'ira, /voci
alte e fioche, e suon di man con
elle” (Inf. III, vv. 25-27)

Nell'Inferno quindi, più rumori, più
“anti-musica” che musica vera
che mette ancora più in evidenza
la distanza che c'è tra questi “suoni”
e le melodie celesti.

Una volta uscito dall'Inferno, il po-
eta sembra quasi sentire il bisogno
di un po' di musica.

“La dolcezza ancor dentro mi suona”

Dante uscendo dall'Inferno era
abbattuto per ciò che aveva visto,
per le scene di sofferenza e dolo-
re di cui era stato testimone. Era
sfinito anche per aver attraversato
tutto d'un fiato il doloroso regno;
aveva assorbito, se così possiamo
dire, sofferenza e dolore e nemme-
no la brezza che sente sulle spon-
de del Purgatorio riesce a tirarlo su
o a rincuorarlo.

Nel Purgatorio, la musica rinasce e
assume un valore di rinnovamento
e di redenzione; le anime dei pe-
nitenti devono ritrovare pace e ar-
monia. Cantare all'unisono, come
accade nel canto gregoriano, è
simbolo dell'unificazione interiore,
dell'espiazione e della riconcilia-
zione.

Quindi, ciò che è assente nell'uni-
verso cupo dell'Inferno, dove non
esiste un ritmo ordinato, un'armo-
nia e dove niente può ridurre il do-
lore, compare nel Purgatorio.

Il primo canto del Purgatorio è un
salmo: le anime lo intonano mentre
sono ancora sul vascello.

Successivamente, esattamente nel
Canto II, esse ascoltano un canto
più profano.

Il poeta incontra e riconosce, fra
tutte le anime, quella di un musi-
cista, del suo più caro amico e in-
sieme a Virgilio viene rapito dalla
dolce canzone cantata dal com-
positore Casella.

“Amor che ne la mente mi ragio-
na’ / cominciò elli allor sì dolce-
mente, / che la dolcezza ancor
dentro mi suona...” (Purg. Canto II,
vv. 112-114).

Le anime si fermano commosse e
rapite dal canto: è ancora fresco
in loro il ricordo del mondo terreno
e la nostalgia non è ancora svanita
del tutto.

In questa cantica prevale la “sal-
modia” ossia il canto dei salmi che
è l'origine del canto cristiano. Ma
non è sempre è cantata nella sua
forma originaria in quanto si alter-
na a grida e a gemiti di sofferenza,
a parole e a lamenti che caratte-
rizzano il “canto del penitente” che
comunica così la sua sofferenza.

Si alternano parole (suoni umani
potremmo definirli) a canti e poi
preghiere e urla. Sì, anche le grida
fanno da sottofondo:

“Noi eravam tutti fissi e attenti/a le
sue note; ed ecco il veglio onesto/
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
/qual negligenza, quale stare è
questo?»” (Purg. II, vv. 118-121).

Il poeta ha saputo ricavare straor-
dinari effetti dagli armoniosi canti
delle donne che si alternano con
quegli degli uomini. Bellissimo il
momento di Piccarda Donati che
canta l'Ave Maria e la melodia
non poteva essere che quella gre-

goriana:

“Così parlammi, e poi cominciò Ave Maria cantando, e cantando vanio, come per acqua cupa cosa grave” (Purg. III, vv. 121-123)

E ancora la preghiera all'unisono, come una salmodia, le anime andavano “innanzi a noi un poco, cantando ‘Miserere’ a verso a verso” (Purg. V, vv. 23 -24)

E poi altri momenti di preghiera:

“O Padre nostro, che ne’ cieli stai, /non circunscritto, ma per più amore/ ch’ai primi effetti di là sù tu hai, /laudato sia ‘I tuo nome e ‘I tuo valore/ da ogni creatura...” (Purg. XI, vv. 1-5)

E poi ancora canti:

Guidavaci una voce che cantava /di là; e noi, attenti pur a lei, /venimmo fuor là ove si montava. /‘Venite, benedicti Patris mei’,/sonò dentro a un lume che lì era,/tal che mi vinse e guardar nol potei./ (Purg. XXVII, vv. 55 – 60)

I suoni e i canti fanno da sfondo a tutta la cantica, col fine di portare sulla via della salvezza le anime purganti.

Nel Paradiso si crea uno scenario completamente nuovo e mentre nel Purgatorio la musica è da Dante riconoscibile e classificabile perché nota, in quanto fa parte del repertorio sacro, qui il canto risulta diverso, più melodioso, rimanda alla luce e al movimento. Si passa dalla salmodia, propria della cantica precedente, alla polifonia, anche se qualche breve accenno di polifonia si era vista anche nel Purgatorio.

In questo luogo sacro si ode sempre meno la parola, nel senso che si comunica ma non si parla. Dante non ha bisogno di chiedere niente perché sia Beatrice che gli altri beati leggono la sua mente. Il dialogo sembra esserci solo per far meglio comprendere il lettore.

Il poeta nel Paradiso mette in evidenza tre aspetti fondamentali: la musica, la luce e il movimento

Il movimento deriva dal desiderio e dall'amore per Dio, la musica e la luce sono propagazione di Dio. Il Paradiso è un mondo fatto soprattutto di luce e di suono armonioso e sono talmente forti che Dante ne resta annientato. Per lui è un'esperienza talmente forte da far fatica a descriverla a parole.

“Nel ciel che più de la sua luce prende /fu’ io, e vidi cose che ridire /né sa né può chi di là sù discende; “ (Par. I, vv 4-6)

In questa cantica il suono e il movimento sembrano quasi confondersi e la danza diventa fonte di luce e suono.

Nel Paradiso la scelta delle armonie, dei timbri e dei suoni sono straordinari.

Una voce si contrapponeva all'altra e Dante si riferiva sicuramente a questa combinazione armonica di voci quando dice di aver visto:

“la gloriosa rota moversi e render voce a voce, in temprà ed in dolcezza ch'esser non può nota se non colà dove il gioir s'insempra”. (Par. X, vv 145-148).

Ma la bellezza più incredibile si ha quando la voce è accompagnata dallo strumento:

E come a buon cantor buon citarista fa seguitar lo guizzo della corda, in che più di piacer lo canto acquista, sì mentre che parlò, sì mi ricorda, ch'io vidi le due luci benedette pur come batter d'occhi si concorda con le parole mover le fiammette. (Par. XX , vv. 142- 148)

E fra canti musica e danze, Dante racconta anche la discesa di Beatrice dal cielo.

Tanti sono i suoni e i canti e le danze che Dante descrive nel Paradiso e non avrei lo spazio per raccontarli tutti, mi sono limitata a descriverne alcuni, forse i più significativi o forse solo quelli che mi hanno maggiormente colpito. Ed eccoci giunti al termine.

Quando Dante si trova al termine del viaggio la musica si quietava.

Poco prima della visione di Dio, i suoni tornano lontani. Il poeta vorrebbe capire ma le sue "ali" non erano adatte a un luogo così immenso. Fu colpita però la sua mente da una folgorazione tale che riuscì ad appagare ogni suo intimo desiderio:

"se non che la mia mente fu per-

cossa/ da un fulgore in che sua voglia venne./"A l'alta fantasia qui mancò possa; /ma già volgeva il mio disio e 'l velle, /sì come rota ch'igualmente è mossa, /l'amor che move il sole e l'altre stelle." (Par. XXXIII, vv. 140-145)



Corno di Nembrod



Piccarda Donati

Esplorazione

FRANCESCO LIBETTA. QUOTIDIANITÀ DI UN ARTISTA

di **Ruben Alfieri**

Ringrazio Giorgio e Daniele
per l'aiuto e l'amicizia..

Francesco Libetta è, per il New York Times, «aristocratico poeta della tastiera con il profilo e il portamento di un principe rinascimentale (M. Gurewitsch); su Le Monde de la Musique O. Bellamy dichiara: «Libetta è l'erede dei Rosenthal, dei Busoni e dei Godowsky»; F. M. Colombo sul Corriere della Sera scrisse di «uno spolvero di signorilità [...] che credevamo perduto negli archivi dell'interpretazione pianistica». Per La Tribune de Genève (L. Sabbatini) è «figure-culte». Aldo Ciccolini scrisse di Libetta: «Il più dotato strumentista della sua generazione». Francesco d'Avalos gli ha dedicato tutti i suoi pezzi per pianoforte solo. Paolo Isotta lo ha definito «profondo musicista e un pianista di cultura» per «una libertà insieme e autorità pianistica che lo fanno senza confronti al mondo» (Corriere della Sera) e «il più grande pianista vivente» (in Altri canti di Marte, Marsilio 2015).

Ha realizzato integrali di Beethoven (le trentadue Sonate), Händel. Chopin, Godowsky (i 53 Studi sugli Studi di Chopin).

Ha studiato Composizione con G. Marinuzzi a Roma e J. Castérède a

Parigi. Ha scritto per il teatro e per il cinema, acusmatica, cameristica, orchestrale. «Libetta compositore è poeta doctus» (P. Isotta sul Corriere della Sera). La sua opera "L'Assedio di Otranto", messa in scena in Puglia e a Roma, è stata da poco pubblicata in cd.

Avviato alla direzione d'orchestra da A. M. Giuri e G. Zampieri, ha diretto repertorio sinfonico, operistico (Don Giovanni) e da balletto (Lo Schiaccianoci, La Bella addormentata, Carmen - con il Balletto del Sud).

Sue registrazioni hanno ricevuto il Diapason d'Or, Choc de Le Monde de la Musique, Raccomandé par Classique. Tra i registi dei suoi video, Bruno Monsaingeon e Franco Battiato.

È invitato da concorsi internazionali come presidente di giuria o in commissione (Porrino di Cagliari, BNDES di Rio de Janeiro, Busoni di Bolzano, Premio Venezia, Horowitz di Kiev, Livorno, etc).

Ha pubblicato saggi su storia ed estetica musicale; ricostruzioni di Madrigali; scritti sulla vita operistica nel meridione d'Italia nel Settecento e nell'Ottocento. Il suo libro "Musicista in pochi decenni"

è stato recentemente pubblicato da Zecchini; nella recensione apparsa sulla rivista *MUSICA*, M. Chiodetti ha scritto: «Uomo di cultura enciclopedica, che dispensa senza sforzo alcuno, ma anzi con sommo divertimento suo e di chi legge. Un perfetto gentiluomo del sud, con ottime letture alle spalle e inesausta curiosità».

Ha collaborato con violinisti (I. Haendel, A. Pritchkin, M. Quarta, G. Angeleri); danzatori e compagnie di balletto (da C. Fracci a G. Galimberti, al Balletto del Sud); cantanti (A. C. Antonacci, E. Palacio).

Ha fondato e organizzato per molti anni il Festival di Miami a Lecce. Ha fondato l'Associazione Nireo, attiva anche come casa discografica, con cui ha realizzato nuove produzioni e progetti culturali storici (tra cui la raccolta di 31 dischi con tutte le registrazioni di T. Schipa).



Quanto il rapporto col pubblico influenza l'espressione dell'intimità musicale di un componimento?

Si parla a qualcuno, si suona a qualcuno. E il tipo di rapporto che si vive durante l'esecuzione è parte integrante, fondativa direi, del significato. Però... qual è il pubblico a cui ci si riferisce? Gli astanti? I testimoni che ci figuriamo nella nostra immaginazione? Le persone che abbiamo presenti nel nostro cuore come ragione delle nostre attività di investimento nel miglioramento personale? Una Laura, o una Dulcinea, non dovrebbe mancare mai.

Esiste un compromesso tra intimità artistica e chiarezza espositiva? In qualche modo influisce sulla qualità del componimento?

Beh, si può sempre mentire; e nel breve termine si riesce anche a ingannare. Ma io lo trovo rischioso. Preferisco dire la verità, e lasciare che siano gli altri a non capire e dunque a non interferire con la mia sfera personale.

Da spettatore, il suo approccio all'ascolto di un'interpretazione...

Se ascolto qualcuno, tento di rubare le idee belle, e se tra una idea e l'altra c'è molto da aspet-

tare, accendo il telefono e navigo silenziosamente sul web. Giudico poco (faccio eccezione se subdoro una truffa ai danni di chi ascolta). E non parlo mai male di un musicista; se veramente qualcuno mi suscita sentimenti di odio, preferisco parlare in termini entusiastici del suo nemico o rivale (tanto tutti ne hanno qualcuno). L'effetto è identico, e non suscita effetti collaterali.

I concorsi musicali in qualche modo distraggono il pubblico da un altro modo di fare musica?

Il pubblico che segue i concorsi è numericamente così limitato che qualsiasi effetto deleterio possa avere un concorso, potremmo non preoccuparcene comunque. Piuttosto, direi che ogni gara che avvenga nello spirito di dare il meglio di sé, e non nello spirito di essere più apprezzato di un altro, è benvenuta.

Fare carriera è un'esigenza che nasce dalla passione e dal proprio talento, o si tratta semplicemente di scelte?

Quale carriera? Ci si può sviluppare in tantissime direzioni. Ho scritto su questo argomento, tentando di impostare le domande principali. Qui posso solo dire che le regole

sono migliaia, e tutte interagenti in modi complessi.

Nel suo caso, il suo percorso artistico ha avuto uno sviluppo naturale o di occasioni? Quali scelte ha precluso?

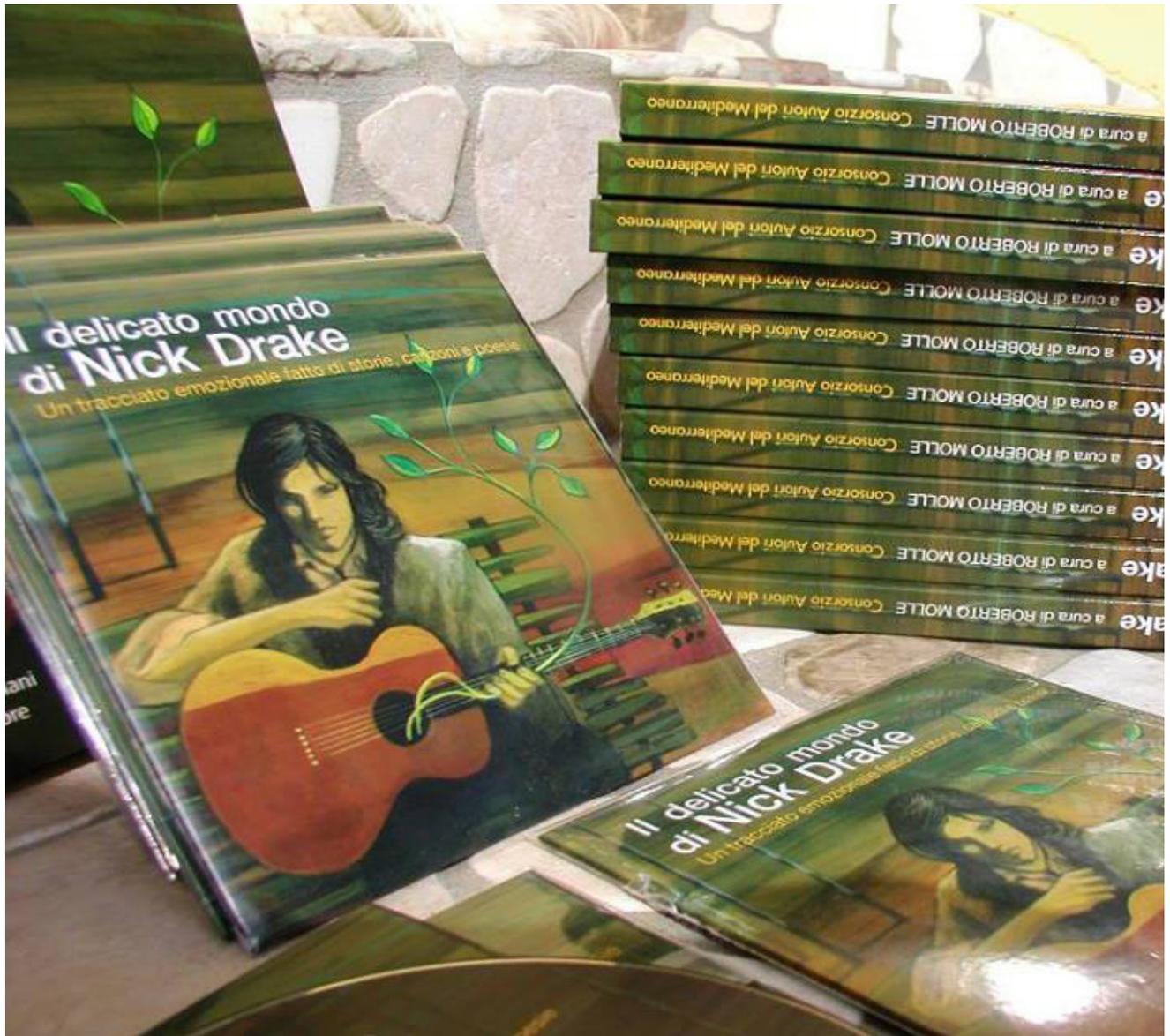
Il mio percorso artistico più recente è in fondo abbastanza coerente con gli esordi, da teenager. Suono le cose che possono sollecitare a pensare, senza star lì a distinguere se sono musiche famose o veramente rarissime. Ultimamente sto suonando spesso in duo con Giulio Galimberti. Il compositore Orazio Sciortino ci ha scritto il brano, "Coreofonia", che abbiamo eseguito da poco a Napoli in "prima esecuzione", «pensato e scritto per Francesco Libetta (ogni aggettivo lo riduce) e per un ballerino della classe e dell'eleganza di Giulio Galimberti (anch'egli pianista) con la coreografia sensibile di Stefania Ballone». Ha scritto per noi Fabio Massimo Capogrosso: Un brano che prevede sezioni suonate a quattro mani e sezioni danzate. Vittorio Montalti ha riscritto per noi un brano con una bellissima presenza di suoni elettronici. Ecco, la libertà di poter presentare operazioni simili in contesti anche molto tradizionali mi conforta e mi fa pensare di godere ormai una fiducia profonda da parte degli or-

ganizzatori di molti teatri e molte associazioni concertistiche.

Può associare un componimento a un libro? Può giustificare la scelta?

A volte si può non creare, ma addirittura riconoscere un collegamento esistente. Pensiamo a Proust con Wagner: Nattiez ha scritto pagine molto interessanti sulle radici intrecciate della prosa di Schopenhauer, la tecnica di eloquio musicale di Wagner e la struttura del pensiero retorico e della drammaturgia narrativa di Proust. Altre volte si possono riconoscere emulsioni mal riuscite: chi ha il fegato per leggere la Filosofia della musica di Mazzini rischia di rimanere a bocca aperta; e i danni di quel modo di pensare riecheggiano ancora di De Sanctis e Croce.





È uscito recentemente "Il delicato mondo di Nick Drake - un tracciato emozionale fatto di storie, canzoni e poesie", (libro+cd) un'opera dedicata alla narrazione della vita del musicista Nick Drake, con scritti dedicati alla sua figura umana e d'artista. L'opera, curata dal poeta e dal critico musicale Roberto Molle, è frutto di un lavoro minuzioso di ricerca e sperimentazione, nonché di fusione delle arti, letteratura e musica. All'interno vi sono i contributi di: Roberto Molle, Joe Boyd, Molly Drake, Maurizio Baiata, Luca Buonaguidi, Cristina Pongiluppi, Stefano Pistolini, Michela Maffei, Barbara Dardanelli, Luigina Parisi, Gianluca Veltri, Enzo Carlo Farina, Francesca Matteoni, Enrico Molle, Peter Rice, Anna Leo, Antonello Cresti, Renato De Capua, Gianpaolo Castaldo, Doris D'Amico, Claudio Alcara, Annamaria Mangia, Tommaso Lampronti, Vito Antonio Conte, Robin Frederik.

La compilation è formata dai contributi di:

Sangirardi Dainese, Passuti; Diego Palma; Airportman; Edo Avi; Lorenzo Bottazzo; Giovanni Segattini; Fanny & Marco; Fabrizio Tavernelli; Fernando Alemanni; Rocco Giangreco; Antonio Tonietti; Danny Bianchi; Aronne Dell'Oro; Tupamaros; S. Giacomo & Magnetica Ars Lab; Benno Simma; Claudio Alcara; Massimo Garritano.

APPESO AD UNA STELLA

di Roberto Molle

Introduzione tratta dal libro “Il delicato mondo di Nick Drake - un tracciato emozionale fatto di storie, canzoni e poesie!, a cura di M.R., Giorgiani editore, 2019.

Quanto può essere grande l'amore nei confronti di un musicista? E fino a che punto ci si può spingere per fargli arrivare un segnale di stima anche se quel musicista è scomparso più quarantaquattro anni fa? Poggiano sulle risposte a queste semplici domande le motivazioni che stanno alla base di questo progetto: un libro e un disco per omaggiare Nick Drake, le sue canzoni, il suo misterioso mondo.

Per quanto le vicende siano note, ripercorrere brevemente i passaggi della sua storia, potrà servire a metterla in relazione con l'amore dei tanti autori che in un canto corale, si sono stretti a rendergli omaggio in questo progetto, con racconti, poesie, testimonianze, canzoni. Tutto è iniziato con un ragazzo inglese che si chiamava Nick Drake, nato in Birmania nel 1948. Il padre Rodney era un ingegnere che lavorava per la Bombay Burmah Trading Corporation, la principale compagnia anglo-birmana produttrice di teck. Si era trasferito a Rango-

on (l'attuale Yangon) dove aveva sposato Molly Lloyd figlia di un funzionario dell'amministrazione britannica in India. Quattro anni prima di Nick era nata Gabrielle, che diventerà attrice di teatro e televisione (è stata l'interprete di Gay Ellis, la ragazza dai capelli viola nella famosa serie televisiva degli anni settanta “Ufo”). Quando Nick ha pochi anni la famiglia si trasferisce a Tanworth-in-Arden, un piccolo villaggio nel Warwickshire a due passi da Birmingham, dove trascorrerà buona parte della sua breve esistenza. Crescendo diventerà uno studente modello e un ottimo sportivo, con una predisposizione particolare per la musica che non tarderà a diventare la più importante. Così, intorno ai vent'anni Nick Drake abbandona l'università e si concentra sul suo primo disco: FIVE LEAVE LEFT (1969), un concentrato di folk, jazz, blues e architetture sinfoniche che lo rendono difficilmente catalogabile e poco in linea, con quello che in Inghilterra, verso la fine dei '60 era il mainstream “colto” dominante (Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Incredible String Band, Fairport Convention, tanto per intenderci).

Quel primo disco squarcia la tela dei canoni estetici della musica e della canzone d'autore anglosassone con canzoni ebbre del pathos della voce calda e delicatamente roca di Nick (Fruit tree, Day is done, River man, “Three hours, Time has told me), con testi evocativi intessuti di poesia e suoni di violino che si intrufolano tra i chiaroscuri di chitarre impegnate in complicati e suggestivi accordi di fingerpicking. Un secondo album arriva nel 1970, si chiama BRYTER LAYTER e la magia si ripete: canzoni di una bellezza adamantina che si muovono sullo stesso tracciato (Northern sky, Poor boy, Haze Jane I, At the chi-

me of a city clock, solo per citarne alcune) e non temono lo scorrere del tempo. Nick Drake è un ragazzo particolarmente sensibile, concentrato sulla sua musica che al quel punto è diventata la sua ragione di vita, ma il mondo esterno non riesce facilmente a entrare nella malìa delle sue canzoni, e per questo le vendite dei due dischi sono deludenti, tra l'altro penalizzate dalla sua propensione a non volersi esibire dal vivo. La critica lo apprezza ma il pubblico preferisce seguire altre sirene (Pink Floyd, Rolling Stones, The Animals).

A quel punto comincia un periodo difficile per Nick. La frustrazione per il mancato successo si mescola a una sottile depressione che ne attacca la fragilità emotiva e, lentamente, cominciano a stritolarlo. PINK MOON è il terzo e ultimo album che Nick incide, solo piano (alcune note nel primo brano), chitarra e voce. La bellezza, seppur intrisa di sofferenza e declino, continua ancora a essere presente tra i solchi di testi scarni e crepuscolari. La sua voce trasfigurata arriva diretta al cuore gelida e sussurrante, non riesce più a sprigionare quel calore che ha scaldato i cuori di quel nugolo di drakeys che gli si erano stretti attorno a celebrarne quasi un culto in vita. Per intendersi, in PINK MOON ci sono canzoni di una bellezza sfinente, da Place to be a Things behind the sun, dalla title-track Pink moon a Parasite e a From the morning, ma l'atmosfera si è fatta drasticamente triste e romantica, sintomo di un'aura ormai in preda all'oscurità. Si chiude lì, esplicito in soli tre album il percorso artistico e umano di un musicista eccezionale che morirà due anni dopo a

soli 26 anni, per overdose di psicofarmaci. Ma quando è cominciato tutto? Quando, per Nick, il mondo e la sua esistenza sono stati oscurati da una coltre nera? C'è stato un momento in cui il buio ha fatto la sua comparsa e ha iniziato a stendersi su ogni cosa? C'è stato un evento determinante, oppure quello era il destino di Nick, come se il trascorrere del tempo non fosse altro che il progressivo e ineluttabile definirsi della sua forma originaria? È il tipo di domanda alla quale, neanche il tempo può dare una risposta certa. Si può solo ripercorrere la traiettoria della sua vita e cercare di comprenderne l'esigenza più profonda.

Tutte le note biografiche e i tanti articoli scritti su di lui non mancano di puntualizzare il fatto che quando morì, quella maledetta notte tra il 24 e il 25 novembre 1974, sul suo giradischi girava ancora il disco dei Concerti brandeburghesi di Bach e sul comodino, restava aperto, il Mito di Sisifo, il saggio di Albert Camus che affronta il tema del suicidio. Non sapremo mai se si trattò di un errore di dosaggio o di morte voluta, quello che è certo, è che Nick ha lasciato un vuoto incolmabile nel cuore dei tanti che hanno amato e continuano ad amare la sua musica. Molti artisti convogliano la tristezza nella propria arte, nel caso di Nick Drake è stata la tristezza ad abusare di lui. E non dovrebbe esserci, una musica, per quanto straordinaria e pura come la sua, a doverne valere una tragedia.

Con Nick Drake per me tutto è iniziato dalla fine. Non i tre leggendari album che lo hanno reso immortale, bensì TIME OF NO REPLY, l'album postumo di inediti uscito nel 1987 mi ha permesso di pren-

dere contatto con quell'universo poetico che in una manciata di anni il giovane musicista inglese è riuscito a dipingere con la sua musica senza tempo. Per la verità incrociasti quel disco nel 1992, più o meno nello stesso periodo in cui ne venne a contatto anche Robin Frederick, una folksinger californiana che nel 1967 si trovava ad Aix-an-Provence (sud della Francia) quando anche Nick era lì. Una cosa curiosa che scoprirò più di quindici anni dopo sarà che la mia non fu la sola reazione di stupore all'ascolto di *Been smoking too long* (la registrazione casalinga di un brano blues compreso nell'album e accreditato ad autore anonimo), per ragioni diverse anche la Frederick ne rimase stupita all'ascolto (se ne potranno conoscere i motivi leggendo il suo contributo più avanti nel libro). Una volta entrato in quella dimensione ancestrale nutrita di delicatezza e malinconia, popolata di personaggi misteriosi e principesse, di suoni impastati di jazz, folk e blues, è difficile vincere l'incanto e restare indifferenti. Sono passati poco meno di trent'anni dal mio incontro con il ragazzo di Tanworth e da allora, la sua musica ha riempito molte di quelle giornate che nascono vuote e conducono alla disperata ricerca di qualche spiraglio di luce. E per quanto spesso, lo spleen lambisca ogni anfratto di quelle canzoni meravigliose, non manca anno dall'incontro con Nick, che non dedichi il mese di ottobre all'ascolto dei suoi dischi, a una rilassata fruizione della purezza che si libera da quella musica, a meravigliarmi ogni volta di quella voce così atipica, calda e avvolgente, a godere di quegli intrecci tra scrittura classica e sonorità pop che si legano con leggerezza a fraseggi jazz e congiunture folk-blues.

Così e successo. A un certo punto ho voluto concentrare la mia passione per Nick Drake e la sua musica in qualcosa di concreto. Un omaggio, un ricordo, un segno di stima nei confronti di un musicista che non si stanca di regalare emozioni senza chiedere nulla in cambio. Avevo dunque un ottimo punto di partenza ma restava da capire come muoversi e fin dove volessi arrivare. Ci è voluto poco, le idee si sono fatte chiare molto presto. Quale poteva essere il modo migliore per omaggiare Nick? Non ho avuto dubbi: dovevo coinvolgere nel progetto che iniziava a nascere musicisti, poeti, scrittori, giornalisti e critici musicali che un po' di cuore nelle canzoni di Nick lo lasciano ad ogni ascolto. Inoltre ho pensato di tirare in ballo alcuni giovani musicisti che non conoscevano Nick Drake e vedere cosa avrebbe potuto ispirare loro l'ascolto della sua musica. A quel punto si sono intensificati contatti e inviti alla partecipazione al progetto, che nel frattempo aveva già un titolo: **IL DELICATO MONDO DI NICK DRAKE** Un tracciato emozionale fatto di storie, canzoni e poesie.

C'è stato un momento in cui mi sono sentito come il Jimmy Rabbitte di Doyle in *The Commitments*, che si era messo in testa di fondare una band che suonasse il soul ed esserne il manager. Il tutto reso più vivido nello splendido film omonimo di Alan Parker, ambientato a Barrytown un quartiere immaginario da qualche parte nella periferia di Dublino. Allo stesso modo, con i distinguo del caso, volevo raccogliere un gruppo di autori e musicisti che, seppur con diverso background, potessero scrivere e suonare con un'attitudine soul (non importava dove di solito prendessero l'ispirazione, mi bastava qualcosa che avesse a che fare con l'anima). E allora,

come in *The Commitments* quando in tanti risposero all'annuncio che diceva: "si cercano musicisti che vogliono far parte di una soul band" e Jimmy passò al vaglio diversi musicisti in audizioni assurde e paradossali prima di scegliere i componenti del gruppo, per *IL DELICATO MONDO DI NICK DRAKE* a grandi linee le cose sono andate più o meno allo stesso modo. In questo caso, l'annuncio suonava così: "si cercano autori (poeti, scrittori e musicisti) che vogliono far parte di un progetto dedicato a Nick Drake. Si richiede sensibilità, disponibilità a confrontarsi con l'anima della sua musica, e un cuore capace di contenerne la bellezza". All'inizio le adesioni sono venute da parte di autori che conoscevo e stimavo, poi se ne sono aggiunte altre da chi, venuto a conoscenza del progetto ha sentito di volerne far parte. Le "audizioni" hanno viaggiato sul web e sono arrivate dalle più disparate località italiane e non solo. Alcuni materiali sono entrati a far parte del progetto quasi a pelle, altri sull'onda di una sintonia emotiva che gravitava nell'orbita di sonorità affini alla musica di Nick; altri ancora sono rimasti fuori purtroppo... e me ne dispiace, perché tutti, indistintamente, ne avrebbero avuto il merito. Questione di spazi, di ritardi, di incomprensioni banali che ne hanno compromesso l'essere inseriti nel libro o nella compilation. Per finire, questo progetto vuole essere un sasso gettato nello stagno dell'oblio, per attirare l'attenzione, suscitare curiosità, stimolare letture e ascolti e, alla fine, invitare a un'immersione totale nella musica di Nick Drake, per riemergere trasfigurati dalle suggestioni evocate dalla sua voce.

In *The commitments* (verso la fine del film), Dopo un'esaltante prova della band, alla quale era

atteso il grande soulman Wilson Pickett che aveva promesso di unirsi ai musicisti e cantare con loro, quando questi non arriva c'è grande delusione. Tutti vanno via pensando di essere stati presi in giro; mentre Jimmy si avvia verso casa nella fredda e umida notte dublinese gli si accosta una limousine, si abbassa il vetro del finestrino e la voce di uno sconosciuto profersisce queste parole: «Hei amico, sai dov'è il club Gallaghers?», Jimmy risponde: «Sì, è qui dietro l'angolo... però è già chiuso». Lo sconosciuto, girandosi verso il sedile posteriore si rivolge ad un uomo in penombra: «Allora torniamo in albergo signor Pickett?». Jimmy sorride sollevato pensando: «è venuto! Wilson Pickett è solo in ritardo, non ci aveva presi in giro». Un po' come nel romanzo di Roddy Doyle, i protagonisti de *IL DELICATO MONDO DI NICK DRAKE* aspettano di trovarsi al cospetto di Nick e poter declamare le poesie, cantare le canzoni e leggere le storie che hanno creato per lui. Ed è certo, Nick non mancherà, da qualche parte nell'universo, si godrà lo spettacolo. Con la dolcezza tipica del suo sguardo e un cenno del capo, ringrazierà. Appeso ad una stella.

GIORNI DI MIRACOLI E MERAVIGLIE: L'INCREDIBILE STORIA DI SIXTO RODRIGUEZ

di Enrico Molle

Con l'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan, artista visionario che racchiude in sé l'essere cantautore, musicista e poeta, il legame tra letteratura e musica sembra essere stato sancito definitivamente. D'altronde tra le funzioni primarie della musica, a partire dall'epoca medievale, se non addirittura da prima¹, figura quella di accompagnare le parole, o meglio i componimenti poetici, in maniera armoniosa e simbiotica, con lo scopo di rendere l'incontro delle due arti un tutt'uno. L'idea della canzone moderna², ovvero di un brano musicale come lo conosciamo noi, nasce proprio da questo accostamento tra musica e parole, che va a creare un universo parallelo, ma allo stesso modo sconfinato, che ha segnato, dalla sua nascita, le varie epoche che si sono susseguite.

1 Le testimonianze più antiche sembrerebbero provenire dall'Antico Egitto con la tradizionale canzone popolare della trebbiatura.

2 Da non confondere con la canzone usata in poesia, genere metrico formato da un numero variabile di strofe, dette stanze, dalla quale prende il nome.

te, così come è accaduto per la letteratura.

In questa sede non analizzeremo tecnicamente le categorie musicali che si sono susseguite dai primi anni del '900 fino a noi, quei generi intramontabili come il Country, che insieme al Blues e al Jazz hanno poi portato al Rock e alle sue mille sfaccettature, quindi all'Hip Hop e al Reggae, e che hanno caratterizzato comunità e generazioni intere, o ancora quegli sconfinamenti come il Metal o il Trap, sottogeneri che proliferano autonomamente e che raccolgono seguaci fedeli, con un forte senso di appartenenza.

Ciò che farò in questo articolo, tra l'altro in linea con i miei precedenti contributi alla rivista, sarà parlarvi della storia incredibile, sconosciuta ai più, dell'unico cantautore diventato una rockstar senza saperlo: Sixto Rodríguez.

Probabilmente quello che andrete a leggere vi sembrerà assurdo, tanto da dubitare della mia lealtà, ma in verità si tratta di una vicenda straordinaria che di per sé mescola la poesia alla vita di un uomo e che ha come risultato la sua meravigliosa musica.

È il 1968 quando il chitarrista Dennis Coffey e il produttore Mike Theodore, della Sussex Records, una casa discografica di Los Angeles di proprietà della Buddha Records, finiscono in un locale periferico di Detroit (Michigan), il Sewer, in seguito a una segnalazione riguardo a un folksinger molto interessante, qualcuno che poteva essere il nuovo Bob Dylan. D'altronde in quegli anni chiunque si mostrava con una chitarra e un'armonica correva il rischio di essere etichettato come il "nuovo Dylan", perché il vecchio non era più disponibile e Bruce Springsteen non era ancora arrivato a destinazione.³

3 Cfr. M. DENTI (a cura di), *L'uomo che visse due volte*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 5.

E in quel locale di Detroit, nella zona lungo il fiume, dove si udivano le sirene delle navi, avvolto in un muro di fumo e seduto di spalle, quasi a voler obbligare il pubblico a concentrarsi sulla sua voce e le sue parole, Sixto Díaz Rodríguez, un giovane ragazzo figlio di immigrati messicani, dava prova del suo straordinario talento. Coffey e Theodore ne rimangono rapiti ed è un attimo firmare un contratto che lo porterà a incidere il suo primo album "Cold Fact", che uscirà nel 1970.

La qualità della musica di Rodríguez è innegabile e il suo modo di suonare la chitarra e la sua voce ne sono la conferma, ma ciò che sorprende di più sono i suoi testi, per lo più di protesta, attraverso i quali indaga sulle condizioni di vita del suo paese. Nelle sue canzoni, Rodríguez, parla di Detroit, una città povera e difficile, diventando il poeta dei bassifondi che mette in musica la poesia di quello che vede, con l'innata capacità, degna dei veri artisti, di elevare le cose, di andare al di là del mondano, del prosaico.

Eppure, nonostante un connubio perfetto tra suono e parole e la qualità innegabile di Sixto, "Cold Fact" non ottiene il successo sperato. Nessuno della Sussex Records se ne capacita e allora si decide di continuare, di incidere un secondo album. È la volta di di "Coming from Reality", che tra i suoi produttori vedrà anche Steve Rowland, attore e cantante (oltre che produttore appunto) che nella sua carriera ha collaborato con artisti del calibro di Gloria Gaynor, Jerry Lee Lewis, The Cure e che anni dopo, in un'intervista⁴, racconterà che il suo preferito, quello dal maggior talento, era e resterà sempre Rodríguez, defini-

to come un saggio e un profeta. Ma per motivi che nessuno riuscirà mai spiegare, nonostante il suo valore incontestabile e un lavoro più consapevole e maturo, anche "Coming from Reality" finirà per vendere pochissimo.

È la fine di un sogno per Rodríguez e tutto acquista una patina ancora più malinconica se si pensa al fatto che, come racconterà sempre Steve Rowland⁵, l'ultima canzone a essere registrata fu Cause, il cui primo verso recita «perché ho perso il mio lavoro due settimane prima di Natale»: era novembre del 1971 e poco dopo, esattamente due settimane prima di Natale, la Sussex Records estrometteva Rodríguez dall'etichetta. Tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione dei due album sono sconcertati: come poteva, uno che scriveva in quel modo, non fare successo?

Le risposte a questa domanda non arriveranno mai e così Rodríguez decide di voltare pagina. Si ricicla come muratore, lavora duramente nei cantieri edili per ditte di demolizione e conduce una vita umile, riuscendo persino a laurearsi in filosofia alla Wayne State University di Detroit, seguendo corsi serali, e candidandosi più volte come sindaco, ma senza risultati.

Tuttavia, nei piani del destino, la storia di Sixto Rodríguez non doveva finire in quel modo.

Negli stessi anni, in un Sudafrica sotto il regime segregazionista dell'apartheid e boicottato dal resto del mondo proprio a causa di tale regime, la musica di "Cold Fact" e di "Coming from Reality" è apprezzatissima e il suo successo cresce in maniera esponenziale all'oscuro del suo autore.

La leggenda vuole che una ragazza abbia portato in Sudafrica un disco di Rodríguez da regalare al fidanzato e che da quello sia

4 L'intervista è presente nel film documentario *Searching for Sugar Man* del regista svedese Malik Bendjelloul.

5 *Ibidem.*

iniziato un processo infinito di duplicazione in forma di bootleg⁶, sia su disco che su nastro, infine su compact disc. Ciò, almeno in parte, è realmente accaduto, ma il risvolto della medaglia vede tre etichette discografiche sudafricane incaricarsi, visto il loro grande successo, delle ristampe ufficiali dei due album "Cold Fact" e "Coming from Reality" su licenza della Sussex Records che ne deteneva i diritti e che, ancora oggi, non ha chiarito dove siano finiti i soldi e il perché non abbia mai avvisato il cantautore della popolarità ottenuta oltreoceano.

D'altro canto è comprensibile che le etichette discografiche sudafricane non si siano mai interessate di rivolgersi al cantautore per i diritti, al contrario abbiano pensato di contattare esclusivamente la Sussex poiché, per quello che si sapeva in Sudafrica, Rodríguez era morto. Le voci che circolavano sull'accaduto erano diverse, ma le più accreditate erano due: Rodríguez si era cosperso di benzina e dato fuoco sul palco; Rodríguez, visto l'insuccesso della sua musica, durante un concerto in cui lo spettacolo sembrava peggiorare di canzone in canzone, molto educatamente si esibì con l'ultimo brano, ringraziò il pubblico, prese una pistola e si sparò. Per quanto inverosimile possa sembrare tutto questo, è necessario calarsi in un realtà, quella degli anni '70, senza internet e, per di più, in uno Stato che bloccava la maggior parte delle notizie provenienti dall'estero, a causa dell'accusa di crimini contro l'umanità rivolta al suo regime da parte dell'ONU.

Tralasciando i cavilli burocratici relativi ai diritti d'autore, questione che tra l'altro non è mai inte-

ressata allo stesso Sixto, la causa del successo di Rodríguez in Sudafrica è da ricercare nello spirito delle canzoni, che, per ricondurci a Dylan e a ciò che pensa, hanno vie misteriose per manifestarsi: le emozioni che i brani di "Cold Fact" e di "Coming from Reality" non sono riusciti a trasmettere a Detroit e più in generale negli Stati Uniti, hanno trovato in Sudafrica terreno fertile, diventando il veicolo per esprimere l'indignazione contro l'apartheid.

Col passare degli anni, il mistero attorno alla sua immagine e i suoi testi che proferivano un messaggio di protesta contro il sistema, fecero di Rodríguez la rockstar più importante del Sudafrica, con una popolarità di gran lunga superiore a quella di Elvis, dei Beatles e dei Rolling Stones. La sua musica divenne l'inno della protesta contro l'apartheid e permise alla gente di liberare la propria mente e di cominciare a pensare in modo più aperto. Questo portò i suoi brani a essere censurati, ma nonostante ciò "Cold Fact" e "Coming from Reality" riuscirono a ottenere dieci dischi d'oro e un disco di platino, vendendo ininterrottamente, per venticinque anni, milioni e milioni di copie.

Rodríguez divenne l'idolo della generazione che lottava contro un regime segregazionista e segnò per il Sudafrica l'epoca che portò alla sconfitta dell'apartheid, avvenuta definitivamente nel 1994, pertanto è facile comprendere il valore storico, oltre che musicale, che egli ha avuto per un popolo intero.

Sullo sfondo di questo grande processo, si collocano le storie personali di Stephen Segerman, un ex gioielliere, e di Craig Bartholomew, un giornalista, che confluirono in un'indagine condotta all'unisono su Sixto Rodríguez. I due, entrati in contatto proprio grazie alla passione nutrita per il leggendario

⁶ Registrazione originale audio o video effettuata abusivamente e messa in circolazione senza l'autorizzazione del titolare dei diritti.

rio cantautore statunitense, iniziarono a collaborare per raccogliere informazioni riguardanti la sua vita e la sua morte. Tentando di seguire in primis la scia dei soldi relativi alle numerosissime vendite, ma con scarsi risultati, Stephen e Craig, brancolano nel buio per anni, avendo in mano solo le informazioni (peraltro pochissime) visibili sui due storici LP. Con l'avvento di Internet viene anche creato un sito dedicato esclusivamente a Rodríguez, ma la vera svolta arriva in maniera inaspettata nell'estate del '97: dopo aver setacciato in un lungo in largo i posti citati dalle canzoni, Craig Bartholomew⁷, si ritrova ad ascoltare la canzone Inner city blues dell'album "Cold Fact" e capta un verso che recita «ho incontrato una ragazza a Deaborn, alle sei di stamattina, un dato di fatto⁸». Il giornalista, che non aveva mai sentito parlare di Deaborn, prende immediatamente in mano l'atlante geografico per cercare le sue coordinate e scopre che la città fa parte di Detroit. Seguendo il suo intuito, continua nelle ricerche e risale a Mike Theodore, tra i produttori del primo album di Rodríguez, uno dei due che lo aveva visto suonare per la prima volta al Sewer. Bartholomew gli telefona e gli racconta la storia incredibile del successo di Sixto in Sudafrica, lo sommerge con centinaia di domande e, prima di congedarsi, chiede a Mike ciò che gli interessava di più, ovvero in quali circostanze fosse avvenuta la morte di Sixto Rodríguez.

La risposta che riceverà lo lascerà

7 Il giornalista aveva viaggiato a Londra e Amsterdam durante la sua ricerca, città citate nei testi di Rodríguez, e aveva svolto numerose ricerche a Los Angeles, sede della Sussex Records.

8 «Dato di fatto» nella sua traduzione inglese è *cold fact*, titolo del primo album di Rodríguez

senza parole: l'uomo che con la sua musica ha contribuito a riunire il Sudafrica è ancora vivo.

Il giornalista è incredulo e pieno di gioia e a quel punto considera il suo lavoro finito. Scrive un articolo intitolato Alla ricerca di Gesù in cui racconta appunto il lavoro di indagine svolto da lui e da Stephen Segerman e lo invia alle moltissime persone interessate via fax.

Ma il destino, ancora una volta, fa in modo che tutto ciò non finisca lì: l'articolo di Bartholomew in qualche modo attraversa l'oceano, in un percorso al contrario rispetto alla musica che aveva dato inizio alla leggenda, e arriva negli Stati Uniti, dove raggiunge nell'agosto del 1997 una delle tre figlie di Rodríguez, Eva. E così, quello che doveva essere il finale di una storia, diventa l'inizio di un'altra.

Eva Rodríguez, grazie all'articolo, visita il sito internet dedicato al padre e tramite il relativo forum contatta Segerman e Bartholomew, informando loro di essere la figlia della rockstar più famosa del Sudafrica e lasciando un recapito telefonico. Segerman le telefona raccontandole il successo e il significato che la musica di Rodríguez aveva avuto nella sua nazione, confessandole il desiderio di voler parlare con lui, anche solo per un saluto. E quella notte, mentre Segerman dorme, il telefono squilla improvvisamente: è Sixto. Il cantante, scoprendo di essere così famoso a sua insaputa, inizialmente stenta a crederci e per poco non riattacca, ma Segerman insiste e gli propone di esibirsi in Sudafrica. Rodríguez accetta: lo scenario per giorni di miracoli e meraviglie è servito.

Il 2 marzo 1998 Sixto Rodríguez atterra in Sudafrica con le tre figlie, rimanendo incredulo dinanzi a quanto vede, ovvero un'accoglienza degna delle star più importanti del pianeta. Lo stupore è

talmente grande che quando arrivano le limousine incaricate di prenderli dall'aeroporto, i quattro si scansano pensando che non siano destinate a loro, ma a qualcuno di più importante.

Il 6 marzo 1998, a Città del Capo, Rodríguez si esibisce nel primo dei sei concerti previsti per il tour in Sudafrica, che segneranno sempre il tutto esaurito e che saranno sponsorizzati per settimane in tutto lo Stato. Una volta sul palco, le prime parole di Sixto saranno: «Grazie per avermi tenuto in vita!».

Appena inizierà a cantare sulle note di *I wonder*⁹, tutti quanti, anche i più scettici che non riuscivano ancora a credere che il proprio idolo fosse vivo e di fronte a loro, riconosceranno quella voce che per anni li ha accompagnati nelle lotte contro il sistema, ma non solo, nel quotidiano, nelle cene con gli amici e nei picnic al cielo aperto sotto il sole dell'Africa. Si tratta di un momento storico, paragonabile per gli abitanti di quella nazione ad altri come la fine dell'apartheid e l'elezione di Nelson Mandela nel ruolo di presidente.

Negli anni successivi Sixto Rodríguez tornerà in Sudafrica quattro volte e si esibirà in oltre 30 concerti, riuscendo a vedere riconosciuto il successo per la sua incredibile musica.

A ogni modo, la vicenda di quest'uomo è forse la più incredibile dell'intera storia della musica e può sorprendere sapere che Rodríguez oggi viva ancora nella sua casa nel sobborgo di Woodbrige, acquistata per 50 dollari a un'asta giudiziaria nel 1970, che continui a svolgere il suo lavoro di muratore, che abbia donato i soldi ricevuti dai concerti e dalla fama riconosciuta ai familiari

9 Canzone contenuta in "Cold Fact", tra le più celebri in Sudafrica.

e agli amici. La sua storia sembra non appartenere al nostro universo razionale, la sua storia è una poesia della vita.

Per chi volesse approfondire la figura, la musica e la vita di Sixto Rodríguez consiglio l'ascolto dei due album, la visione del film documentario *Searching for Sugar Man*, del regista svedese Malik Bendjelloul, vincitore del Premio Oscar al miglior documentario nel 2013, la lettura di *SUGAR MAN, Vita, morte e resurrezione di Sixto Rodríguez*, scritto da Craig Bartholomew e Stephen Segerman e la lettura de *L'uomo che visse due volte* a cura di Marco Denti.



SCHOPENHAUER, WAGNER E NIETZ- SCHE: PENSATORI INATTUALI.

di Camilla Russo

Nell'Europa e in particolare nella Germania dell'Ottocento si imposero filosofi e musicisti alla base della svolta irrazionalistica di fine secolo, in polemica con le dottrine che si riferivano alla ragione come unico strumento in grado di dare una visione coerente, chiara e distinta della realtà.

Tale filosofia di pensiero, che trovò fortuna in tutta Europa, seguì alla rivoluzione artistica e letteraria e alla crisi di fine Settecento, che misero sotto accusa la cultura positivista, non essendo più in grado di offrire certezze in un periodo di smarrimento.

Un più ingenuo mito positivistico del progresso inarrestabile dell'umanità venne ribaltato e sostituito con l'opposta teoria del Decadentismo, che si prestava ad interpretare le angosce dei ceti medi di fronte alle pressioni e rivendicazioni socialiste e ai problemi sorti con lo sviluppo industriale.

Il nuovo clima favorì la rivalutazione delle filosofie e di molti atteggiamenti spiritualisti diffusi nel periodo romantico. Tali trasformazioni investirono prepotentemente il mondo artistico e letterario favorendo, negli ultimi anni del 1700, la formazione di un'atmosfera comune i cui tratti principali furono: l'inclinazione all'estetismo, il richiamo alle poetiche praticate dai simbolisti francesi e in particolare il frequente ricorso

al tema della decadenza connesso ad una diversa percezione del mondo antico.

Letteratura e arti figurative perseguirono l'intento di rievocare lo sfarzo, l'estenuato culto del piacere, il senso di corruzione morale dei grandi imperi in declino e delle loro antiche capitali.

In opposizione al primato parnasiano dell'oggettività impersonale e della precisione, si impose l'esigenza di restituire l'irripetibile unicità della vita interiore, attraverso metodi volutamente indefiniti, inafferrabili e musicali.

Una delle figure più determinanti del secolo fu il filosofo tedesco Arthur Schopenhauer, che nel 1819 con la sua opera *Nel mondo come volontà e rappresentazione* sosteneva che l'intero mondo dei fenomeni percepiti dai sensi e conoscibili per via razionale non è che pura rappresentazione: un velo illusorio che copre una realtà in sé inattuabile.

Il mondo veniva descritto come governato da un impulso inconsciente, cieco e irresistibile della volontà irrazionale, che spinge animali e uomini a conservarsi in vita e a cercare il piacere. Solo l'arte in questo caso può offrire una consolazione provvisoria, poiché supera le apparenze sensibili ed estrae l'essenza della vita.

Questa contemplazione, secondo il filosofo, raggiunge il massimo grado di purezza nella musica che, a differenza delle arti visive e letterarie, non rappresenta le apparenze sensibili ma solo il flusso emotivo e irrazionale della Volontà.

L'opera e il pensiero del filosofo influenzarono un'altra figura altrettanto fondamentale e a lui quasi contemporanea in quel clima di fervido progresso culturale: il mu-

sicista tedesco Richard Wagner.

Wagner si appassionò a tal punto alla dottrina schopenhaueriana, che egli stesso confidò, in una lettera del 1854 indirizzata all'amico Franz Liszt, di essere attratto da Arthur Schopenhauer definendolo vero e proprio "dono del cielo" e affermando che la negazione fondamentale della volontà della vita da lui propugnata era "di una verità spaventevole".

Compositore, scrittore e librettista, Richard Wagner impiegò il suo genio per realizzare un teatro totale, unione stilistica di poesia, suono e recitazione, un'opera in musica che racchiudesse tutte le forme d'arte, compresi gli elementi architettonici e scenografici. La sua ricerca artistica, che sovvertì tutte le convenzioni del teatro musicale, pose le proprie basi sulla poetica esposta nel saggio *L'opera d'arte dell'avvenire* del 1849.

Wagner sognava di restituire alla musica la funzione sacra che svolgeva nell'antica tragedia greca, per riallacciare il legame emotivo tra l'individuo e la vita della nazione. Per questo motivo progettò un'opera d'arte totale che unisse parola, musica e azione drammatica. Questa moderna sintesi di tutte le arti dello spettacolo, ispirata ai greci antichi, seppe muovere le emozioni degli spettatori, ponendoli in comunione immediata col mito, che condensa il senso profondo dell'opera.

La sua tetralogia *L'anello del nibelungo* ispirata per lo più all'epica germanica per concezione e linguaggio, fu l'esempio dell'applicazione più sistematica di tale poetica: rompendo le convenzioni del melodramma, Wagner fuse il canto degli attori e la sinfonia dell'orchestra in un unico impasto sonoro da cui emersero i leitmotiv o motivi conduttori, temi musicali

che ritornano variati in diversi momenti dell'opera, con la funzione di imprimere nella memoria degli spettatori delle atmosfere emotive, associate a situazioni drammatiche, per evocare i nessi sotterranei che collegano gli episodi e far emergere i significati ideali della vicenda rappresentata.

In uno scritto del 22 maggio del 1869, Friedrich Nietzsche accennò Wagner e Schopenhauer come le sue due fonti di maggiore ispirazione. Il filologo e filosofo tedesco scrisse di sé, di Wagner e di Schopenhauer come di "pensatori inattuali", dove il termine "inattuali" significava più propriamente "troppo attuali".

Il fascino di Schopenhauer e più propriamente di Wagner conquistarono così Friedrich Nietzsche, che si ispirò anche alla volontà di vivere della specie umana del filosofo e agli eroi wagneriani per la sua concezione di super-uomo e della propria volontà di potenza.

In particolare con il musicista intrecciò subito un'intima amicizia: motivi estetici, filosofici e politici furono determinanti nell'avvicinamento e nell'allontanamento fra Wagner e Nietzsche.

Per Nietzsche, Wagner stava ridando lustro e prestigio alla tragedia poiché nelle sue opere verità e intelletto, ovvero spirito apollineo e spirito dionisiaco, rimanevano fedeli tra loro, creando un rapporto armonico tra le due forze più intime dell'essere.

Così acclamò il musicista nella sua prima vera opera di argomento filosofico, *La nascita della tragedia*, con l'intento di lanciare una nuova interpretazione della cultura classica.

Nietzsche individuava nell'arte due poli opposti e complementari, esemplificati dai greci in due divini-

tà: Apollo, dio della scultura e del sogno, e Dioniso, dio della musica e dell'ebbrezza. L'adesione al principio Apollineo comportava la serena contemplazione delle "belle apparenze" del mondo, delle forme armoniche e dei singoli individui. Ma solo dopo aver lacerato il velo illusorio dei fenomeni si arrivava a comprendere "i terrori e le atrocità dell'esistenza", governata dalla Volontà schopenhaueriana, e si raggiungeva la condizione "dionisiaca", che è insieme "gioia, dolore e conoscenza".

La tragedia, fondendo musica, danza e parola, componeva l'apollineo e il dionisiaco, generando il "mito tragico", che esprimeva per simboli la verità dionisiaca.

Proiettando sul mondo classico le teorie di Schopenhauer e Wagner, Nietzsche rivoluzionò la percezione della grecoità, che da supremo modello di armonia diventava immagine di compenetrazione tra passioni estreme e opposte, vitalità ed ebbrezza.

Lo stretto rapporto tra Wagner e Nietzsche iniziò ad incrinarsi quando scoppiò la guerra con la Francia e a Tribtschen si parteggiava acriticamente per i prussiani, mentre il filosofo era costretto al servizio militare esprime la facile previsione di un'ondata di militarismo e nazionalismo, nella quale fu trascinato anche Wagner.

Dal sorgere delle prime discrepanze ideologiche nacque Il caso Wagner, originariamente pubblicato con il sottotitolo Il problema di un musicista.

L'opera era una critica a Wagner ed il preannuncio della rottura dell'amicizia tra i due, poiché il musicista era colpevole di essersi lasciato coinvolgere eccessivamente dal movimento volkisch e

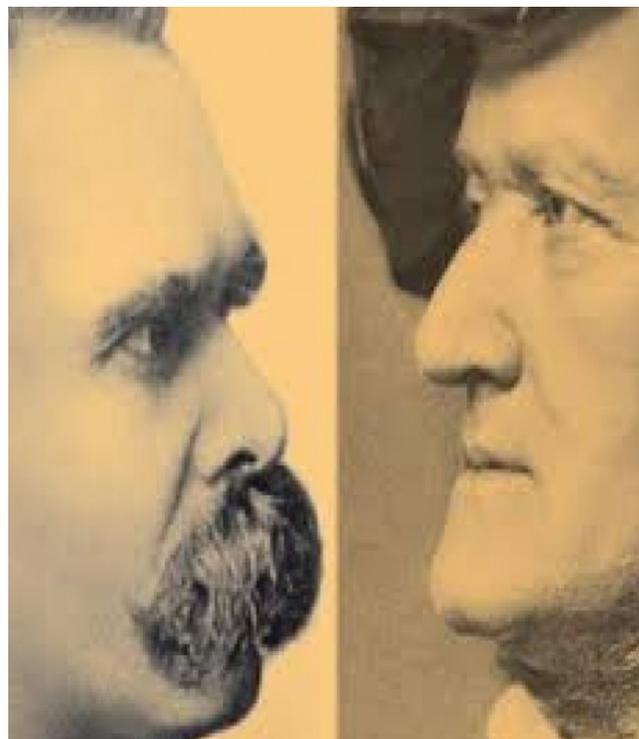
dall'antisemitismo.

La musica di quest'ultimo non veniva più rappresentata come un "affetto filosofico" e l'ex amico stesso era presentato solo come un particolare sintomo di una più vasta malattia infettante l'Europa, ossia il nichilismo.

L'opera apparve in netto contrasto con La nascita della tragedia, in cui Nietzsche esaltava Wagner come colui che incarnava la necessità della musica di superarne la concezione puramente analitica e spassionata.

Nietzsche si allontanò così da Wagner per dedicarsi ad una più radicale critica materialistica delle illusioni artistiche e religiose demolendo tutti i capisaldi etici della cultura occidentale.

"Eravamo amici e siamo diventati estranei" si lamenterà il filosofo in La gaia scienza: due navi che sono state trasportate in direzioni diverse dall'urgenza del proprio compito.



Eco dell'acqua- un occhio all'haiku

JESAL KANANI

a cura di **Ruben Alfieri**

Jesal Kanani lives in Mumbai, India. She holds an MFA in fiction from the University of Maryland, College Park. Her haiku has been published as an honorable mention in the World Haiku Review while her fiction has been published in The Missouri Review and also nominated for the Best New American Voices 2005 anthology by Harcourt Brace.

Haiku expresses the identity of the poet, simply telling her feminine point of view, which rely on her own feelings and passes through the examples of her culture.

Her Instagram account @jesalwrites has a lively following, with readers writing to her, every single day.

Path of a yellow wagtail
evolving into a woman
you will love

"Quite often, in an effort to be liked, I've changed who I am, (ironically enough, telling myself it's for the better). When I saw the

Jesal Kanani vive a Mumbai, India. Ha ottenuto un Master in Belle Arti nell'Università del Maryland, College Park. I suoi haiku sono stati pubblicati come menzione onorevole nel World Haiku Review, mentre il suo romanzo è stato pubblicato per The Missouri Review e nominato anche per il Best New American Voices 2005, antologia curata da Harcourt Brace.

L'haiku esprime l'identità della poetessa, raccontandosi con semplicità da un punto di vista femminile che trae forza dalle proprie emozioni e passa attraverso gli esempi della propria cultura.

Il suo account Instagram è @jesalwrites, tramite il quale pubblica i suoi lavori e comunica coi lettori.

Il sentiero della gialla cutrettola
si evolve in una donna
che amerai

"Spesso, sforzandomi di piacere, ho cambiato chi sono (abbastanza, ironicamente, dicendo a me stessa che sarebbe stato per il meglio). Quando ho osservato il volo ondeggiante della cutretto-

yellow wagtail in the forests of Kabi-la gialla, nella foresta di Kabini, seni, her wave-like, path of flight, re-guendone la direzione mi sono reminded me of all my wasted effortsnuti in mente tutti i miei sforzi inutili in reaching a destination—one thatper raggiungere una destinazione wasn't what I'd set out for, where– dove ho avuto problemi a ricono- I had trouble recognizing what I'dscermi, poiché ciò che ero diventata become.” ta non era ciò che mi ero prefissata di essere.”

Sita's deer

you walk into Nallis

for that saree I want

“The great war of Ramayana began when Ravana disguised himself as an enchantingly beautiful golden deer, that Sita on spotting, immediately coveted and Rama pursued to bring her happiness. Similarly, to make me happy, he walks in the store, to buy me the gold tassled saree that I've spotted at the store-front and am enamored by.”

Cervo di Sita

cammini tra i Nalli

per quel Sari che cerco. [1]

“La grande guerra di Ramayana cominciò quando Ravana si camuffò tramutandosi in un incantevole cervo d'oro, il quale venne avvistato e immediatamente desiderato da Sita, e che Rama cercò di catturare per consegnarlo alla sua paredra e renderla felice. Allo stesso modo, per rendermi felice, lui cammina nel negozio per comprarmi il Sari d'oro con le nappe che avevo notato in vetrina e di cui mi ero innamorata.”

Find better things to do

says the man

I've loved twenty-four moons

“After the long passage of time, of their being together, he tells her: it is off, very casually advising her find something better to do (other than love him).”

Trova qualcosa di meglio da fare

disse l'uomo

Ho amato ventiquattro lune.

“Dopo un lungo periodo passato insieme, lui le dice con molta disinvoltura che è finita, e che dovrebbe trovare qualcosa di meglio da fare piuttosto che amarlo.”

[1] Il Sari (Saree o Shari) è un tradizionale indumento femminile del subcontinente indiano, le cui origini risalgono al 100 a.C. Consiste in una fascia di stoffa avvolta intorno al corpo dell'indossatrice con metodi che variano a seconda della sua funzione. La sua larghezza è di circa un metro, mentre la lunghezza varia dai quattro ai nove metri. I Nalli, invece, sono dei dettagli del vestito, simili a delle catene.

LA MUSICA SOLA È PERICOLOSA

di Alessandra Macri

[...] Castorp ricompose il viso... l'aveva già fatto non appena aveva scorto l'Italiano. E disse:

«E' tardi però, signor Settembrini, per venire al concerto. Deve essere quasi alla fine. Non le piace sentir musica?». «Non a comando» rispose Settembrini. «Non secondo il calendario della settimana. Non mi piace quando puzza di farmacia e mi viene assegnata dall'alto per ragioni sanitarie. Io tengo un po' alla mia libertà, o almeno a quel residuo di libertà e di dignità umana che noi altri abbiamo ancora. A queste manifestazioni assisto da ospite, come lei è ospite nostro in grande: vengo, sto un quarto d'ora e poi vado per i fatti miei [...]. La Musica? Non mi ha chiesto, lei, se sono un amante della musica? Ecco, se dice amante (veramente Hans Castorp non ricordava d'aver detto questa parola) non ha scelto male l'espressione che ha quasi un velo di frivola tenerezza. Bene d'accordo. Sono, sì, un amante della musica, ma non vuol dire che io la stimi gran che, come, poniamo, stimo e amo la parola, il sostrato dello spirito; lo strumento, il lucido vomere del progresso... La musica è... un che di semiarticolato, di problematico, irresponsabile, di indifferente. Lei obietterà suppongo, che può essere chiara. Sì anche la natura può essere chiara, anche un ruscello può essere chiaro, ma che giova? Non è la vera chiarezza, è una chiarezza sognante, nulladicente, non impegnativa, una chiarezza senza

conseguenze, pericolosa, perché invoglia ad acquetarsi in lei... Lasci che assuma il gesto della magnanimità: bene allora accenderà il nostro sentimento. Importa invece che si accenda la ragione! Apparentemente la musica è tutta movimento, io però ho il sospetto che si tratti di quietismo [...] lo nutro un'avversione politica contro la musica» [...].

«La prenda in considerazione lo stesso!» Sugerì Settembrini con un sorriso. «La musica è inestimabile in quanto ultimo strumento di entusiasmo, potenza propulsante ed elevatrice, quando trova lo spirito predisposto ai suoi effetti. Ma deve essere preceduta dalla letteratura, da sola la musica non spinge avanti il mondo. La musica sola è pericolosa». [...]

(T. Mann, *La montagna incantata*. Romanzo, capitolo IV, Corbaccio, 2017).

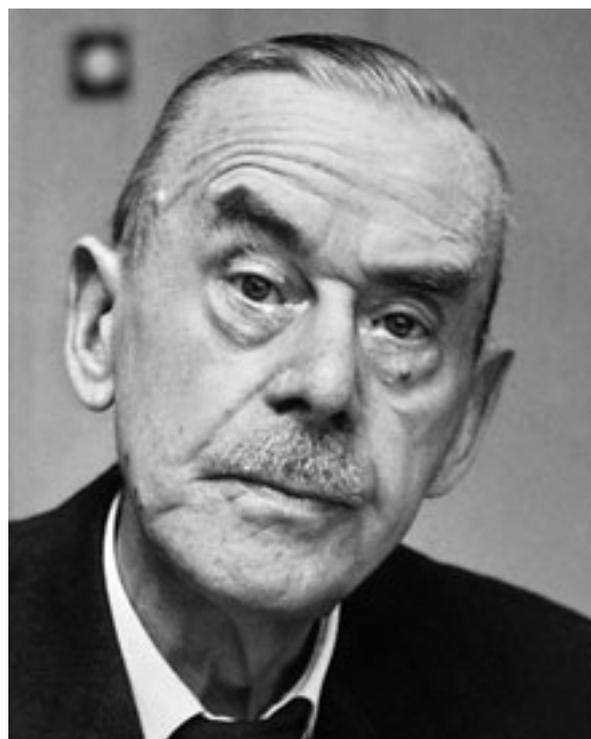
La montagna incantata, il luogo in cui sorge il Sanatorio Internazionale Berghof di Davos, nel cantone dei Grigioni, è un luogo al di fuori del tempo, in cui tutto sembra possibile...

Il giovane borghese Hans Castorp, "figlio di papà" è ospite per tre settimane al Sanatorio in visita al cugino Joachim, un militare la cui carriera è stata interrotta dalla tisi. Castorp finisce per risiedervi sette lunghi anni, scoprendosi malato. Castorp condivide gli stili di vita degli altri pazienti e nascono lunghe discussioni su vari argomenti...

La discussione sul valore della musica e della letteratura, con l'umanista, homo umanus (come lui stesso si definisce) Lodovico Settembrini ha il compito di evidenziare la funzione delle arti. L'italiano Lodovico Settembrini ha piena fiducia nella scienza e nel progresso e soprattutto attribuisce grande valore alla parola ma, ha nei confronti della musica, una grande diffidenza gli piace, ma non quando è imposta come avviene nel sanatorio: «mi lascia perplesso», dice. Settembrini afferma di essere un amante

della musica, ma «non vuol dire che io la stimi gran che». e definisce così la musica: «(un che di semiarticolato, di problematico, di irresponsabile, di indifferente)». Secondo Settembrini, la musica da sola non spinge avanti il mondo: «la musica è inestimabile in quanto ultimo strumento di entusiasmo, potenza propulsante ed elevatrice [...], ma deve essere preceduta dalla letteratura». Settembrini riconosce dunque, alla musica una «chiarezza sognante», pericolosa, perché induce l'uomo a trovare in essa il suo riposo. Ancora Settembrini sostiene che la musica ha un lato morale, perché conferisce «presenza, spirito e preziosità al fluire del tempo. La musica sveglia il tempo, la musica sveglia noi al più raffinato godimento del tempo, e in quanto sveglia è morale». La musica può assumere un ruolo demoniaco assai simile alla droga che produce stordimento. Settembrini continua la discussione, conformando la sua concezione della musica «...la musica, io resto dell'opinione che essa sia di natura ambigua. Non vado troppo oltre se la dichiaro politicamente sospetta». La letteratura composta da parole è il «vomere del progresso». L'alta funzione data alla parola alla "parola politica" deriva dall'ammirazione di Settembrini per il Carducci e per le sue concezioni di una poesia intesa come "funzione civile". «Il signor Settembrini è letterato», dice Joachim al cugino Hans Castorp (questi aveva subito notato «l'espressione colta dello sconosciuto, il suo atteggiamento libero»), «ha scritto per giornali tedeschi il necrologio di Carducci, sai?». Settembrini afferma: «Ebbi l'onore di parlare ai suoi connazionali della vita di questo grande poeta e libero pensatore dopo il trapasso. Io lo conoscevo, prima di dirmi suo allievo. A Bologna stavo seduto ai suoi piedi. A lui devo quel tanto di cultura e di serenità che possiedo». Settembrini ha fiducia nella «ragionevolezza e nell'istru-

zione che hanno messo in fuga queste ombre stagnanti sull'anima dell'umanità...» attraverso il lavoro per questa terra, per l'onore, e il bene dell'umanità le forze finiscono per liberare l'uomo per le vie del progresso e della civiltà. Per contro, la musica appare come sogno, evasione, fuga dalla realtà. La letteratura, invece, è «l'unione di umanesimo e politica [...]. E parlò della parola, del culto della parola, dell'eloquenza, che definì trionfo del senso di umanità; poiché, disse, la parola è l'onore dell'uomo, ed essa sola rende la vita degna degli uomini [...].».



L'INTERVISTA

a Barbara Garlaschelli

a cura di **Alessia S. Lorenzi**

Barbara Garlaschelli è nata a Milano e vive a Piacenza. È laureata in Lettere Moderne all'Università Statale di Milano. Sono tante le sue pubblicazioni e tanti i riconoscimenti ricevuti. I suoi racconti sono presenti in varie antologie ed tradotta in molti Paesi d'Europa.

Il suo romanzo *Non ti voglio vicino* (Frassinelli, 2010) è stato tra i dodici finalisti del premio Strega 2010. Il suo ultimo lavoro è *Il cielo non è per tutti* (Frassinelli, 2019). Ed è di questo romanzo che vi parlo.

Ho letto questo libro tutto d'un fiato perché non riuscivo a smettere. È un libro straordinario. Lo stile è semplice e molto scorrevole. I personaggi sembrano parlare, a volte sembrano chiedere aiuto. Le emozioni sono palpabili, come anche i disagi e le disavventure dei personaggi.

L'autrice ha saputo, con mano "poetica", descrivere situazioni, stati d'animo e sofferenze dei protagonisti lasciando intravedere tutta la sua sensibilità, perché saper descrivere dettagliatamente un dolore, una sofferenza o anche un momento felice, significa "sentirla", percepirla oltre che con gli occhi anche col cuore.

Molto ben descritti anche i caratteri dei protagonisti, le loro manie, le loro paure, le loro difficoltà, la loro voglia di ricominciare. Ogni capitolo riguarda alternativamente i vari protagonisti e questo consente di avere una visione completa e dettagliata di quello che succede e, nello stesso tempo, permette di conoscere bene ogni personaggio, le sue angosce, i

suoi pensieri, le sue difficoltà.

Interessanti e attuali i temi trattati che vanno dal mondo dei bambini e il loro, a volte difficile, rapporto con gli adulti all'integrazione, la protagonista è di origini albanesi e non si è mai completamente integrata perché si sente sempre in una sorta di inferiorità rispetto agli altri. Poi il tema della violenza sulle donne che la protagonista ha vissuto sulla propria pelle e della quale porta ancora i segni sul corpo e nell'anima. In questa storia, emerge più che in altre storie, anche la grande difficoltà che un genitore incontra in quello che sembra veramente il mestiere più complicato e più importante del mondo. Non ci sono libri per imparare e quando credi di aver fatto la cosa giusta, talvolta, ti accorgi di aver sbagliato completamente perché hai trascurato di considerare delle variabili che per te non erano importanti. È insieme a loro che si impara e si cresce e volere la loro felicità significa anche avere la capacità di mettersi in gioco e andare anche oltre i propri limiti.

In tutti i protagonisti di questo romanzo però c'è la grande voglia di ricominciare, di migliorarsi, di riprendersi la vita.

È un libro che consiglio perché è una bella storia e perché offre tanti spunti di riflessione.

Ho scambiato qualche battuta con Barbara che con grande disponibilità ha acconsentito a soddisfare qualche mia curiosità.

Ho letto con molto piacere il suo libro e ho amato subito il personaggio di Alida, questa ragazzina giudiziosa, responsabile e paziente, molto paziente con la madre dal carattere irascibile e imprevedibile. Ha mai incontrato un "Alida" o una "Regina" nella sua vita?

Sì, ne ho incontrate. Credo che tutti le incontriamo ogni giorno ma spesso non ci facciamo caso. Io, invece, forse per deformazio-

ne professionale, amo osservare e ascoltare le persone. Spesso ho il privilegio di raccogliere storie che poi entrano nei miei libri.

C'è qualcuno dei personaggi in cui lei si ritrova o, meglio se fosse uno dei protagonisti del suo libro, quale sarebbe?

Amo tutti i personaggi di questo romanzo e forse in tutti loro c'è qualcosa di me.

Mi ha molto colpito anche la figura di Regina, un'albanese trapiantata in Italia che ha ancora sulla pelle i maltrattamenti subiti dal suo ex. Maltrattamenti che ne hanno fortemente modificato il carattere tanto da mettere in serio pericolo lo stesso rapporto con la figlia che identifica la madre con un vulcano. Lei cosa pensa dei continui maltrattamenti e abusi che le donne sono costrette a subire? A chi si sentirebbe di attribuire la responsabilità di tali comportamenti? Alle famiglie, alla scuola o a una società ancora maschilista nonostante le tante lotte?

Dei maltrattamenti e degli abusi si può solo pensare il peggio possibile. Questa orrenda abitudine di associare la parola "amore" alla violenza contro le proprie compagne, le donne in generale è responsabilità di chi utilizza le parole: media, scuole, famiglie, tutti noi. E, infatti penso che siano tutti responsabili, con gradi diversi, di ciò che accade alle donne nel mondo. Scrivere è il mio modo per contribuire alla lotta per la dignità di ciascun essere umano.

Il titolo del suo ultimo libro è "Il cielo non è per tutti", secondo lei, considerato i tempi che stiamo vivendo, per chi "non è il cielo" oggi?

Per i più deboli; per i più sensibili e fragili; per chi non è prepotente e avido; per chi siede "dalla parte del torto".

Se dovesse scegliere uno scrittore con cui scrivere un libro a quattro mani, chi sceglierebbe e perché?

Nicoletta Vallorani. Perché è una delle autrici italiane che più amo; perché è un'amica; perché ci piace lavorare insieme; perché è una donna con un'etica cristallina; perché è generosa.

In bocca al lupo a Barbara per questo suo nuovo lavoro.



L'autrice fotografata da Gigi Corsini



Sconfinamenti poetici

a cura di Carlo Duma

S'i' fosse foco, Cecco Angiolieri.

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo
S'i' fosse vento, lo tempesterei
S'i' fosse acqua, ì' l'annegherei
S'i' fosse Dio, manderei 'en profondo
S'i' fosse papa, sarè allor giocondo
Che tutt'i cristiani imbrigherei
S'i' fosse 'mperator, sa che farei?
A tutti mozzerei lo capo a tondo
S'i' fosse morte, andarei da mio padre
S'i' fosse vita, fuggirei da lui
Similmente faria da mi' madre
S'i' fosse Cecco, come sono e fui
Torrei le donne giovani e leggiadre
E vecchie e laide lassarei altrui

IL LEGGERO RINTOCCO DELLA CAMPANA

di Lorenzo Plini

Quello fra musica e letteratura (tout court, dalla poesia ai racconti) è un rapporto di reciproca ispirazione, entrambe espressioni artistiche frutto di un processo creativo. Se immaginiamo di rimettere indietro le lancette dell'orologio, probabilmente ritroviamo questo legame sin dagli albori della storia, il cui confine era sfumato tanto che all'inizio non doveva esistere un vera e propria linea di demarcazione. Con il passare dei secoli, la liaison fra musica e letteratura si è manifestata in molteplici forme: basti pensare al melodramma, cioè ad un testo teatrale con un accompagnamento musicale. Al giorno d'oggi questa influenza reciproca si evidenzia nell'importanza che rivestono sia le parole sia le note nella composizione di una canzone. La maggior parte di esse nascono da un impulso, che può scaturire da un'esperienza diretta o vissuta in prima persona. Se questo è vero, è altrettanto vero che molte canzoni possono nascere o prendere spunto – più o meno diretto – dal mondo della letteratura, in particolare dai romanzi, vere e proprie miniere ricche di ispirazione. Significativa, in questo senso, è stata l'assegnazione nel 2016 del Premio Nobel per la letteratura ad un cantauto-

re come Bob Dylan¹.

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, sono nate così molte canzoni divenute poi celebri: i Led Zeppelin nel 1969 hanno pubblicato un brano suonato quasi interamente con la batteria e intitolato Moby Dick, come il romanzo scritto da Herman Melville (1819-1891) nel 1851; o i Radiohead con $2+2=5$, singolo del novembre del 2003 che nel titolo riprende un'espressione utilizzata – tra gli altri – anche da George Orwell (1901-1950) nel romanzo 1984, e che riguarda il concetto di irrealtà (cioè una teoria volta a negare qualcosa di evidente e inconfutabile). Fra questi e altri esempi che si potrebbero portare all'attenzione, ne ho scelto uno – a mio parere – dei più emblematici.

La canzone è quella dei Metallica – gruppo heavy metal nato nella città di Los Angeles nel 1981 – For whom the bell tolls, terza traccia dell'album Ride the lightning del 1985; mentre il romanzo omonimo è quello di Ernest Hemingway (1899-1961), pubblicato per la prima volta nel 1940. Questo titolo, senza dubbio particolare, riprende un famoso sermone del poeta barocco inglese John Donne (1572-1631), secondo cui "nessun uomo è un'isola": and therefore never send to know for whom the bell tolls. It tolls for thee², e usata da Hemingway per il suo romanzo. In particolare il verbo tolls va ad indicare il leggero rintocco della campana, tipico delle cerimonie funebri, e questo si ricollega direttamente al tema di fondo che pervade il romanzo, ovvero la morte.

Il romanzo è frutto dell'espe-

1 La motivazione: "Per aver creato nuove espressioni poetiche nella grande tradizione della canzone americana."

2 "e allora non chiederti mai per chi suona la campana. Essa suona per te."

rienza vissuta in prima persona dallo stesso Hemingway durante la Guerra civile spagnola (1936-1939). In Spagna come corrispondente di guerra per la North American Newspaper Alliance, contrariamente al suo mestiere di giornalista, Hemingway prenderà sin da subito posizione schierandosi apertamente a favore della repubblica spagnola, e di conseguenza contro i franchisti, tanto da entrar a far parte delle file dell'esercito popolare repubblicano. Più di quarant'anni dopo la prima pubblicazione di questo romanzo, la band dei Metallica prende spunto diretto dal libro di Hemingway per la loro canzone, dimostrando così di riuscire a comporre canzoni anche un po' più ricercate. Ma il testo non tratta di un episodio centrale della storia, in cui il protagonista è Robert Jordan (alter ego di Hemingway nel romanzo), bensì un avvenimento secondario ma non per questo meno importante o meno significativo. Si tratta della morte della "banda di El Sordo", una delle bande di guerriglieri più importanti che vivevano nascoste nella zona montagnosa nei pressi della cittadina di Segovia, zona in cui si snoda la vicenda di Robert Jordan. È la storia della morte di cinque uomini, circondati sulla cima di una collina da un manipolo di franchisti a cavallo.

Make his fight on the hill in the early day (Combatte la sua battaglia sulla collina all'inizio del giorno)

Constant chill deep inside (un freddo costante nel profondo)

Shouting gun, on they run through the endless gray (fucili che sparano, avanzano di corsa attraverso il grigio infinito)

Su quella collina, per sopravvivere, possono contare solamente

sulle loro mitragliatrici. "La banda di El Sordo" resiste strenuamente sino all'arrivo degli aerei che bombardano e mitragliano la collina, dove i cinque uomini trovano la morte.

Blackened roar, massive roar, fills the crumbling sky (un boato tetto, furioso, riempie il cielo squarciato)

Da una collina non molto lontana Robert Jordan ha visto tutto quanto grazie ad un binocolo. Gli altri della "banda di Pablo", di cui faceva parte, volevano correre in aiuto di El Sordo e dei suoi uomini, ma lo stesso protagonista glielo impedisce, perché oltre a rischiare la loro vita, i franchisti potevano scoprire il loro nascondiglio fra le montagne.

Stranger now, are his eyes, to this mystery (estranei ora, sono i tuoi occhi, davanti a questo mistero)

He hears the silence so loud (ascolta il silenzio così rumoroso)

Crack of dawn, all is gone except the will to be (irrompe l'alba, tutto è finito, tranne la voglia di vivere)

Now they will see what will be, blinded eyes to see (ora sapranno cosa li attende, occhi accecati per vedere)

Inoltre, nella canzone dei Metallica emergono sia l'inutilità della guerra sia la futilità delle sue ragioni.

On they fight, for they are right, yes, but who's to say? (continueranno a combattere perché hanno ragione, sì, ma chi lo può dire?)

For a hill, men would kill. Why? They do not know (perché degli uomini dovrebbero uccidere per una collina? Non lo sanno)

Se gli uomini della “banda di El Sordo” combattevano per una collina, Robert Jordan – giovane americano, insegnante di spagnolo, che si arruola volontariamente – lo fa per eseguire un ordine, ovvero quello di far saltare un ponte. Un'azione semplice ma allo stesso tempo di poco conto, se pensiamo al contesto generale della Guerra civile spagnola e ai tanti fronti su cui essa si combatteva. Leggero rintocco della campana, morte dunque. Eppure, nonostante ciò, Robert Jordan decide di continuare per la sua strada, anche se fra quelle grotte e quelle montagne della Castiglia ha trovato l'amore.

