

Musica, arti e creatività

Il fondamento filosofico del fare musica tutti nel sistema formativo

Convegno internazionale di studi

IV Edizione

Roma, 31 marzo - 1 aprile 2011

Musica e poesia: una partitura nel testo parlato

Relazione a due voci

di ANNALISA SPADOLINI e MICHELE TORTORICI

TORTORICI

Oggi siamo così abituati a vedere la poesia scritta nelle pagine dei libri che raramente pensiamo alla sua natura eminentemente sonora, alla autonomia, in quanto suono, della parola detta, della parola prodotta dalla voce. Naturalmente sappiamo che la storia della lettura dei testi è, fino a due secoli fa, una storia di voci e non di occhi che scorrono le pagine. Ma siamo portati a dimenticarcelo.

Ce lo dimentichiamo anche se in questi ultimi anni assistiamo al moltiplicarsi delle occasioni di lettura ad alta voce della poesia. Ma questo non ha spostato di molto la situazione. Appena qualche decennio fa chi parlava di letture poetiche ad alta voce come *normale* fruizione della poesia veniva considerato un po' matto. Poi sono venuti i festival di letteratura e di poesia e potrebbe sembrare che molto sia cambiato, ma non è così. In realtà, vige ancora nel senso comune l'idea che la poesia è quella scritta nei libri e che questa scrittura si possa *anche*, in qualche particolare occasione, ascoltare. Ma naturalmente, lo stesso senso comune crede fermamente che il modo giusto di fruirlo sarebbe quello silenzioso scandito dal movimento degli occhi che seguono i segni stampati sulle pagine.

SPADOLINI

Oggi siamo così abituati a sentire musica come esecuzione e interpretazione di una partitura o come *sottofondo* alle più varie attività umane che raramente pensiamo alla sua natura di puro “fare” e “farsi ascoltare”, alla autonomia del suo essere suono.

Questa autonomia sembra perdersi nel rapporto della musica con il testo verbale. In particolare con il testo poetico. Pensiamo agli esempi di poesia e musica dal Cinquecento in poi. Monteverdi diceva: «La musica serve delle parole» e Salieri al contrario: «Prima la musica e poi le parole». In ogni caso, c'erano un servo e un padrone e, come nelle commedie di Goldoni, l'idea di fondo era che ciascuno dei due dipendesse dall'altro tanto da rendere difficile distinguere i ruoli. Infatti è relativamente recente la prassi che musica e poesia si esprimano su un progetto comune, ciascuna mantenendo la propria autonomia di suono.

È dagli anni sessanta del Novecento in poi, con l'ampliamento del vocabolario musicale a disposizione dei compositori, che nascono nuove forme di opere testual - musicali. Molte sono le testimonianze di partiture realizzate da compositori e *inserite* nel testo parlato; esistono poesie adattate in musica e musiche che suggeriscono testi poetici. E tuttavia, ancora una volta, in queste opere, la musica, nel rapporto con la parola, perde la sua autonomia.

TORTORICI

Ma come stanno le cose?

Se poi *è in* significa fare, la poesia ‘fa’. E quello che ‘fa’ lo ‘fa’ attraverso il suono delle parole. I poeti usano il supporto cartaceo (e possono tranquillamente usare il supporto digitale: in ogni caso, un supporto dove la poesia si veda e non si senta) per

fissare e per far vedere – se così si può dire – il suono delle parole. Edoardo Sanguineti ha bene interpretato questo rapporto dei poeti con il suono delle parole quando ha dichiarato, nel 2008, di pensare «sempre a un'esecuzione vocale» non solo per i suoi testi teatrali, ma anche per quelli poetici. Di fatto la pagina scritta non dovrebbe essere altro che un aiuto mnemonico, un copione o meglio, uno spartito per l'«esecuzione vocale» del testo poetico, per far suonare la voce. Naturalmente, nessuno penserebbe mai che la musica si possa fruire guardando lo spartito.

SPADOLINI

Che cosa intendiamo noi per “partitura nel testo parlato” ? Non certo una lettura musicata, e neppure improvvisazione su testo parlato, né tanto meno adattamento della musica a un testo poetico. Noi intendiamo piuttosto la creazione di un'opera nella quale la poesia e la musica si parlano nella esecuzione momentanea – e non per questo solo improvvisativa. Noi intendiamo un'opera nuova dove la poesia parlata e la musica suonata esprimono e potenziano, nello stesso momento in cui l'evento si compie, ciascuna un significato suo proprio e, insieme, un significato comune.

Creare sonorità per interagire con un testo poetico vuol dire fornire alla musica elementi di corporeità che il suono non possiede. E il testo poetico che interagisce con la musica si arricchisce, a sua volta, nell'incontro, delle suggestioni incorporee proprie della musica. Nessun servo e nessun padrone. Semmai, due amanti.

TORTORICI

Il rapporto del suono delle parole con il significato è al centro del poièn, del fare della poesia. Ma che rapporto è?

Una delle conquiste dell'estetica del Novecento è quella di aver individuato la specificità del discorso poetico rispetto a quello in prosa nella possibilità dell'enjambement, possibilità che il primo ha e che il secondo, invece, non può avere. In un intervento del 1995 (*La fine del poema*, oggi in *Categorie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2010), Giorgio Agamben, nel condividere questa tesi, fa un passo indietro e uno avanti. Il passo indietro consiste nella ripresa della fonte prima di questa tesi, il Paul Valéry di *Tel quel* che vede nella poesia una «hésitation prolongée entre le son et le sens». Il passo avanti consiste nel fare dell'enjambement il fondamento di una vera e propria «opposizione» del suono al senso, «di un limite metrico a un limite sintattico», e altrove (*Corn*, saggio inedito pubblicato anch'esso in *Categorie italiane*, cit.) lo stesso Agamben precisa che «in ogni enunciato poetico [...] il discorrere della lingua in direzione del senso è come percorso in controcanto da un altro discorso, che va dall'intelligenza alla parola, senza che nessuno dei due compia mai il suo intero tragitto per riposarsi l'uno nella prosa e l'altro nel puro suono».

Il poièn, il fare della poesia, è dunque un lottare continuo del suono col senso. Il verso che finisce lotta contro il sintagma che continua. Dunque, ciò che conta è il suono. Le riflessioni dell'estetica contemporanea sulla poesia presuppongono che il discorso poetico non può aversi senza suono. Il discorso poetico non può riconoscersi come quello che viene *momentaneamente deposto* su un supporto scritto, non può riconoscersi nello spartito, ma, come la musica, nell'«esecuzione».

SPADOLINI

Nelle esecuzioni musicali scritte su supporto cartaceo, così come nelle improvvisazioni, il tradurre in suoni una scrittura o un pensiero musicale è un fare individuale o collettivo e l'ascoltare è destinato agli altri attori coinvolti nell'evento musicale, siano essi solo strumentisti o anche cantanti, che utilizzano lo stesso codice del linguaggio musicale.

Nella partitura in un testo parlato il fare e l'ascolto interagiscono con un altro fare e un altro ascolto, interagiscono con il suono della parola che, mentre per suo conto lotta aspramente con il significato, parla anche con il suono del musicista, nell'atto stesso in cui questo nasce e si esprime.

Vale a dire che il testo parlato, ogni volta in modo diverso, assume un carattere di partitura nel momento in cui viene eseguito in interazione con la musica e che questa, a sua volta, suona non in accompagnamento, ma sull'onda delle suggestioni offerte dal suono delle parole.

È il movimento del suono che trasporta il movimento del pensiero nella parola, ed è il suono-immagine musicale che permette in buona parte di completare estendere, apprezzare e trasportarne il senso fino all'espressione di ciò che sarebbe altrimenti inesprimibile.

Non è sempre stato questo il potere peculiare della musica?

TORTORICI

Perciò, in questa *opera nuova* di cui parliamo, non ci sono ruoli di servo e padrone, ma solo un continuo riandare del suono al senso lungo strade che la parola e la musica costruiscono, ciascuna per amore di un incontro.

SPADOLINI

Non è solo l'intelligenza dell'artista o l'orecchio fisico che è al lavoro, ma qualcosa di puramente creativo dei due esecutori – autori nell'unire insieme, davanti al pubblico, due codici linguistici ed espressivi diversi.

TORTORICI

Di recente, per accompagnare un mio intervento sul senso del poiéin, ho ritradotto per mio conto i primi trentacinque versi della Teogonia di Esiodo e, nella parte nella quale Esiodo racconta delle Muse che «enépneusan dé moi audèn / théspin», non ho accolto la consueta traduzione di «audèn théspin» con «canto divino», ma, risalendo al senso originario, ho tradotto: «il suono della parola che raccoglie / l'alito divino».

Se questa traduzione è corretta, non c'è soluzione di continuità tra Esiodo e Agamben e Sanguineti: la poesia è il suono della parola. Lo è tanto che, a differenza della prosa, ha la straordinaria possibilità di far percorrere al suono e al senso direzioni diverse.

SPADOLINI

Nella creazione a due della partitura nel testo parlato l'ispirazione del poeta e del musicista non sono contemporanee; hanno tempi diversi: il poeta crea da solo e il musicista organizza il suo intervento dopo la creazione del poeta e prima dell'esecuzione comune. Ed è proprio qui che il tempo contemporaneo è ritrovato: nel momento dell'esecuzione –

creazione che è l'unico momento dove la partitura si crea e che non sarà più.

I tempi dell'ispirazione si uniscono nella creazione, nell'esecuzione e interpretazione in un unicum che si realizza nel momento, appunto, unico e volatile dell'esecuzione.

Il testo parlato in partitura non sarà mai più quello già ascoltato ma sempre nuovo in ogni nuova esecuzioni.

TORTORICI

Il supporto scritto ospita *momentaneamente* il suono della parola poetica fino a che esso non torna a farsi ascoltare attraverso lo strumento di una voce. Per questo il testo poetico è diverso dal testo di una canzone. Per questo l'incontro, in una lettura poetica, del suono della parola e del suono di uno strumento musicale è, a sua volta, una nuova creazione e ha un carattere del tutto autonomo rispetto a ogni altro incontro della parola e della musica.

SPADOLINI

La creazione di una partitura nel testo parlato ha bisogno di una "alta" comunicazione fra interpreti e di un'empatia totale nel tempo dell'esecuzione – creazione.

È un'esperienza, un'emozione del fare; non è semplicemente un'idea poetica da tradurre in suoni.

La massima comunicazione si ha quando i due interpreti sono in perfetta sintonia fra di loro e quando lo spettatore non sa a quale dei due elementi (musicale o poetico) attribuire il più forte peso fascinatório.

È molto diverso suonare e parlare su partitura predefinita rispetto a determinare un'opera nel suo divenire, anche se con materiali già pronti. Creare mentre si fa, porta a tradurre l'attenzione e la concentrazione verso un momento artistico fatto di energie sonore diverse. Energie diverse che, nel passare, lasciano tuttavia una sola orma.