



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 26, NOVEMBRE/DICEMBRE 2023: **Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)**

Editoriale 3



IL DIBATTITO

POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

Daniele Barbieri	Eleonora Fisco	
<i>Rimane possibile oggi cantare in poesia?</i>	<i>Zoopalco e la spoken music</i>	
Federico Lo Iacono	<i>in Italia</i>	296
<i>La musica nelle letture di Amelia Rosselli</i>	Luca Zuliani	
Maria Borio	<i>The River di Springsteen</i>	310
<i>Zanzotto e la forma visivo-concettuale</i>	Stefano Bottero	
Michela Garda	<i>Ghosteen Dances in my Head di Nick Cave</i>	319
<i>Musica e parola poetica nella vocalità</i>	Simone Caputo	
Gianluca Picconi	<i>Il Flow di Kendrick Lamar</i>	330
<i>Le canzoni di Corrado Costa</i>		
Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri	INTERVENTI	
<i>Vocalità e testualità in Lo Russo</i>	Lello Voce	
Marco Berisso	<i>Un divorzio all'italiana, la</i>	
<i>Nelle galassie, vent'anni dopo</i>	<i>poesia con la musica</i>	343
Marilina Ciaco	Dome Bulfaro	
<i>Ecfrasi visivo-sonora in Bagnoli</i>	<i>La poesia che si dice</i>	355
Valerio Cuccaroni	Julian Zhara	
<i>Poetry Jockey nel mixer di Socci</i>	<i>Spoken: riscrivere l'oralità</i>	366

ALTRI SGUARDI E ASCOLTI

Giacomo Ferraris	<i>Songs to learn and sing</i>	373
<i>Testo e musica nel Villon di Pound</i>	Sara Davidovics	
Marco Gatto	<i>Anguillae Larvae Nft</i>	
<i>Rilke e lo stile tardo in Dutilleux</i>	<i>Ensemble (AL)</i>	378
Gabriele Stera		
<i>Oralità e intermedialità nella poesia francese contemporanea</i>	INCONTRI E DIALOGHI	
Ulisse Dogà	Umberto Fiori / Emanuele	
<i>Poesia e musica in Gerhard Rühm</i>	Franceschetti	411
Valentina Colonna	Rosaria Lo Russo / Massimo	
<i>Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli</i>	Sgorbani	415
	Massimo Gezzi / Roberto Zechini	417
	Silvia Colasanti / Valerio	
	Sebastiani	422

POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI

Alessandro Bratus		
<i>Parola e discorso musicale nella canzone italiana</i>		219
Fabio Fantuzzi		
<i>Il tempo tra arte e canzone in Bob Dylan</i>		237
Marco Lutz		
<i>Il canto a quattro della tradizione sarda</i>		252
Matteo Palombi		
<i>Dialecto e prosodia nella canzone d'autore</i>		261
Paolo Somigli		
<i>I versi di Rodari in musica</i>		273
Jan Gaggetta		
<i>Testo e musica in Anime salve di De André</i>		288



GLI AUTORI

LETTURE

Riccardo Innocenti	427
Paola Loreto	431
Silvia Righi	436
Giorgio Sironi	440

I TRADOTTI

Dieci poeti dalla Voivodina tradotti da Davide Astori	449
Marcel Beyer tradotto da Valentina Di Rosa	471
Gianluca Rizzo tradotto da Gianluca Rizzo	496
Marija Virhov tradotta da Alessandra Bertuccelli	506

**VERSO UN'ECFRASI VISIVO-SONORA, DENTRO IL PAESAGGIO.
CONTAMINAZIONI MUSICALI IN *SOUNDSCAPES* (2018) E *WAVES* (2022) DI
VINCENZO BAGNOLI.**

1. Il testo come atmosfera: esperire lo spazio sinestetico

Uno degli interrogativi teorici e critici che maggiormente hanno destato la mia attenzione in questi ultimi anni è se sia possibile leggere un testo di poesia così come si esperisce uno spazio sinestetico, vale a dire una porzione (trasfigurata) di reale, delimitata da un preciso perimetro rituale⁽¹⁾, all'interno del quale il tessuto verbale e linguistico rimanda a una gamma più o meno circoscritta di elementi visivi e sonori – 'immagini' e 'suoni' – e persino, volendo, a stimoli afferenti ulteriori sfere sensoriali, come quella aptica.

Una prima considerazione ai limiti della tautologia riguarda la 'natura' specifica del linguaggio poetico, nonché il suo costituirsi in quanto catena grafico-fonica, con l'intrinseca possibilità di semantizzazione, cioè di attribuzione di valore significante, per elementi non significanti, quali la forma e l'assetto tipografico delle parole o le relazioni fonetiche che tra di esse si generano (emblematica è l'«*hésitation prolongée entre le son et le sens*» del Valéry ripreso da Jakobson⁽²⁾), ma pure vale la pena ricordare i lavori teorici sull'«autonomia del significante» degli anni settanta, come quelli di Gianluigi Beccaria⁽³⁾ e di Stefano Agosti⁽⁴⁾).

In anni più recenti, Hans Ulrich Gumbrecht, allievo di Jauss, ha definito *materialities of communication* tutte quelle componenti non semantiche del linguaggio verbale, connesse alla materialità dell'atto di lettura e alla ricezione psico-fisica, sensibile, dell'opera d'arte⁽⁵⁾. Lo studioso fa riferimento sia alla materialità dei significanti, quindi ai loro aspetti grafici e fonici, sia alle componenti di un testo letterario che non possono essere interpretate con un significato univoco e che esulano persino dalla natura di 'segno', poiché coinvolgono la pragmatica della comunicazione e l'esperienza altamente stratificata che ciascun individuo vive all'interno di un contesto estetico. Viene dunque proposta una ricezione psico-fisica dell'opera letteraria che tenga conto della componente sensoria insita nei significanti e nella comunicazione in generale. Oggi diremmo che una visione di questo tipo sembrerebbe muoversi in direzione di un'*estetica relazionale*, adottando anche per lo studio della poesia una terminologia mutuata dalla filosofia e dalla teoria dell'arte⁽⁶⁾: il testo poetico si trasformerebbe a sua volta in un interstizio di possibilità all'interno del quale autore e lettore sono entrambi co-interpreti del 'progetto artistico', ed è pertanto il campo di relazioni che entrambi instaurano nello spazio dell'opera a definirne, secondo una semiosi potenzialmente illimitata, i possibili sensi⁽⁷⁾.

Se quindi Gumbrecht interpreta l'atto di lettura come un campo di tensioni fra effetti di significato ed effetti di presenza, non stupisce che gli sviluppi teorici ulteriori delle sue riflessioni abbiano condotto a una disamina estetologica e pragmatica del concetto di *atmosfera*, concepita in quanto principio di relazione e di mediazione fra l'ambiente estetico e il corpo, traducibile in parte con l'inglese «mood» o con il tedesco «Stimmung»⁽⁸⁾. L'atmosfera è posta in stretta correlazione tanto con un potenziale performativo implicito in tutti i testi letterari, quanto con la musica, dal momento che, scrive Gumbrecht, si tratterebbe in tutti questi casi di «una complessa forma di comportamento che coinvolge il corpo nella sua totalità», comprendendo la dimensione tattile, la pelle, tutti i nostri organi di senso. Ogni variazione di atmosfera che percepiamo andrebbe interpretata come una realtà fisica, seppure invisibile, che «accade» al nostro corpo e al tempo stesso lo «circonda»⁽⁹⁾. Si insiste, pertanto, sull'incontro fra un soggetto fenomenologico che può coincidere tanto con l'autore quanto con il lettore, e un'alterità presumibilmente «oggettiva» incarnata dall'opera⁽¹⁰⁾.

Il concetto gumbrechtiano di atmosfera sembrerebbe adombrare uno dei nodi critici all'apparenza più marginali, ma non per questo meno dibattuti, nell'ambito della teoria e della storia della poesia contemporanea: quando ci si trova di fronte a testi che presentano un alto grado di opacità o ambiguità dal punto di vista semantico, è possibile fornirne un'interpretazione che non coincida con l'arbitrio incontrastato del singolo soggetto leggente? L'interrogativo è decisamente frequente, ad esempio, nella lettura di una poesia visiva o di una poesia sonora, come pure emerge, con le dovute

cautele del caso, nei casi più radicali della recentissima poesia di ricerca nostrana. Appare indubbio che la pregnanza del livello della materialità grafico-sonora, così come la presenza di una spiccata dimensione intermediale esplicita – cioè di una contaminazione del testo verbale propriamente detto con una parte visuale (immagini, fotografie, disegni ecc.) e/o con una parte sonora-musicale (ad esempio tracce sonore su un supporto separato) –, fino all’eventuale fuoriuscita della poesia dall’oggetto-libro con possibile scomparsa di quest’ultimo, siano tutti fenomeni soggetti a moltiplicazione e diffusione globale se si guarda alla poesia degli ultimi due-tre decenni. Tali fenomeni hanno instillato una serie di cambiamenti di ordine storico-materiale e mediale tanto nelle pratiche connesse alla scrittura quanto nelle abitudini di fruizione dei lettori.

Ci sembra tuttavia d’obbligo chiarificare un passaggio ulteriore valido per i testi nei quali la contaminazione fra la poesia e altre forme artistiche e mediali, in questo caso la musica, pur includendo una componente esplicita, quindi non verbale, agisce su una pluralità di livelli estetico-letterari. Nel caso della ricerca poetica di Vincenzo Bagnoli tale contaminazione non esclude, anzi rafforza in un senso multiprospettico, la parte linguistica e ‘comunicativa’ dei testi, vale a dire la loro stessa ‘leggibilità’, investendone, in primo luogo, il livello tematico-referenziale e il livello formale-stilistico. Lo stesso Bagnoli, del resto, non ha mai celato il ruolo di primo piano assunto dall’universo musicale (e da tutti i campi semantici e percettivi che dischiude) nella sua pratica di scrittura: attivo nel panorama poetico sin dalla fine degli anni Ottanta, sue sono le raccolte *33 giri stereo LP* (Gallo & Calzati, 2004), *FM - Onde corte* (Bohumil, 2007), *Deep Sky* (d’if, 2008), nonché i testi dell’album *Bologna ’67-77* della band Stratten (NML, 2012) e del graphic novel di Elena Guidolin, *Outlandos* (GIUDA edizioni, 2016). In questa sede si proveranno a esplorare, applicando una metodologia di analisi non esclusivamente storico-letteraria, gli sviluppi più recenti di questo percorso estremamente coerente, segnato proprio dal connubio profondo – non dalla pura giustapposizione né dalla sperimentazione contingente – fra poesia e musica: *Soundscapes. 33 giri extended play* (Carteggi letterari, 2018) e *Waves* (Industria&Letteratura, 2022). Come avremo modo di approfondire nei prossimi paragrafi, la poetica e gli esiti testuali dell’autore bolognese sembrano prestarsi particolarmente a un’applicazione del concetto gumbrechtiano di atmosfera, nonché a un’interpretazione che converge con molte istanze dell’estetica relazionale. Nella prefazione a *Soundscapes* Vincenzo Frungillo cita uno scritto del 2001 di Bagnoli, nel quale compaiono i nomi di Mario Perniola e di Frederic Jameson, insieme a un’attenta riflessione sulla natura relazionale e collettiva del paesaggio contemporaneo, da cui consegue la ricerca di uno stile inteso a sua volta in un senso spaziale ed eterotopico di «costruzione»:

Una possibile etica della scrittura può quindi ancora consistere nella dimensione relazionale delle sue prospettive, nella composizione visiva di spazi articolata su coordinate storiche e materiali, secondo il principio estetico di Mario Perniola (e alla maniera della cartografia cognitiva di Jameson). [...] La risposta che la letteratura può trovare nel caos o, meglio, alla complessità consiste nel passaggio dall’“io” al “qui”, dalla personalità “unica” alla coscienza del locus (anzi, dei loci - τόποι) e delle identità relazioni [...] Così lo stile non si risolve in ornamento, ma diventa davvero costruzione; così il discorso artistico, come il tessuto urbano, non deve sovvertire le sue linee, ma pure deve mettere in gioco i suoi codici, in un dialogo continuo tra il prima e il dopo e le parti, ridefinendo costantemente il proprio orizzonte non rispetto a un’utopia, ma all’eterotopia.(11)

Il riferimento di Bagnoli all’estetica di Perniola potrebbe alludere alla presa di coscienza delle mutazioni di ordine tecnico-storico che hanno influenzato nel profondo non soltanto gli sviluppi contemporanei delle categorie di «naturale» e «artificiale» (preludendo, forse, a un post-umanesimo culturale sempre più tangibile e diffuso), ma anche il nostro rapporto – individuale e comunitario – con i *loci* di cui siamo parte e con gli stimoli multisensoriali che ne definiscono l’impatto sui corpi viventi. Lo stesso Perniola, del resto, aveva introdotto la nozione di *sensologia* proprio per circoscrivere una riflessione inedita sia sulle percezioni sensoriali condivise dalle società occidentali che sulla presenza di un «universo affettivo impersonale, caratterizzato da un’esperienza anonima e reificata, nella quale tutto si dà – per così dire – come già sentito»(12).

Se da una parte, dopo il crollo delle ideologie e del pensiero dialettico, insomma con la fine della ‘grande Storia’ del Novecento, sembra impossibile scongiurare l’esito di un’inazione endemica,

inarrestabile, dall'altra parte la proposta (poetica e pragmatica) di Bagnoli vorrebbe riabilitare la valenza fondativa del luogo in quanto ambiente di vita. Il *topos* arriverà così ad assumere la valenza di *oikos*: uno spazio definito e circoscritto, tutt'altro che indifferenziato, poiché ospita la rete di relazioni dinamiche fra gli enti organici e inorganici che lo abitano. Mi sembra degno di nota che la resistenza di una semanticità forte si riveli essere, in fondo, un aspetto analogamente sintomatico di un tale iter gnoseologico e poetico: l'autore non rinuncia ai significati poiché, anziché negarne il potere comunicativo e di condivisione, preferisce piuttosto fondarne di nuovi, a partire dai luoghi e dalle trame percettivo-sensoriali che vi si celano. Per un autore come Bagnoli il discorso della poesia si conferma pratica collettiva, relazionale ed ecologica e, come proveremo a illustrare nei prossimi paragrafi, la focalizzazione sui «paesaggi sonori», sulle «onde», sulle atmosfere sensoriali ed emotive veicolate dalla musica (e non solo), rappresenterà un'importante strategia espressiva per consolidare, mediante le evidenze testuali, un tale principio.

2. Tra *soundscape* e *deep listening*

Prima di addentrarci in un'analisi più approfondita dei libri menzionati e delle questioni testuali a essi relative, potrebbe giovare un'ultima breve ricognizione teorica intorno a due nozioni che ritorneranno a più riprese nel nostro discorso, vale a dire quelle, per certi versi complementari, di *soundscape* e di *deep listening*.

Il concetto di «*soundscape*», notoriamente tradotto in italiano con «paesaggio sonoro», si deve a R. Murray Schaefer, che nel 1977 vi dedicò un'intera monografia, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, ripubblicata in versione ampliata nel 1994(13). Lo studioso intraprende la propria disamina partendo da una serie di considerazioni empiriche, tutt'altro che scontate, pur essendo a dir poco basilari nella nostra esperienza percettiva quotidiana: l'ambiente acustico nel quale gli esseri umani sono immersi è stato modificato radicalmente dallo scorrere dei secoli e dagli sviluppi delle tecnologie sonore e, proprio per questo, l'uomo occidentale contemporaneo si ritrova assediato dalle conseguenze dell'inquinamento acustico, smarrito nel mezzo di un'entropia di suoni, rumori, musica recepita più o meno volontariamente, da cui fa fatica a comprendere quali siano gli elementi degni di attenzione. La reazione più comune a una tale situazione è quella che prevede i tentativi di abbattimento del rumore di fondo, adottando, in altri termini, un approccio negativo nei riguardi di tutto ciò che potrebbe costituire un elemento di disturbo per lo svolgimento del normale corso delle nostre attività. «Noises are the sounds we have learned to ignore», scrive Schaefer, e appare in effetti autoevidente che la maggior parte degli individui tendano a selezionare i suoni significativi o funzionali a uno scopo preciso (che sia ascoltare musica per piacere estetico o prestare attenzione a un segnale d'allarme in uno spazio pubblico), escludendone altri derubricati a «rumori» e, in quanto tali, destinati a essere limitati, tralasciati o cognitivamente soppressi.

Al contrario, l'approccio positivo proposto dai *soundscape studies* (di cui Schaefer può essere considerato uno dei capostipiti) è inclusivo, relazionale e, naturalmente, interdisciplinare: le riflessioni sul paesaggio sonoro si collocano infatti in una «terra di mezzo tra la scienza, la società e le arti». Gli apporti dell'acustica e della psicoacustica riguardano le proprietà fisiche del suono e il modo in cui questo viene interpretato dal cervello umano, mentre la sociologia e la psicologia propriamente dette saranno cruciali per osservare i comportamenti umani in relazione ai suoni percepiti, nonché gli influssi dei suoni stessi sul comportamento e le sue eventuali modifiche nel tempo e nello spazio. La musica in quanto forma artistica e mediale fornisce infine una chiave interpretativa globale per esplorare le possibilità creative umane in rapporto all'elaborazione di «paesaggi sonori ideali», in grado di dare voce alla vita dell'immaginazione e della riflessione psichica. Per lo studioso l'obiettivo sarà quello di approdare a una comprensione olistica del «design acustico», di cui si intendono gettare le basi proprio attraverso il concetto fluido e transdisciplinare di *soundscape*(14).

Schaefer pone in evidenza sin dalle prime pagine la possibilità di estendere la nozione di paesaggio sonoro al mondo intero («una composizione musicale macrocosmica»), l'interdipendenza fra il suono e il silenzio, così come le mutazioni profonde a cui sono state soggette le idee stesse di

«suono» e di «musica» nel corso dei decenni. Basti pensare che soltanto nel corso del Novecento sono state segnate numerose tappe in questo senso cruciali, che avrebbero decostruito passo dopo passo le concezioni più tradizionali legate all'universo musicale: dapprima con il moltiplicarsi degli strumenti a percussione nelle orchestre, poi con l'introduzione di procedure aleatorie in cui tutti i tentativi di organizzare razionalmente i suoni di una composizione abdicano di fronte alle «leggi "superiori" dell'entropia»; o ancora attraverso una progressiva «apertura di quei contenitori spazio-temporali che definiamo composizioni e sale da concerto» per consentire l'ingresso di un intero nuovo mondo di suoni al di fuori di essi, fino alla pratica della *musique concrète*, che inserisce qualsiasi suono ambientale nella registrazione della composizione.

Riferimento obbligato è il celeberrimo 4'33" di John Cage, la cesura prolungata che avrebbe decretato la definitiva inclusione delle sperimentazioni musicali tra le pratiche più raffinate dell'arte concettuale. D'altro canto, le teorie di Schaefer sembrano ben adattarsi anche a fenomeni decisamente di massa come il rock o la *popular music* in generale. Ad esempio, nella sezione della monografia più specificamente dedicata al paesaggio sonoro della rivoluzione elettrica, e quindi ai suoi rapporti con la diffusione di nuovi generi musicali, Schaefer, sulla scorta di alcune acquisizioni McLuhaniane divenute ormai canoniche, ricorda l'avvento dell'amplificatore e la sua connessione alla fama crescente delle rock band, così come il progressivo aumento dell'intensità del suono nella musica occidentale, parallelo a un ampliamento dell'intervallo di frequenze coinvolte. Considerando, dunque, che le apparecchiature hi-fi riescono a coprire un intervallo che va dai 30 ai 20.000 hertz, vale a dire l'intero spettro sonoro udibile dall'orecchio umano, non sorprende l'impressione di pervasività e, diremmo oggi, «immersività» che può derivare dal semplice ascolto di un album rock.

Le interferenze musicali rintracciabili nella scrittura di Bagnoli riguardano soprattutto la musica new wave, dark wave e punk dagli anni settanta fino agli anni novanta. Ebbene, se pensiamo a gruppi come i Joy Division, i Bauhaus o i Cure, un fenomeno piuttosto evidente anche all'ascolto di un orecchio non particolarmente esperto è la compresenza di un basso continuo a tratti *ambient/noise*, e cioè di un insieme di suoni diffusi e costanti, e di una componente fortemente introspettiva, malinconica, talvolta drammatica. Adoperando le categorie di Schaefer, potremmo dire che la maggior parte dei paesaggi sonori – urbani e musicali – ai quali fa riferimento Bagnoli sono caratterizzati tanto da elementi «apollinei», cioè relativi a una contemplazione a distanza dell'universo e a una ricezione dei suoni esterni, quanto da altri elementi «dionisiaci», vale a dire alla riflessione intrapsichica percettivo-emotiva, all'autodeterminazione del soggetto, alla coscienza del proprio essere nel mondo(15).

Queste sfere sonore comunicanti, interrelate, contribuiscono a definire il *soundscape* di un dato segmento spazio-temporale, trasfigurato in visione poetica e formalizzazione testuale, o di un particolare avvenimento che riemerge nella memoria, o ancora, più semplicemente, di una certa condizione interiore ed esteriore che si intende rievocare. Per farlo sarà indispensabile porsi in una posizione di attenzione diffusa e focalizzata al tempo stesso, praticare un'auscultazione profonda e farsi sempre più ricettivi a quanto avviene intorno – occorrerà, per dirla ancora con Schaefer, fare pratica con la propria *earwitness*, ricostruire attraverso la scrittura l'«illusione aurale» di quanto si è ascoltato, dei paesaggi sonori esperiti, che a differenza di quelli visivi rifuggono alla «testimonianza» diretta.

È possibile 'fotografare' il suono, 'disegnarlo', serbarne una traccia più o meno precaria attraverso la lingua e le forme della poesia? L'impresa, probabilmente, è costitutivamente destinata all'incompiutezza, e tuttavia il primo passo per approssimarsi a un simile progetto potrebbe essere quello di raccogliere il maggior numero possibile di tracce, lasciarsi attraversare dai suoni e tenerne a mente l'avvenuto passaggio, a prescindere da quale sarà l'esito finale. Pauline Oliveros ha ideato e diffuso la pratica del *deep listening* che, sotto molti aspetti, ha a che vedere con tutto questo.

Nel manuale intitolato *Deep Listening. A composer's Sound Practice*, pubblicato nel 2005 come aggiornamento di un primo scritto risalente al '91, troviamo delle vere e proprie 'istruzioni per l'uso' orientate ad accompagnare chi legge nella teoria e nella pratica dell'«ascolto profondo», non prive di ascendenze mistico-religiose (vi è un rapporto esplicito con il taoismo e con alcune pratiche yoga), così come di contaminazioni con la dimensione onirica, l'ipnosi e la meditazione in generale. Oliveros, musicista d'avanguardia e insegnante, ha definito il *deep listening* come una pratica per

maturare una maggiore consapevolezza di sé e della propria forza immaginativa combinando, anche in questo caso, l'ascolto interiore dei propri stati di coscienza e l'ascolto esterno del paesaggio sonoro ambientale. L'immersione in questo flusso di sensazioni funge da innesco empirico per la composizione musicale: nel 1971 Oliveros pubblica così le sue *Sonic Meditations*(16), che possono essere performati anche da non musicisti, essendo costituite da «patterns of attention», vale a dire descrizioni prescrittive di tecniche per orientare la propria attenzione, allo scopo di ascoltare i diversi livelli del paesaggio sonoro e partecipare a propria volta alla creazione di suono(17).

Esercitazioni come quelle contenute nelle *Sonic Meditations* sarebbero poi state messe in pratica dalle classi di allievi e allieve supervisionate dalla compositrice nel corso dei suoi Deep Listening Workshops, ed è stata la stessa Oliveros a dichiarare di non aver mai smesso di praticare in prima persona la particolarissima metodologia compositiva insegnata per anni:

When I arrive on stage, I am listening and expanding to the whole of the space/time continuum of perceptible sound. I have no preconceived ideas. What I perceive as the continuum of sound and energy takes my attention and informs what I play. What I play is recognized consciously by me slightly (milliseconds) after I have played any sound. This altered state of consciousness in performance is exhilarating and inspiring. The music comes through as if I have nothing to do with it but allow it to emerge through my instrument and voice. It is even more exciting to practice, whether I am performing or just living out my daily life.(18)

Stando a queste parole, la pratica si inserirebbe appieno nel flusso spazio-temporale dell'esistenza quotidiana, generando uno scarto appena percepibile rispetto a quest'ultima. Il *deep listening* di Oliveros è dunque né più né meno che una forma di meditazione, ovvero di riorientamento della propria attenzione acustica per ampliare la propria esperienza di ascolto in direzione di una maggiore complessità, pluralità e consapevolezza. Per approdare a una tale forma di «coscienza acustica espansa» la pratica prevede una serie di esercizi psico-fisici legati al corpo e al movimento, alla respirazione, a forme di *mindfulness*. L'aspetto che potremmo ritenere più significativo nel contesto dei rapporti con la poesia riguarda, anche in questo caso, la presenza di un tipo di «immersività» autoindotta: questa sorgerebbe nel momento in cui focalizziamo la nostra attenzione sulle relazioni sonore inerenti alla 'sfera' (perceptiva, ambientale, ecologica) di cui noi stessi siamo parte.

Anche Oliveros, inoltre, ribadisce la duplicità insita nell'operazione, nel senso che l'attenzione sonora alla quale si fa riferimento dovrà essere al tempo stesso iperfocalizzata e diffusa, intrapsichica e transindividuale, soggettiva e comunitaria. Nella V *Sonic Meditation* leggiamo: «Take a walk at night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears». Nella IX: «After you are seated and comfortable, allow a tone to come into mind. Keep returning your attention to this same tone. Everytime a person or persons enter this space, greet them by singing the tone as you were greeted when you entered this space. Continue this meditation until all are present». Oggi – e forse non soltanto oggi – le si potrebbero interpretare, senza troppe difficoltà, come testi di poesia.

3. La ricerca poetico-musicale di Bagnoli: *Soundscapes. 33 giri extended play* (2018)

Dopo aver definito alcuni concetti cardine del sostrato teorico al quale si farà riferimento, passeremo ora alla seconda parte di questa breve disamina entrando nel vivo dell'analisi dei due libri di Vincenzo Bagnoli che abbiamo menzionato. *Soundscapes. 33 giri extended play* (2018), come ricorda sempre il prefatore Frungillo, si inserisce nel novero di quelle sperimentazioni poetiche *avant pop*, particolarmente attive fra gli anni novanta e i primi anni Duemila, che hanno visto una sempre più capillare ibridazione fra la poesia e la musica (non colta). Due nomi in questo senso imprescindibili saranno senz'altro quelli di Tommaso Ottonieri e Gabriele Frasca, anche sulla scorta della grande consapevolezza metrica che, nei casi più felici, si accompagna alla contaminazione musicale. Lo stesso Bagnoli privilegierebbe l'endecasillabo in quanto «restituisce il suono modulare, minimale, di certa musica tra gli anni Settanta e Ottanta», ma con diverse eccezioni degne di nota, dal momento che, prosegue sempre Frungillo, l'autore sceglie di introdurre

nella sua opera un'inedita attenzione al «problema della cornice e del telos»(19): *Soundscape* costituirebbe, di fatto, un unico *concept poem* composto da sedici pseudo-canzone, riprendendo la scansione dei doppi album in vinile, e collocando accanto ai più tradizionali endecasillabi una straordinaria varietà di forme espressive e di moduli formali. Nel libro troviamo brani in prosa, testi commentati, dialoghi, pezzi teatrali, così come, a detta dello stesso autore, forme polifoniche e sincretiche di vario tipo, riferimenti all'epica lucreziana e della metrica barbara, rifacimenti del poemetto narrativo debitori del modello di Pagliarani, forme di «pastiche», «parodia», «*cut-up*» e «*eavesdropping* del parlato», fino alla «disposizione grafica della trascrizione per testo e accordi alla composizione della pagina del testo commentato, e anche dell'emblematica rinascimentale»(20). La contaminazione musicale riguarderebbe principalmente l'appropriazione di «tecniche di composizione e arrangiamento musicale, con sottolineatura quindi della dimensione aurale, che assimila elementi dell'orchestrazione polifonica, nonché forme di teatro per musica, *Liederkreise*, composizioni sinfoniche o album rock, con allusioni o con la realizzazione diretta di narrazioni musicali nello stile dei *concept album*». Non mancano neppure, però, riferimenti al cinema e ai media audiovisivi in generale, soprattutto per la rielaborazione di concetti come quelli di «script» e di «inquadratura» che, come vedremo, assumeranno una funzione di rilievo nella definizione di una cornice interpretativa adatta a condensare la complessità di questi testi. Un altro elemento a nostro avviso degno di nota è che è lo stesso autore, assecondando in parte un procedimento che avrebbe avuto una diffusione trasversale nell'ultimo decennio, dichiara esplicitamente i propri ipotesti, la molteplicità e varietà delle fonti consultate, inserendo a propria volta delle «istruzioni per l'uso» del libro, non così dissimili da quelle di Pauline Oliveros, ma ulteriormente arricchite da una forma di autocommento filologico:

Il primo poemetto, per esempio, è basato sulla struttura della fuga (temi ripresi da voci che si rispondono), ma questa struttura chiama in causa anche quella letteraria del testo commentato (tipograficamente: le due colonne in corpo minore) che ritorna anche nel settimo (dove si usano anche la forma dello spartito armonico e dell'emblematica) e nel dodicesimo e tredicesimo. Il terzo poemetto, composto per una lettura a video e poi rielaborato per il disco *Bologna 67-77*, è influenzato molto direttamente dalla costruzione di «opere rock» (come *Sgt. Pepper's* e *Tommy*), e quindi rimanda di nuovo a melodramma e teatro. Anche il quarto sviluppa l'idea del concept album, con un argomento centrale che si dipana attraverso una serie di canzoni, e il ricorrere di temi musicali: in questo caso testuali, ripresi da pezzi pop e rock (Joy Division, *Shadowplay*, Eyeless in Gaza, *Transience Blue*, OMD, *Enola Gay*, Magazines, *Permafrost*, Tozzi, *Stella stai*, Suicide, *Cheree*, Battiato, *La stagione dell'amore*, Judy Garland, *Look for the Silver Lining*, Jesus and Mary Chain, *April Skyes* e *Some Candy Talking*, Cure, *Play for Today* e *Cold*, Clannad, *In a Lifetime*, Eurhythmics, *Here Comes the Rain*, Of the Wand and the Moon, *I'm nothing*). Il nono ha una costruzione teatrale che allo stesso tempo vuole rimandare all'alternanza di voci maschile e femminile negli album dei Velvet Underground (con diverse allusioni testuali e all'andamento digressivo di certi interventi di Cale). Il quinto riprende la forma del concept album (richiamando esplicitamente *Pornography* dei Cure) ma al tempo stesso rimanda alla struttura dei palinsesti radiofonici, al mix di canzoni diverse. In questo poemetto inoltre viene accennata una forma di «canone inverso», che decostruisce le fonti letterarie rimontandole insieme al contrappunto «a specchio» di una canzone pop: una forma che in altri poemetti diventa più centrale. È il caso del sesto (dove una poesia di Jules Laforgue, alcune citazioni dalla *Waste Land* e da *Berlin Alexanderplatz* hanno il contrappunto di *Drive*, dei Cars), ma anche dell'ottavo (dove nella suddivisione in capitoli che tematizzano ciascuno un «genere» si rimanda all'Ulisse e alla polifonia romanzesca), del decimo (in cui si sovrappone nella struttura strofica di *A Silvia* la regolarità delle battute della canzone *Kayleigh*, conservandone il ritmo, e citando anche Bowie, *Heroes*, Area, *Gioia e rivoluzione* ecc.) e dell'undicesimo (che mescola non solo temi ma soprattutto prosodia e metrica – e ritmi – di Baudelaire, *Spleen* e Joy Division, *Love will tear us apart*).(21)

Partendo da alcuni esempi testuali, proveremo a comprendere meglio in che modo questa vasta stratificazione di ascendenze linguistico-formali e di ibridazioni intermediali ha dato vita, all'interno di *Soundscape*, a dei dispositivi testuali inediti, suggerendo attraverso gli strumenti retorico-letterari e musicali un certo tipo, per l'appunto, di paesaggio sonoro. Proveremo, in altri

termini, a fornire una lettura atmosferica e relazionale di alcuni dei testi di Bagnoli, identificando volta per volta tanto le specificità di ciascuno quanto i tratti di continuità intratestuale.

Nel testo IV. *Amarilli under the april skies* l'ispirazione mitologico-bucolica del titolo fa riferimento a un'«amica d'infanzia» il cui ricordo vago e indefinito (pienamente leopardiano) si pone in antitesi con un presente disforico o, al massimo, reso convulso dalle violente sinestesie atmosferiche che lo connotano. Le «sere lunghissime e lente della pianura padana» sono attraversate dalle «ossa scarnificate dei cirri», dall'ultimo tramonto che diventa una «fiamma azzurra nel cielo cobalto», e così le tonalità dell'azzurro lasciano gradualmente spazio al «vuoto», al «tempo che (...) crolla in brividi lungo la schiena», al «freddo assoluto», o ancora al «muro/plumbeo di polveri sottili e smog», nell'«ampio respiro del vuoto che ci afferra» (p. 28).

Il tempo dell'infanzia, al contrario, è segnato da «ore piene», dove il blu è quello del «mare che disegnava fino al cielo/ gli sconfinati orizzonti aperti», l'«indaco» è quello degli occhi dell'amata, la cui presenza-assenza irradia l'intero paesaggio e trasforma, assecondando una forma di metamorfosi panica, tutto ciò che tocca: «Eri in quel blu Amarilli leggiadra/ nel blu elettrico tutto per me/ di polaroid e radio delle stelle/ nei cieli incisi sul fondo degli occhi». Appare subito con chiarezza che in *Soundscapes* la rielaborazione dei più tradizionali topoi letterari (il canto elegiaco rivolto alla donna amata, il paesaggio lirico, la corrispondenza emotiva fra soggetto umano e spazi non umani) convive con una serie di scelte linguistiche e stilistiche ben più vicine al dominio della canzone pop e rock. Si vedano, ad esempio, alcuni sintagmi particolarmente pregni di pathos, non privi di certo uso ironico da parte dell'autore («e scava sotto i solchi per le lacrime», «(no non doveva finire così)», «Ti vidi nell'estate dei teenagers/ nel buio e nelle stelle di ogni notte»), dove il registro medio-colloquiale del discorso d'amore codificato dalla canzone moderna incontra la cantabilità di fondo dell'impianto metrico-sintattico scelto. Nel tratteggiare questo incessante avvicinarsi di «luci e ombre», colori, descrizioni percettive talvolta erotizzate, sembra che l'intento principale dell'autore sia non tanto quello di veicolare un preciso iter logico-discorsivo – pur mantenendo una forma di narrativa poemica – quanto, piuttosto, quello di verbalizzare una sequenza di fotogrammi o di scene multidimensionali e sinestetiche. L'insistenza sui colori, l'uso di un lessico materico («in fronti compatti di cromo e di piombo», «il sapore di ferro del sangue»), le metafore e le similitudini volte a porre l'accento sulla natura fluida e metamorfica di quanto si percepisce, sono tutti fenomeni testuali che indurrebbero una lettura in questa direzione.

Il quinto testo, *One Hundred Years*, oltre a rimandare esplicitamente alla struttura del concept album o dei palinsesti radiofonici (a detta dello stesso autore nella sopra citata Nota, con riferimento specifico a *Pornography* dei Cure), presenta un inedito mixaggio – verbale, visivo e sonoro – di elementi eterogenei, visibili sulla pagina in forma blocchi di testo giustapposti, quasi a suggerire delle letture parallele o alternative a partire da uno stesso leitmotiv che conferisce coesione dall'intera architettura, per quanto volutamente precaria o frammentaria. Anche in questo caso ritornano le notazioni atmosferiche, cromatiche e paesaggistiche («Bianco il rumore che dalla città ci sussurra e / il panorama che taglia lo zero/ di un equatore sottile e incostante», p. 34), ma emerge pure il «Brivido Elettrostatico» di una lunga allucinazione tecno-distopica dal sapore cyberpunk. Si affastellano in un'unica carrellata il «televisore b/n a portata di mano», il «riflesso di schermi opachi e spenti», il «fioco/ tocco di cariche inquiete», e poco più avanti le luci e i campi elettromagnetici collasceranno in un «blackout» che non lascia scampo a nulla («il tempo delle macchine ormai/ non puoi farci niente è già qui»). Nello stesso testo irrompe, però, un'altra «canzone» (o un'altra serie di brani) segnalata mediante l'uso di un carattere tipografico differente: alla descrizione concitata di un «fuori», sempre più inafferrabile e saturo di bagliori elettronici, segue un'ipotetica *ballad* (o forse persino un recitativo) dai toni introspettivi, quasi sapienziali. Qui assistiamo al compimento verbale e immaginifico di una perfetta reversibilità fra interno ed esterno, fra soggetto e mondo: «Festa di piccole luci, di pixel,/ Soltanto Impressioni di noi stessi/ Frammenti luccicanti di paesaggio/ Granelli di sabbia su mille spiagge/ Intorno a noi. Amaro movimento,/ Rovina tranquilla che ci accomuna/ Fragili epigrammi di caligine: (...) Vaghi riflessi perduti nel buio,/ Di scorcio nei tornanti del passato,/ Codici di centinaia di computer,/ Destino taciturno che si evolve/ Acrobatica decomposizione» (p. 35). Il percorso linguistico-percettivo parallelo viene ripreso più avanti, introdotto dal verso «Il mio passato è un fiume avvelenato», e infine nella parte conclusiva del poemetto, questa volta in inglese, incastonato fra le diciture (chiaramente musicali)

«explicit (fading)» e «Chorus...Solo...Chorus... (*A prayer for something better*)» (p. 37). *One Hundred Years* parrebbe dunque alludere – e in maniera piuttosto scoperta – a quella componente rituale e meditativa che per Jonathan Culler è propria della poesia. Dopo aver perimetrato uno spazio dell'esperienza dai contorni frastagliati, dove la separazione fenomenologica fra percepente e percepito non è mai stata così labile, la pronuncia di Bagnoli sembra protrarsi, potenzialmente all'infinito, in un eterno presente. La cantabilità è sussunta dall'infinita ripetibilità della preghiera, ovvero dall'invocazione a un mondo che, al tempo stesso, s'impone e rifugge al nostro sguardo.

Meritano un ultimo rapido approfondimento almeno il decimo e l'undicesimo testo, entrambi di estensione più breve rispetto ai poemetti già menzionati, ed entrambi caratterizzati dal cortocircuito innescato dall'incontro-scontro di fonti estremamente eterogenee fra loro. Nel primo caso la citazione esplicita e la ripresa della struttura strofica di *A Silvia* incontrano «la regolarità delle battute della canzone *Kayleigh*, conservandone il ritmo, e citando anche Bowie, *Heroes*, Area, *Gioia e rivoluzione* ecc.))» (dalla Nota d'autore), insomma vi è una mescolanza linguistica e stilistico-formale – insieme dantesca e rabelaisiana – fra una serie di 'grandi classici' della letteratura e della canzone rock. Il risultato è, a nostro avviso, di rara intensità espressiva: coniugando, anche in questo caso, malinconia e ironia, l'incipit «Silvia, ricordi ancora i giorni strani», poi trasformato in anafora collocata in apertura di ciascuna strofa («E ti ricordi...»), introduce un lungo flashback. Viviamo attraverso le parole dell'autore una Bologna universitaria e postmoderna, colta nel pieno della contraddizione fra gli ultimi barlumi delle «barricate», della «rabbia/urlata nel deserto dei tuoi anni», delle «albe lavate/ dai sogni», e la constatazione dell'incipiente fine di un mondo, segnato dal tramonto degli ideali politici e dalla crescente diffusione dei non luoghi globalizzati («le solitudini di cielo vuoto/ negli autobus, nei treni suburbani», «ripari alle stazioni di servizio», «le gelate stelle cadenti di tutti gli eroi/ bruciate all'orizzonte dei decenni»). La strofa conclusiva suona come un'ammissione lucida (antiretorica, radicalmente desublimata) dell'impermanenza cui tutti siamo soggetti: l'idea stessa di dover trarre necessariamente una 'morale' da ciò che è stato viene additata in quanto stereotipo socialmente imposto, luogo comune, al quale il soggetto preferisce sostituire i luoghi ben più concreti, tangibili, del presente che viviamo:

E, Silvia, dopo tutta questa strada
non credere alle amare conclusioni
su quello che potrebbe essere stato:
meritavamo in tanti più fortuna,
ma adesso non c'è spazio per rimpianti
e io non rivorrei indietro niente
e, no, non salverei proprio nessuno;
lo vedi che non c'è in queste parole
la storia triste e bella, il detto saggio,
ma solo l'aria e il vuoto del paesaggio. (p. 62)

L'undicesimo testo assorbe, rielaborandole in un analogo *pastiche* tematico e metrico-ritmico, due fonti principali, anche in questo caso collettivamente riconosciute come fondanti nella cultura occidentale contemporanea, vale a dire *Spleen* di Baudelaire e *Love will tear us apart* dei Joy Division (il testo si intitola infatti *Apart*). Troviamo ancora una struttura strofica piuttosto regolare, all'interno della quale l'elemento di coesione più evidente è costituito dal verso (in posizione isolata) che separa ciascuna strofa dall'inizio della successiva, ripetuto senza variazioni come un vero e proprio *refrain*: «allora non fai più poesie, canzoni». Come nel testo precedente, abbiamo anche qui un'anafora collocata a inizio di strofa, in questo caso «Quando», e pertanto ciascun blocco di testo si aprirà con una o più proposizioni circostanziali. Anche *Apart* è un testo che confessa l'avvenuta presa di distanza rispetto a un passato avvertito come 'tragico', ipostatizzato, se lo si paragona a un presente sempre più vuoto, inautentico, destinato all'inessenzialità. La si potrebbe interpretare come una (parziale) dichiarazione di poetica, che non esclude la necessità di un'*epoché* del soggetto e del proprio posizionamento nel divenire dell'esistenza e della storia: se la grande Poesia del passato rischia di rivelarsi anacronistica, fuori tempo massimo, nondimeno resiste l'esigenza di scrivere, di farsi testimoni dei traumi del presente e dei paradossi della vita umana, nella consapevolezza del

rischio di perdita, di inutilità, di caducità, che qualunque atto artistico reca con sé. E la scrittura del presente sarà forse, più che una «poesia», una «canzone» – un lamento o un’invocazione, un urlo, una preghiera, la possibilità di senso che non muore nonostante «la rovina mostruosa delle cose e del tempo», perché anche la disillusione può diventare «un’eco che brucia ogni volta più forte» (p. 63).

4. Dal paesaggio all’esperienza soggettiva, e viceversa: *Waves* (2022)

Nella raccolta successiva di Bagnoli che osserveremo brevemente, *Waves* (Industria&Letteratura, 2022), l’autore adopera con rinnovata padronanza le tecniche compositive già collaudate nei lavori precedenti, tra i quali lo stesso *Soundscapes*, e cioè il sapiente gioco di prelievi, rimontaggi e mixaggi che vede convivere l’‘alto’ e il ‘basso’ della cultura occidentale, ovvero «reperti della lirica italiana mixati a campionamenti testuali (diretti o tradotti/manipolati) prelevati da un orizzonte ampio del panorama post-punk», come avverte lo stesso Bagnoli(22). Anche in *Waves* ritroviamo una focalizzazione sulle atmosfere percettive e sull’avvicinarsi delle stagioni (dell’anno e della vita), sulla labilità dei ricordi e l’inesorabilità del tempo, sui suoni, i rumori, le melodie, finanche il disturbo di fondo che accompagna le nostre giornate. Vi è al tempo stesso, tuttavia, un deciso spostamento di prospettiva rispetto al libro precedente, ben evidenziato da Marco Berisso nella postfazione al volume: se in *Soundscapes* prevalevano l’esibizione rapsodica dei cortocircuiti formali, la costante reversibilità fra l’interno e l’esterno, la registrazione concitata ed entropica (postmoderna) di una tecnosfera sempre più invasiva, *Waves* recupera, dal canto proprio, un dettato maggiormente prosciugato, quasi minimale. Una tale lingua chirurgica, ancora ‘media’ e tuttavia esatta, permette di dare voce a delle istanze più espressamente autobiografiche, seppur trattandosi di un’autobiografia straniata, deliberatamente parziale, raggelata negli istanti che precedono il suo trascendere in storia sociale, in storia collettiva. Leggiamo le osservazioni di Berisso in merito:

Ho l’impressione però che in *Waves* questo sistema venga chiamato in causa con modalità piuttosto diverse, in coincidenza con un percorso che potrei dire autobiografico, con una formula approssimata ma forse non del tutto irricevibile se la si intende, come si deve, nel senso di un’autobiografia principalmente intellettuale ed emotiva, fatta di riflessioni e di stati d’animo, e non necessariamente di episodi vissuti, che pure non mancano. Questo spostamento di prospettiva è in qualche modo siglato proprio dall’esergo posto all’inizio del volume, dove leggiamo tre versi prelevati da uno dei più famosi successi commerciali dei primi anni Ottanta, *Words* di F. R. David. Come spesso capita, però, il verso cruciale, quello che in qualche modo ci spiega il perché del rinvio, è quello che manca e che segue subito dopo: «and I – I reveal my heart to you». *Waves* è davvero una specie di disarmante *coeur mis à nu*, a cui il repertorio testuale della musica pop fornisce il lessico indispensabile per un approccio necessariamente e sufficientemente straniato.(23)

Sentiamo di condividere in pieno le riflessioni del postfatore, e a queste ci permettiamo di aggiungere una postilla di carattere più strettamente formale. Mi sembra che in *Waves* il concomitante passaggio dallo pseudo-poemetto (fra il narrativo e l’elegiaco, con elementi mimetico-realistici e saggistici) a una forma decisamente più breve e più ‘informale’ – con l’uso prevalente di un verso lungo, pseudo-prosastico, eccetto che per gli *pseudosonetti* della seconda sezione e per pochi altri casi – vada interpretato come una scelta compositiva del tutto coerente rispetto al tipo di visione e al posizionamento (relativo) che l’autore intende verbalizzare. La maggior parte dei testi di *Waves* occupano lo spazio rettangolare-quadrato della singola pagina o poco più, e in questo modo circoscrivono in maniera ben più stringente rispetto al libro precedente un preciso spazio – anche in questo caso, rituale – della percezione e dell’esperienza del soggetto nel mondo. Se in *Soundscapes* avevamo visto il rapido affastellarsi di fotogrammi o di inquadrature, in *Waves* viene lasciato maggior respiro alla costruzione di un’immagine relativamente stabile. Di conseguenza, la descrizione ecfrastica del paesaggio, dei luoghi, degli oggetti percepiti si snoda tanto nell’orizzontalità dello spazio della pagina quanto nella verticalità/densità dello sguardo di chi

quello stesso paesaggio lo sta sperando, e potrebbe trattarsi del soggetto scrivente ma anche di altri e altre che possono dividerne il punto di osservazione.

In *Waves* possiamo dunque notare una maggiore chiarezza della visione che interagisce a sua volta con la ricezione e verbalizzazione del paesaggio sonoro: i suoni e i rumori captati dal 'fuori' trovano il proprio riverbero e la propria risonanza nell'atto di ascolto del soggetto – un ascolto sempre più esplicitamente relazionale, dove ascolto del mondo e ascolto interiore del sé coesistono. Potremmo affermare che in *Sounscapes* vedevamo il soggetto immerso in un'atmosfera sinestetica dalla quale era talvolta coinvolto, talvolta sovrastato fino a uscirne disciolto, frammentato in micro-conati espressivi, mentre in *Waves* il soggetto sembrerebbe assecondare un'istanza ricostruttiva (e pertanto tutt'altro che regressiva) nel riappropriarsi del proprio sguardo e della propria esperienza biografica, ma con la coscienza di essere egli stesso parte di quell'atmosfera che prima sentiva come 'altra', egli stesso parte del paesaggio.

L'avvenuto compimento di un tale movimento dialettico, centrifugo e centripeto a un tempo, è assai visibile nei testi della raccolta che coniugano con esiti particolarmente efficaci il referto di quanto si osserva, si ascolta, si tocca, e la riflessione individuale e storico-sociale a partire da un'esperienza potenzialmente comune a tutti.

Nella prima sezione, ad esempio, il testo intitolato *Fade to grey* esibisce un incipit piuttosto consueto nell'opera di Bagnoli, ovvero una serie di notazioni atmosferiche, cromatiche, meteorologiche: «La luce obliqua polverosa e opaca nel primo pomeriggio di novembre/ si spenge, cede il passo poco a poco, affonda sempre più nella foschia;/ il rosso dalle case si arrampica nel cielo sulle antenne all'orizzonte». La seconda strofa, però, vede un cambio di tono sul medesimo contesto referenziale e tematico della strofa precedente, volto a introdurre un momento più personale, riflessivo: «Ora ti guardo e mi chiedo se l'ora abbia per te quello stesso sapore (...) lo stesso vuoto che io sento ora/ o quello che sentivo, lo spavento dei pochi anni già messi alle spalle/ (ora invece per quelli rimasti), le ore adulterate dalla noia/ in fondo a cui si trova qualche volta la forma dell'amore e la paura.» (p. 18). La sezione di apertura è di fatto caratterizzata da numerosi parallelismi fra l'osservazione di un paesaggio tardocapitalistico, sempre più disidentificato e saturo di *junk space*, e una pronuncia introspettiva, gnomica, densa di riferimenti tanto esistenziali quanto più generalmente storici: «La nebbia prende il posto dei palazzi demoliti nelle periferie/ dove la forma di questa città sparisce e si confonde nel grigiore/ L'assurdo vizio di non ricordarsi le strade perse e gli altri percorsi/ lascia dei vuoti nei nostri discorsi la scia del morso di labbra feroci» (*Lips that I would kiss*, p. 22); «E poi la morte bianca del risveglio nel grigio della cenere del tempo,/ e del futuro andato già in fumo in tutte queste fabbriche del nulla,/ fame meccanica che scava dentro le nostre budella l'annientamento./ E in questa nebbia gotica la storia è un incubo davvero senza fine» (*X Lama*, p. 25); «O forse no, è meglio non studiare: è questo che c'intrappola alla fine/ nei conti delle ore che ho sottratto per fare qualche cosa che non serve/ e che mi tocca poi recuperare con regolare permesso firmato» (*Child staring at the window*, p. 27); «quello che resta di altra stanchezza sposta i confini del giorno più in là/ il figlio guarda e ascolta interdetto/ questa angoscia asciutta dei padri, quest'insonnia composta dell'inverno» (*From safety to where*, p. 28); «non c'è preghiera che possa pensare/ in questo tempo baciato dagli anni lost in wonder e dentro il suo splendore.» (*Cane minore*, p. 29); «e ogni cambiamento che ti aspetti/ cercandolo in fondo alle giornate/ è solo un altro conto da pagare/ la rata di un contratto con la morte.» (*Quadrantid*, p. 31).

Le ultime due sezioni, la quarta intitolata *Shoegazin' (radiazioni)* e la quinta *My generation (stanzas)*, sono forse i luoghi del libro più direttamente implicati nel progressivo 'passaggio all'informale' e alla pseudo-prosa cui si faceva riferimento più sopra. In diversi testi di *Shoegazin'* viene condotta agli esiti più estremi l'operazione di esposizione verbale (e dunque anche grafico-fonica) della relazionalità e dell'interdipendenza fra ciò che si percepisce e le libere associazioni di idee e sensazioni innescate nel soggetto percepente, espresse mediante enunciati all'apparenza irrelati ma, a ben vedere, tenuti insieme tanto dalla coesione visuale della forma-quadrato, quanto dall'unità di fondo della 'scena' o della 'situazione' che si sta descrivendo. Si veda a mo' di esempio il primo testo, intitolato *St. John (Radio Live Transmission)*:

La notte trasparente e luminosa come i led lampeggianti della radio
listen to the silence, let it ring on dentro al rumore del traffico urbano.
Le luci arancioni sempre accese dell'aeroporto e della tangenziale

ti dicono tutto di noia e paura, la trama sempre uguale delle ore.
Gli occhi di Ian Curtis spalancati sulla nuovissima faccia del mondo
pieni di orrore tremendo e spavento mentre travolto canta transmission
dicono che è davvero urgente trovare occhi per guardare avanti,
stare lontano dai guai, dalla rabbia, tenere assieme i muri di sabbia
dei giorni fragili, delle mattine, oltre a tutti i disastri e i crolli
(metterne in salvo almeno un pugno da consegnare a sera alle gialle
colline del passato incombenti, le dune del tramonto all'orizzonte). (p. 67)

L'ascolto di *Transmission* dei Joy Division, insieme all'evocazione improvvisa e perturbante del volto di Ian Curtis, si confondono con i segnali luminosi che provengono insieme dalla radio, dall'aeroporto, dalla tangenziale, innescando nel soggetto una tormentata quanto inaggirabile meditazione che coinvolge sé stesso e la propria storia, il proprio ruolo nel mondo, ma anche la pura alterità del mondo 'in sé', delle tensioni che lo attraversano, di tutto ciò che, malgrado i nostri sforzi, non riusciremo mai a comprendere fino in fondo (che cos'è se non questo il conato, necessario e impossibile, a «tenere assieme i muri di sabbia/ dei giorni fragili, delle mattine, oltre a tutti i disastri e i crolli»?).

La sezione intitolata *My generation (stanzas)* è evidentemente caratterizzata da una forte regolarità strutturale e dalla ripetizione, lungo l'intera sequenza di testi, del medesimo modulo sintattico che scaturisce dal ripetersi ossessivo di un'unica azione, l'osservazione di un interno – una «stanza», per l'appunto, che, come fa notare Berisso, assume un emblematico «valore anfibologico», «tra indicazione di luogo e partizione metrica: una dimensione chiusa e concreta, fatta di oggetti e persone collocate nello spazio, in cui sola riesce ad avverarsi questa auspicata trasposizione di memorie e di eventi»(24). Le quattordici «stanze» allestite e radiografate da Bagnoli si compongono (quasi) tutte di strofe di tre versi (lunghe) ciascuna, più un verso isolato in chiusura, a eccezione dell'ultimo testo, che si presenta come un unico blocco compatto. Lo sguardo del soggetto si focalizza, di volta in volta, su «un bambino solo in una stanza», «una stanza di ostello a Vienna nel 1983», «un ragazzo sull'orlo del tetto», «una giovane donna al computer», «una ragazza punk in una stanza non grande», «un uomo grasso con la giacca nera di pelle», «un impianto stereo all'ultimo piano di un palazzone», eccetera, e ciascuno di questi elementi catalizzatori – alternativamente umani o non umani, centrati o spazializzati – è introdotto da un «C'è» iniziale, quasi a sottolineare l'assoluta contingenza nella quale sono colti dall'osservatore, la singolarità irripetibile e trascurabile dell'*hic et nunc*. Questi personaggi o *personae* sono naturalmente *flat*, poco più che funzioni espressive e cognitivo-emotive, eppure non mancano di suscitare una paradossale forma di partecipazione in chi legge: il loro essere colti di sorpresa da chi osserva, beckettianamente raggelati nella ripetizione di un unico gesto o nella totale impossibilità di azione, ce li fa avvertire all'improvviso umani o passibili di umanizzazione. Catalizzando lo sguardo di chi scrive e di chi legge, la loro presenza-assenza inquietante conduce verso riflessioni ulteriori, si annoda alla riemersione di altre stanze e di altre esperienze, più o meno gioiose, più o meno concluse. E ci ricorda che l'esperienza della visione e dell'ascolto è sempre un'esperienza del limite, come sia Gumbrecht che Oliveros e Murray Schaefer non possono fare a meno di avvertire: ripiegamento e compartecipazione, apertura alla molteplicità del reale e chiusura nella cassa di risonanza della propria individualità, curiosità verso l'avventura dell'ignoto e paura dei propri stessi fantasmi, restano pur sempre le due facce della medaglia.

5. Alcune conclusioni: l'ecfrasi visivo-sonora come ipotesi di lettura

Abbiamo dunque visto, in *Soundscape*s come in *Waves*, che in questa sua fase più recente la scrittura di Vincenzo Bagnoli può essere letta come un costante anelito a catturare la multidimensionalità atmosferica e sinestetica del paesaggio contemporaneo, entro i confini necessariamente bidimensionali della pagina scritta. In questa inesausta tensione a 'dire lo spazio' attraverso un altro spazio contiguo, formalizzato e trasfigurato, la poesia di Bagnoli sembrerebbe avvicinarsi a quella di altri autori e autrici contemporanee come Italo Testa, Renata Morresi, o ancora Laura Pugno. Tornando ai testi che abbiamo rapidamente attraversato in questo saggio,

l'ibridazione fra discorso poetico e discorso musicale si rivela pienamente funzionale a espandere i confini della pagina, facendo convergere al suo interno non soltanto una serie di elementi referenziali ben definiti (semantici e tematici), che quel paesaggio registrano e descrivono, ma soprattutto una certa 'tonalità' percettiva, emotiva e cognitiva – *mood* o *Stimmung*, per riprendere ancora il lessico gumbrechtiano – ben evocata dalla musica e dal sonoro in generale per via di alcune sue caratteristiche intrinseche. Come tutti sappiamo, il suono non può dirsi semantico in senso stretto, ma, piuttosto, allude a una semanticità più diffusa, aurale e auratica, ancora una volta *atmosferica*. Certo, pure in Bagnoli resistono degli appigli al visivo pregnanti: abbiamo parlato di fotogrammi, di inquadrature, di immagini più o meno fisse o in movimento, e possiamo aggiungervi, come corollario conclusivo, la possibilità di rintracciare delle ecfrasi propriamente dette, o meglio un uso assai specifico del dispositivo ecfrastico.

Le 'descrizioni' di Bagnoli, pur includendo la presenza di un lessico denotativo, talvolta rastremato, non sono mai 'fredde', ovvero raramente sono indice di una visione a distanza o di uno sguardo anodino, idealmente 'oggettivo'. Al contrario, si ha l'impressione di trovarsi di fronte – o probabilmente *dentro a* – testi che invitano alla *partecipazione*, tanto creativa quanto empatico-emotiva, ed è forse proprio il costante riferimento alle 'atmosfera' e agli universi percettivi dischiusi dalla musica a confermare un tale presentimento nel corso della lettura. L'esperienza soggettiva dell'autore, che sia concreta o sublimata, rapsodicamente frammentata (in *Soundscapes*) o più coesa (in *Waves*), è sempre presente, e resta uno dei veicoli principali del discorso poetico, a tutti i livelli di senso che comprende. L'ecfrasi visivo-sonora messa in opera da questo autore sembra infatti tradurre un processo percettivo che è simile non tanto alla presa diretta da *camera-eye*, quanto piuttosto alla registrazione in movimento, in soggettiva, di una videocamera indossabile – pensiamo alle ormai classiche GoPro, qualche anno fa pionieristiche tra le *wearable technologies*, o a una loro declinazione assai frequente negli usi legati allo sport o al documentario di avventura, la Helmet Camera.

In altri termini, l'operazione di *deep listening* – esterno e interiore, puntuale e diffuso, inclusivo, relazionale – rintracciabile nei due libri che abbiamo visto non potrebbe fare a meno di una partecipazione costante e interdipendente di chi scrive e di chi legge, così come degli altri soggetti umani e non umani che coesistono entro il medesimo luogo, ovvero coappartengono all'*oikos*. Riscrivere e rifondare il paesaggio equivale, in questo caso, ad attraversarlo, registrandone anche i rumori all'apparenza meno significativi, i passi, i passaggi dell'aria, il respiro, i minimi bagliori luminosi, i cambiamenti impercettibili del cielo nel corso delle giornate. Non sappiamo esattamente che cosa la videocamera stia registrando, sappiamo soltanto che si muove insieme a noi, al corpo e all'ambiente che abitiamo.

Nei primi paragrafi di questo saggio abbiamo visto che Murray Schaefer evidenziava l'approccio positivo dei *soundscape studies* e l'invito a *non* selezionare, a *non* abbattere il rumore di fondo, ad ascoltare quello che chiamiamo «disturbo». Anche Pauline Oliveros esortava i partecipanti alle sue lezioni a «sentire tutto», o perlomeno il più possibile, sé stessi e gli altri, i luoghi e gli oggetti, vivendo un'esperienza estetica e meditativa il cui scarto rispetto allo scorrere quotidiano dell'esistenza è minimo. Naturalmente, in *Soundscapes* e in *Waves* lo scarto più consistente è segnato dalla cornice testuale – che sia da ritenersi quella di una raccolta di poesie o di un *concept album* – e dall'esposizione delle raffinatissime tecniche compositive che regolano lo spazio poetico e sonoro. E questi testi sembrano dirci che pure la forma, lungi dall'essere un involucro inerte, nasce contaminata: contaminando vive.

Marilina Ciaco

Note.

(1) J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Harvard 2015.

(2) R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale* (1963), trad. it. di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 189-190.

(3) G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* (1975), Einaudi, Torino 1989.

(4) S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972.

- (5) H. U. Gumbrecht, *Materialities of Communication*, Stanford University Press, Stanford 1994.
- (6) N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010.
- (7) *Ibidem*.
- (8) H. U. Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, Stanford University Press, Stanford 2012.
- (9) *Ibidem*, pp. 11-14.
- (10) *Ibidem*, pp. 73-74.
- (11) V. Bagnoli, *La scrittura che fa il mondo*, “Versodove”, 2001, cit. in V. Bagnoli, *Soundscape. 33 giri extended play*, Carteggi letterari, Messina 2018, pp. 7-8.
- (12) Cfr. M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991, 2002; M. Dotti, *Il problema degli opposti. Intervista con Mario Perniola*, “Tysm”, 18 aprile 2010.
- (13) R. Murray Schaefer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester Vermont 1994.
- (14) *Ibidem*, pp. 3-4.
- (15) *Ibidem*, pp. 6-7.
- (16) Pauline Oliveros, *Sonic Meditations*, Smith Publications, New York 1971.
- (17) Pauline Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice* (1991), Deep Listening Publications, New York 2005, pp. 11-12.
- (18) *Ibidem*, p. 15.
- (19) V. Frungillo, *Prefazione*, in V. Bagnoli, *Soundscape*, cit., p. 9.
- (20) V. Bagnoli, *Nota tecnica/ guida all'ascolto*, in V. Bagnoli, *Soundscape*, cit., p. 89.
- (21) *Ibidem*.
- (22) V. Bagnoli, *Waves*, Industria&Letteratura, Lavis (TN) 2022, p. 132.
- (23) M. Berisso, *Postfazione*, in V. Bagnoli, *Waves*, cit., p. 121.
- (24) V. Bagnoli, *Waves*, cit., p. 130.