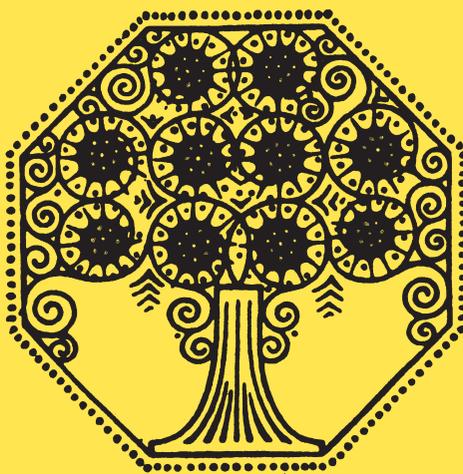


LE FORME DELLA VOCE

L'IMMAGINARIO ACUSTICO NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO

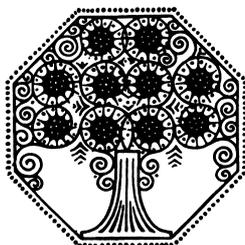
a cura di
Giuseppe Andrea Liberti



Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

<https://www.francoangeli.it/autori/21>

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

LE FORME DELLA VOCE

L'IMMAGINARIO ACUSTICO NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO

a cura di
Giuseppe Andrea Liberti

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

Isbn: 9788835153382

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835153382

Indice

Introduzione	pag.	7
Lorenzo Morviducci «Un piccolo schermo fluorescente». Testo e polifonia nel <i>Galateo in Bosco</i>	»	15
Giuseppe Andrea Liberti Modalità di sonorizzazione della <i>Ragazza Carla</i> di Elio Pagliarani	»	29
Sara Nocerino Scrivere l'ascolto: «[...] è questa la parola?»	»	43
Fabrizio Bondi Le voci nella Voce: chi parla in Manganelli?	»	59
Arianna Agudo L'ascolto ipotetico, ulteriore, possibile	»	71
Riccardo Donati Quel motivetto che mi piace tanto. Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri	»	85
Valentina Panarella <i>Incisioni su verso:</i> poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento	»	99

Quel motivetto che mi piace tanto. *Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri*

Riccardo Donati
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

1. Piange il cuore

Elegia sanremese appartiene alla categoria, rara e preziosa almeno nei suoi esiti più alti e convincenti, dei libri da leggere con le orecchie.¹ Se quella di Tommaso Ottonieri è da sempre una scrittura ad alto tasso fonico-performativo,² nel caso del volume del 1998 l’immaginario acustico concorre sotto ogni punto di vista (strutturale, contenutistico, stilistico-poematico) a determinare un’opera nata dall’idea di tematizzare la kermesse canora al fine di cogliere, nel sovraccarico sensoriale dello spettacolo nazionalpopolare, uno *specimen* dello schizofrenico paesaggio mediale in cui galleggia l’individuo moderno.

La genesi dell’opera è già rivelatrice di una contaminazione – non tanto perseguita quanto inevitabile, *fatale* – tra immaginario mediale e prassi poetica. Ottonieri lavora all’idea di una raccolta a tema festivaliero a partire dalla metà degli anni Novanta, quando stende i testi destinati a formare la sezione eponima del volume a stampa, *Elegia sanremese XVIII Liriche 1995-1997* (ES, pp. 15-45). In un primo momento la scarna silloge pare trovare collocazione in un progetto di editoria sperimentale, la serie degli “antilibri” ideata dall’editore genovese Francesco Pirella con la complicità di alcuni nomi eccellenti: Edoardo Sanguineti, già mentore di Ottonieri ai tempi dell’esordio

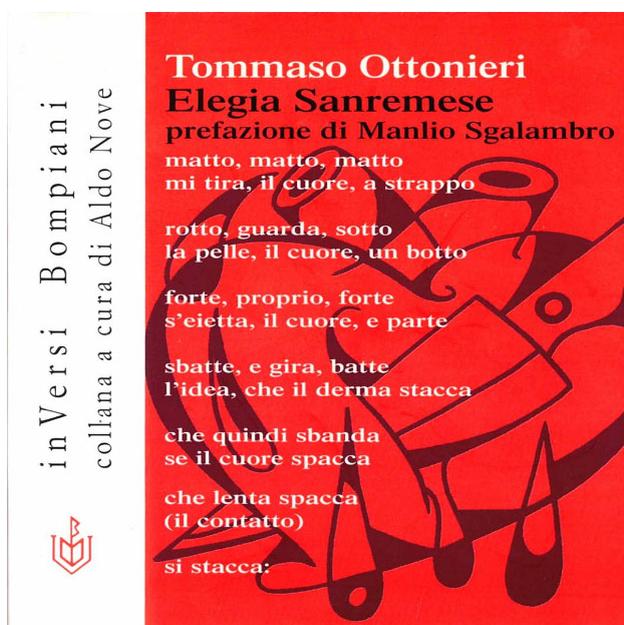
¹ Cfr. T. Ottonieri, *Elegia sanremese*, prefazione di M. Sgalambro, con undici tavole di P. Echaurren, Milano, Bompiani, 1998; seconda edizione: T. Ottonieri, *Elegia sanremese*, postfazione di R. Donati, Torino, Aragno, 2022. D’ora in poi si citerà dall’edizione 2022, siglata a testo come ES. Il presente saggio rielabora, centrandolo sul tema dell’oralità terziaria, le pagine che concludono ES.

² Lo ricorda a più riprese Giovanna Lo Monaco nell’unica monografia a oggi dedicata allo scrittore: cfr. G. Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L’arte plastica della parola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020 (cui si rimanda anche per un’aggiornata bibliografia critica).

Dalle memorie di un piccolo ipertrofico,³ Gillo Dorfles, Mario Persico. Ma l'ipotesi sfuma, l'antilibro poetico non viene realizzato.

Una nuova opportunità di pubblicazione arriva tra la fine del 1997 e l'inizio del 1998 dietro sollecitazione di Aldo Nove, allora curatore della collana "inVersi" di Bompiani. Come prodotto editoriale, "inVersi" ha un carattere riconoscibilmente (ma anche sarcasticamente) fresco e pop, e non è da passare sotto silenzio questo slittamento del progetto di Ottonieri da un milieu più novecentesco-neoavanguardista, di area sanguinetiana, alla generazione preduemillesca di dissestatori di forme capeggiata, tra gli altri, proprio da Nove. Si ricordi del resto che era trascorso solo un anno da quando, nel 1996, Nove, Ammaniti, Pinketts e altri avevano lanciato il dirompente fenomeno Gioventù cannibale.⁴

Fig. 1 – Copertina di *Elegia Sanremese* (Milano, Bompiani, 1998).



³ Cfr. T. Ottonieri, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, note per un testo di E. Sanguineti, Milano, Feltrinelli, 1980; seconda edizione – o, meglio, stando alla dicitura d'autore, «versione restaurata»: Torino, No Reply, 2008.

⁴ Cfr. il volume collettivo *Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996. Memorabile il sottotitolo del libro, che figurava in copertina e non nel frontespizio: "la prima antologia italiana dell'orrore estremo".

Un segno di novità e di apertura alla sensibilità dei più giovani è rappresentato dal formato della collana, quasi quadrato, a mimare la custodia di un CD (*Fig. 1*): e in effetti la quarta è una tasca che custodisce un compact disc audio allegato. Ci tornerò.

Con l'approdo a "inVersi" l'architettura del volume si complica. Al nucleo originario dei testi datati 1995-1997 si aggiungono ulteriori partizioni in rima e in prosa. Quella che poi diventerà l'ultima sezione, *Overlook-Savoy* (ES, pp. 59-89), nasce da una sollecitazione della giornalista e critica cinematografica Cristina Piccino, la quale 'incarica' Ottonieri di farsi cronista della quarantottesima edizione del Festival per conto del quotidiano «il manifesto». Da questa collaborazione nasce una serie di cinque prose, una per ogni serata sanremese (24-28 febbraio), di taglio totalmente antidescrittivo e anti-giornalistico, piuttosto sperimentale se non para-situazionista. L'evocativo titolo che le raccoglie, *Shining 98*, dimostra che Ottonieri ha chiaro sin da subito l'intento che muove la sua penna: far cortocircuitare l'attualità della manifestazione, colta soprattutto nella sua dimensione di sgangherata ritualità mediatica-medianica, intrinsecamente cruda e orrorifica, con il film di Kubrick del 1980 e con il più drammatico evento occorso nella storia di Sanremo, ovvero il suicidio di Luigi Tenco (1967).

Nel dar voce a un Tenco-revenant coartato a fare la cronaca-tv del «festival cadavere» (ES, p. 62), brulicante carnaio di corpi (scl)erotizzati, Ottonieri riprende la tecnica di montaggio già impiegata nelle scene di zapping su cui si apriva *Crema Acida* (opera di cui recupera anche la scansione per giornate). Tanto nel *prologo* del romanzo del 1997,⁵ quanto nei paragrafi tENCHIANI, l'estro ritmico dell'autore sequenzia e remixa schegge atomizzate di palinsesto, «*scorie trash come tracce mnestiche o nostalgie tout court*» per citare il risvolto di *Crema Acida*. La continuità dei due lavori è confermata dal fatto che il travestimento endecasillabico «il bosco, è quasi sera, un *picchenicche*», dall'evidente sottotesto bergmanian-dantesco, trascorre con minime varianti da un libro all'altro.⁶

In vista della loro sistemazione in *Elegia*, le brevi prose apparse sul «manifesto» vengono modificate, ampliate, rimodulate, interpolando spunti tratti da titoli e articoli d'attualità: Madonna e i suoi *boys* (e si noti che in quel

⁵ Cfr. T. Ottonieri, *Crema Acida*, Lecce, Lupetti/Pietro Manni, 1997, pp. 5-21.

⁶ «"Il bosco, è quasi sera, un *picchenicche* / che la cerniera ammé facette *cricche* / mentre cerchi le fragole in quel posto / vestuta a santa ammé dicisti picche" - / "Ma tu lo senti che di dentro fremo / va forte il corpo e debbo darci il freno" - / "Il bosco, adesso è sera, una cortella, / la coratella dentro al corpo ti martella"» (ivi, p. 7). Ripresa del 2022: «il bosco, è quasi sera, un *picchenicche* / che la cerniera ammé facette *cricche* / mentre cerchi le fragole in quel posto / vestuta a santa ammé dicisti picche - / ma tu lo senti che di dentro fremo / va forte il corpo e debbo darci il freno - / il bosco, adesso è sera, una cortella, / la coratella dentro al corpo ti martella:» (ES, p. 29).

febbraio 1998 la cantante si esibì sul palco rivierasco con *Frozen*, titolo quanto mai consentaneo con le vicende di *Shining*); la co-conduttrice Veronica Pivetti auto-definitasi Morticia, con chiaro riferimento alla *Addams Family* ‘risorta’ nell’immaginario degli anni Novanta grazie a una fortunata serie di pellicole hollywoodiane; le sorelle-cantanti Paola e Chiara nelle vesti di *spooky twins*. Infine, ciascuna prosa riceve ora un titolo che corrisponde a una diversa stanza dell’Overlook Hotel e un sottotitolo a tema musicale (*afterdark*; *alla console*; *ciao amore lontanissimo reprise*), horror (*non aprite quella porta*), storico (*pronox*, il tranquillante ingurgitato da Tenco nella notte fatale).

Altro piccolo ma non trascurabile mutamento: nell’edizione 1998 Ottonieri premette ad *Overlook-Savoy* due esergo, uno da Elvis Presley (i versi di *Heartbreak Hotel*, 1956) e uno dalla poetessa di area preraffaellita Lizzie Siddal (*Fragment of a Ballad*). ES si arricchisce di una terza epigrafe. In un primo momento si tratta del ritornello «Pathos dove sei?» della canzone *Pathos* di Silvia Salemi, quinta classificata in quel Festival 1998.⁷ Ma in bozze Ottonieri opta invece per un brano di Tommaso Landolfi che recita: «Io sono solo qui dentro, solo e senza speranze».⁸ Si crea così l’ennesima, vertiginosa interferenza tra rimasticazione colta e iper-letteraria (nella fattispecie: *Cancroregina*, 1950) e transmedialità pop. Landolfi è del resto, non dimentichiamolo, l’autore del geniale *La melotecnica esposta al popolo* (1942).

A questo primo blocco compositivo, ossia i versi 1995-1997 più le prose terminali, si aggiunge poi un ulteriore gioco metafestivaliero, la (*Intro*) *Sanremo è Sanremo* (ES, pp. 5-13), il cui titolo mima la celebre sigla d’apertura della kermesse a partire dall’edizione 1995, *Perché Sanremo è Sanremo*. Le sezioni sin qui evocate fanno ipotizzare che *Elegia* possa essere letto (anche) come un ‘canzoniere’ amoroso di taglio pop-rock-gore. Vi compare infatti un’enigmatica ‘tu’ – selenica e mercuriale, sfuggente e volatile – destinataria di slanci lirici sistematicamente abbassati a colpi di centonature di motivetti orecchiabili. Sarebbe lei l’«amore lontanissimo» cui l’io poetante, un Guido (Cavalcanti, Guinizzelli) transistorizzato, si rivolge con l’ardore autenticante e legittimante della convenzione e del cliché, sovrapponendo *amor de lonh* e attualità festivaliera: *Amore lontanissimo*, evocato qualche pagina più in là sotto forma di esergo (ES, p. 55), è il titolo del brano proposto da Antonella Ruggiero, piazzatosi al secondo posto della classifica finale.

La penultima stanza elegiaca, *Juke Box Cuore di Panna* (ES, pp. 47-58), ostentatamente residuale, è composta da rimasugli di testi non strutturati e richiama le due facce di un vinile o di un’audiocassetta. Sul lato A (*A-side*),

⁷ Ricavo la notizia dal ms. *Savoy* inviati dall’Autore in vista della lavorazione di ES.

⁸ T. Landolfi, *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993, p. 61.

che ospita la *title track*, sono registrati echi di canzonette e di classici sanremesi (ES, pp. 49-54), mentre il *B-side Amore residente* (ES, pp. 55-58), è una rivisitazione del *Commercial Album* (1980) dei *Residents*, anche se poi il gioco citazionistico implica ulteriori livelli di intertestualità. Un esempio: il verso «qui applausi che niente li muove» combina un celebre brano dei Camaleonti (*Applausi*, 1968) con *Epitaph* (1976) dei King Crimson, la *band* britannica che ispirò *Beat*, il libretto di riscritture firmato nel 1984 dal *Gruppo K.B.* (ossia lo stesso Ottonieri, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Lorenzo Durante).⁹

I componimenti del *B-side*, brevi e molto ritmati, in parte traducono in parte rielaborano gli irriverenti testi dei *Residents*, con l'intento, che era già degli originali, di sottolineare/straniare la manifesta stupidità dei *jingles* pubblicitari, ma anche la loro straordinaria forza di congegni mnemotecnici. È questa la sezione dove il tema dell'invadente e suasiva idiocrazia della merce – che non poco deve, credo, pure alla teoria *de-volutiva* di un'altra fondamentale *band*, i *Devo* – così centrale in *Crema Acida*, torna a imporsi (va peraltro notato che alcuni caroselli in versi già comparivano nel romanzo del 1997).¹⁰

Elegia sanremese esce a stampa nel settembre del 1998, con una minima nota prefatoria di Manlio Sgalambro, filosofo-paroliere e noto co-autore dei testi di Franco Battiato tra il 1995 e il 2012.¹¹

Infine, c'è il cd allegato, dal titolo “Alda Merini presenta *La cosa più che bella che ci sia. Le voci della poesia*” (Fig. 2).¹² Il disco ospita, oltre ai *reading* di Vivian Lamarque e di un maestro tanto di Ottonieri quanto di Aldo Nove come Nanni Balestrini, un brano, *Elegia Vertigo*, legato al progetto poetico-musicale *Asilo Poetico*, che Ottonieri avvia sempre in quegli anni insieme ai sodali Frasca e Frixione, con la complicità del gruppo folk partenopeo dei *Ringe Ringe Raja* (Massimiliano Sacchi, Marco Di Palo, Cristiano Della Monica, Paolo Sasso, Pietro Bentivenga).¹³ Purtroppo non è stato possibile accluderlo alla ristampa del libro pubblicata da Arago, ma la traccia audio *Elegia Vertigo*, due estratti della quale citeremo più oltre, è reperibile

⁹ Cfr. Gruppo Kryptopterus Bicirrhis, *Beat. Riscritture da King Crimson*, Napoli, Aura, 1984.

¹⁰ Un esempio: «Dalla sera alla mattina / il mio TIGRE vuol pappar: / nella giungla stiamo allegri / perché MAMMA ci vuol qua! / Zaaapp!!» (T. Ottonieri, *Crema Acida*, cit., p. 9).

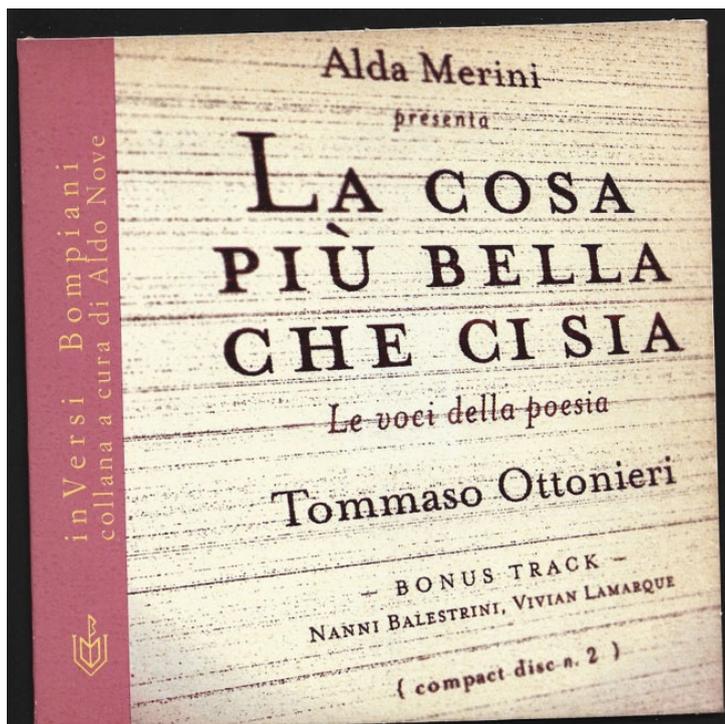
¹¹ La nota di Sgalambro, intitolata sobriamente *prefazione*, occupa la p. v dell'edizione 1998 di *Elegia sanremese*.

¹² L'allusione è a una canzone di Claudio Villa, *La cosa più bella* (1972). Devo il riferimento all'acume di Giovanni Maffei.

¹³ Per notizie sul progetto *Asilo Poetico* cfr. <http://www.gabrielefrasca.it/18-asilo-poetico/>.

online sul sito PennSound (Center For Programs in Contemporary Writing) dell'Università della Pennsylvania insieme ad altre registrazioni d'autore.¹⁴

Fig. 2 – Copertina del compact disc “Alda Merini presenta La cosa più che bella che ci sia. Le voci della poesia”.



Aggiungo per completezza che ES è arricchita da una *bonus track*, *Una ripresa (in forma di postludio)* (pp. 91-92), recuperata da un altro libro d'autore, *Contatto* (2002), dove recava il titolo di *Amore residente (coda)*, a sottintenderne la continuità con i versi residentsiani del 1998.¹⁵

Ispirato al tema discotecario *Vivre la vie* di una popstar 'meteora' dei primi anni Duemila, Kelly Joyce, il componimento di ispirazione (vo)luttuosa in qualche misura chiude circolarmente, e idealmente, l'operazione *Elegia Sanremese*, ribattendo sul tasto della liquefazione/ossessione amorosa e sulla consapevolezza ereditata dall'inaggrabile Gadda che se Barocco è il mondo, al poeta spetta il compito di ritrarne la barocaggine.

¹⁴ Vi si accede qui: <https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Italiana.php>.

¹⁵ T. Ottonieri, *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 86.

2. Officina Ottonieri

Le elegie che Rilke ambientò tra le falesie di Duino si spostano ora, negli ipermediatizzati anni Novanta, verso Occidente, in riviera, lì dove s'infrange l'onda catodica d'ogni patetico, ammaliante, funesto ritornello destinato a conficcarsi nel cervello di un'intera nazione. Il genere che tradizionalmente veicola melodie luttuose, lamentazioni sulla perdita, commemorazioni pubbliche, subisce ora il contagio dell'esuberante spensieratezza del tardocapitalismo trionfante, presunto post-storico stando alla celebre, demenziale profezia di Francis Fukuyama (a.d. 1992), che il televisivo adagio *allegria!*, ripetuto per mezzo secolo, come un disco rotto, dal più acclamato ipnagogo d'Italia, ha sancito una volta e per sempre. Se gli antichi dispiegavano il loro canto di morte sullo sfondo di un silenzioso paesaggio pastorale, il poeta d'oggi lo farà immerso fino alle orecchie nei vortici orgiastici del gorgo mediale, che pure dispensano non poche occasioni di *meditatio mortis*.

Per intendere appieno un libro come *Elegia* occorre partire da qui, da questa attentamente perseguita, scrupolosamente elaborata, estetica del transeunte che si scopre trascendente, o meglio *trash'endente*, per dirla col linguaggio di Ottonieri.¹⁶ Occorre cioè misurarsi con un vuoto pneumatico così abissale e pervasivo da mesmerizzare le sinapsi e annichilirle, e insieme tanto fantasmagorico e vertiginoso da *luccicare* sublime e suadente nell'immaginario di un intero popolo. *Et in Arcadia Ego*, dove però l'Arcadia è una messa in scena, scenografia ricostruita ad arte – come, secondo certi complottisti, l'allunaggio sarebbe stato girato in studio da Kubrick, che poi avrebbe denunciato l'inganno in alcune sequenze a chiave proprio di *Shining* – mentre l'ego è ormai sgranato in una tempesta di impulsi elettrici.

Va da sé che oggi, a venticinque anni di distanza, è meno percepibile cosa fosse la televisione nell'ultimo scorcio del Novecento. Prima dell'età dei grandi crolli materiali e morali (leggi: G8 di Genova, 9/11 statunitense), il Tubo, Thomas Pynchon insegna, era davvero il Tutto, lo Spirito Universale onnipotente, il Blob videodromico che invadeva i corpi, inondava

¹⁶ Un'occorrenza calzante rispetto ai temi dell'oralità catodica: «TRASHHHHHHHHH*endenti*: in quel chiarore, occhi, *dàì*, via, passati, *adesso* – uno schianto, l'effluvio ancora lì tutto vaporizzato sullo schermo, un jingle très très soft, qualcuna mugolante a bocca chiusa, forse per tracimante iniziativa personale, e simil-sirena Sola Voce scocca, giovenca *très très fatale* – ora – riappiattita sul fondo, defluttuandosi dal *flou*, ragazzina danzerina! (la prima della fila, quella degli occhi), *minorenne* sì, *simil-ambra* sì, cioè TRASHHHHHHHHH*inante*:» (T. Ottonieri, *Crema Acida*, cit., p. 13). Dove è esplicito il richiamo alla popolare trasmissione (erotico-canterina) "Non è la Rai" (1991-1995). Sulla *trash'endenza* e suoi corollari concettual-operativi (poetica del residuo; estetiche di bassa fedeltà) cfr. G. Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri*, cit., pp. 66-72.

occhi e orecchie, e col riflusso della sua risacca sommergeva le menti. Per l'Italia di quegli anni basti riandare col pensiero alla parabola politica berlusconiana dal 1994 in poi, e soprattutto al berlusconiano Raimondo Vianello che, giusto nel 1998, conduceva il Festival per conto dell'azienda radiotelevisiva pubblica.

Elegia è insomma un libro centrato sul piccolo schermo com'era e per molti versi non è più: Crono deciso a divorare i figli tubodipendenti, prima che i Nuovi Dei Digitali ne contrastassero il primato. Eppure, le questioni biologiche e socio-politiche che Ottonieri di volta in volta tocca plasticando il suo discorso antagonistico sulla logica profonda, non lineare ma quanto rivelatrice, dei media, restano di urgente attualità, oggi come e forse più di allora. Penso all'intreccio capitalismo/feticismo delle merci/espropriazione dei corpi; penso al nodo che stringe innovazioni tecnologiche e spossamento dell'organismo (individuale e collettivo), sigillando la mente nel sottovuoto anaerobico dei *network*.

Come lavora Ottonieri? Come procede alla corporificazione per verba di quell'agente aureo-spirituale (fecale) che sono le radioonde? Da accorto alchimista della parola, l'autore di *Elegia sanremese* disfa e ridispose le sostanze verbali, mirando alla risoluzione delle coppie antinomiche – l'effimero dello spettacolo usa-e-getta; le sparse vestigia della civiltà tipografico-letteraria – in un ente altro che dai due trae origine, senza però disperdere le nature di partenza. Opera cioè trasmutando una materia linguistica malleabile e reattiva che tutto accoglie e incorpora in vista di una sorta di "terza lingua", celeste e geologica insieme. A colpire è soprattutto il processo di raffinazione delle testure lessicali e logico-sintattiche compiuto fino a far risaltare, nel corpo opaco del dettato, una quintessenziale luccicanza espressiva.

Ecco cos'è l'“antilirica” *trash'endente* di *Elegia*: per dirla ancora in termini misteriosofici, l'unione dei principi inferiori con quelli superiori, un composto dove i lacerti musicarelli si fondono con aulici echi letterari, da Dante a Montale, passando per l'*ars poetica* secentesca e, naturalmente, una marea di canzonette.

Il *corpus* sanremese dunque come punto terminale, degradato/implosivo, di una tradizione lirica, dal melodramma al tormentone da spiaggia, decostruita e ricomposta (anche per via di recuperi dalla linea antilirica, tra sublime e antisublime, di inizio Novecento). La penna di Ottonieri non opera per analogie, giustapposizione di materiali affini, costruzioni piane di senso, ma per aggregazione di stimoli eterogenei rispondenti alla sola logica dell'energia ritmico-pulsionale che galvanizza la parola. Un esempio tra i molti possibili:

se avessi una cassetta piccolina
io me ne andrei, ti giuro, quanto prima:
apro la porta allora una mattina,
mamma, un passo avanti due passi indietro
il sacro campo suona fesso, tetro
il vuoto che rizaffa da quest'aria di vetro
e non ci vedo un tubo di sicuro
tutto è scuro, su 'sto rivo, quanto è scuro (ES, p. 17).

Sono versi nei quali riecheggiano, per limitarci a un elenco minimo, l'opuscolo di Lenin *Un passo avanti, due passi indietro* (1904), *Ossi di seppia* (1925: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro»), le canzoni *Cassetta in Canada* (1957), *Io me ne andrei*; *L'Avvelenata* (1976). Per tacere del gioco di parole tra la frase fatta «non vederci un tubo» e l'accecazione per troppa visione del narcotico Tubo catodico.

Stante il vociare formulaico dei media – era Marshall McLuhan a dire che la televisione non è arte rappresentativa bensì arte iconografica, come anticamente il mosaico –¹⁷ risulta chiaro come all'epoca Sanremo rappresentasse in modo paradigmatico, quintessenziale la natura musiva dei media secondo-novecenteschi. Ancor più dei versi, risultano in tal senso virtuosistiche le orali-aurali prose tenchiane fatte di infime scorie, di detriti di suoni e immagini destinati a vanire nel nulla, tra dettagli allusivi a celebrità d'epoca (da Emilio Fede alla pecora Dolly, fino al Torrance strapaesano Pietro Pacciani) e lacerti di canzoni in gara. La già citata *Pathos* di Silvia Salemi, col suo ritornello crepuscolareggiante e a pieno titolo trascendentale («Pathos dove sei?»), non poteva non accendere la fantasia del poeta: se ne contano ben sette citazioni.

3. Il disco (si) è incantato (la maledizione)

Lo schema dominante in *Elegia* è senz'altro il *refrain*, se il liquido amniotico in cui diguazza la civiltà contemporanea è fatto soprattutto di questo: ripetizioni, tautologie, parole che sciaguattano nella scatola cranica imbrattando le cellule neuronali. *Earworm*, lo chiamano gli scienziati, il tarlo nell'orecchio, il persistere coercitivo di una melodia che rimane in testa e non se ne va più. Qualcosa a metà tra la tautologia teleidiota, il jingle e la glossolalia canzonettistica («parole sempre-uguali», ES, p. 67) scorre sottotraccia nell'intero libro, a partire dall'epigrafe modernista da Gertrude Stein «a rose

¹⁷ Cfr. il capitolo *Televisione. Il gigante gentile* in M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Milano, Net, 2002, pp. 328-360.

is a rose» (*Sacred Emily*, 1913: ES, p. 5), passando per l'irresistibile truismo *Sanremo è Sanremo* fino alla meccanica persistenza di tanti motivi orecchiabili, con effetti di ribattimento sillabico che evocano ora certo swing d'anteguerra (*Tuli-Tuli-Pan*, 1937; *Ba Ba Baciarmi Piccina*, 1940) ora le allitteranti sigle dei successi Rai (*Cicale*, 1982).

E, ancora, si veda la ritornante, di sezione in sezione, immagine del girare senza posa, il balenare di una danza a comando, frenetica, da parte di un corpo spossessato che si dimena in vortici e spirali dervisce (secondo un paradigma che incrocia, poniamo, i desideranti *automata* stilnovisti con *La bambola*, 1968 e il Battiato di *Voglio vederti danzare*, 1982). La stessa solida e monotona formularità festivaliera è un serpente *uroboros*, angue catodico che stringe tra le fauci la propria coda. Del resto, come non pensare all'etimo che gli antichi ipotizzavano per il termine *élegos*, ossia 'é é leghe' ('*ahi ahi canta*'), sorta di balbettio rituale che è facile immaginare scandito dalle labbra glitterate di una Heather Parisi o di una Raffaella Carrà?

Ancora, come non rammentare i ritornelli deleuziani, quei *refrain*, scriveva lo stesso Ottonieri, «entro cui il reale possa ritmarsi, singolarizzarsi anche straniando, scomponendo, l'ordine del discorso (per costruire, semmai, nuove possibilità di con/testo)»?¹⁸ La puntina, anche quando salta, salta sempre *du même au même*: ma ciò che conta è l'attimo di sospensione nel vuoto, ossia nell'etere, che la sottrae per un istante all'inerzia della ripetizione. Ed è proprio su questa momentanea sospensione della credulità sensoriale che Ottonieri lavora i suoi ritornelli, onde creare un cortocircuito di senso tra quell'intervallo minimo di vuoto e i presupposti di una collettività che su una metafisica del vuoto si fonda, prospera, crepa. Così il verso (*verse*) e il suo rovescio (*re-verse*) s'installano, viralmente, nella testa, tramite un meccanismo di reiterazione e proliferazione. Ben lo si vede ascoltando, dal citato sito Pennsound, la traccia *Elegia Vertigo*, sonorizzazione di alcuni testi della raccolta. Si prenda un primo lacerto registrato da Ottonieri e i Ringe Ringe Raja (riferimento a stampa: ES, p. 24):

sai per sai per sai per
ché mi piaci
è per i 24
e quattro mila baci
che t'ho dati
flautati acuminati
da plastica e da stoffa
soffocati,

¹⁸ T. Ottonieri, intervento al dibattito su *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, «Moderna. Semestrale di poesia e critica della letteratura», III, 2, 2001, p. 169.

ciò dico in carne ed ossa, nella fossa
che più non ti darò

giaci giaci giaci
sull'asfalto
il sangue ancora caldo
m'estingue sul tuo corpo
quando cado
(vertigo!!)
e a picco dal tuo.

Su un battente ritmo di senario a base trocaica, ossia a colpi di suadenti moduli fonoespressivi, il poeta copre tutto un arco di immaginario che va dal *Vertigo* hitchcockiano (1958) al Celentano di *24000 baci* (1963), fino all'Ofelia-Laura Palmer di *Twin Peaks* (1990).

Il *refrain* è inoltre il segno tangibile della cattiva infinità in cui la *société du spectacle* imprigiona gli individui, fantasmi sonori costretti come vinili a girare per sempre (cioè anche a spirito cessato) sul medesimo solco. È quanto esemplarmente capita al Tenco della sezione *Overlook-Savoy*, prigioniero del labirinto ermetico d'uno spettrale hotel. Ossesso e cruciato, intrappolato in un macabro *loop* temporale, Luigi è costretto a morire d'una morte ciclica, inchiodato à *jamais* dal medesimo proiettile al nastro di un registratore (così come Jack è congelato *ad aeternum* in una foto ingiallita). Quasi che, mostrando i guasti della seriazione, Ottonieri intendesse ribaltare sarcasticamente quanto Corrado Bologna aveva scritto pochi anni prima in *Flatus vocis*, osservando: «Probabilmente l'era tecnologica-elettronica ha restituito alla voce una vitalità smarrita durante lo sviluppo della tecnica di stampa».¹⁹ Non una metafisica vitalità smarrita percorre queste pagine, bensì una morte ritrovata e reimpastata ogni volta di nuova carne per reiterare la condanna a disseminare ancora e ancora senso.

E così quando, ogni inverno, inesorabilmente, il gorgo mediale torna a inondare le orbite cave e le «labbra smorte» del poeta cortese che si brigò di partire anzitempo, ecco che l'orrore da drammatico si fa elegiaco. Esempio in tal senso un ulteriore, struggente lacerto che si ascolta in *Elegia Vertigo* (a testo: ES, p. 45):

forse un bel giorno basta, andare via
trovarsi in faccia il tutto come un nien
te: e poi tuffarsi e non riemergere –

¹⁹ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 131 (si segnala anche una nuova edizione dell'opera, con prefazione di P. Zumthor: Roma, Luca Sossella Editore, 2022).

o sci-
volare, via, la mente, dalla ria
resistenza del Corpo, che ci tiene
(del Tempo, che ci perde)
forse un bel giorno uscirsene dal giorno,
via

dall'arpa canora che sul vento ci sfiora
(sulle ali del vento, spezzate dal vento,
in questo momento) adesso che sento
l'inanità del tempo, che implora
d'abarbarcarsi limaccioso all'ente

– e non

saper tenersi neanche un poco
quando la muffa scappa dalle unghie
che lievita le unghie dalla rumba
mi lievita, dunque, dall'unghie spuntandosi
m'allevia – io sciolgo l'arsura sonora,
per dire

ciao mentre scivolo
ciao mentre scivolo,

ciao

Oltre all'evidente riscrittura della canzone maledetta-fatale del Festival 1967, quella *Ciao amore ciao* che è l'epicedio per eccellenza della musica leggera del secondo Novecento, riecheggiano qui la *Preghiera in gennaio* con cui Fabrizio De André rese omaggio a Luigi pochi mesi dopo il suicidio («Ascolta la sua voce / che ormai canta nel vento»), e naturalmente la solita luccicanza montaliana di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*.

Se i pastori canterini che intonavano la loro trenodia in Arcadia potevano almeno cercare consolazione nella promessa d'una vita altra per l'anima immortale, al poeta d'oggi non resta che commiserare la cattività abissale, beckettiana, dell'ascoltatore-amante psichicamente svuotato (*play it again*, Guido C., o G.), del cantautore-zombie cui è negato – perché fermato nel movimento, costretto a correre senza fine lungo i medesimi solchi – l'eterno riposo. Proprio come il Jack Torrance ghiacciato dalla lastra fotografica al 1921 nel finale di *Shining*, mentre Ray Noble soavemente canta *Midnight, the Stars and You* (1934).

In conclusione, mi preme rimarcare la tremenda serietà del gioco sottile che Ottonieri conduce in *Elegia sanremese*, remixando l'immaginario

acustico transmediale così da produrre senso sia sul piano esistenziale (giacché la tecnica non risolve, bensì aggrava, i limiti dell'umano) sia su quello socio-politico, per non dire antropologico, rivelandoci tutti in corsa, da bravi consumatori allucinati, lungo piste che per essere seducenti e orecchiabili non per questo sono meno coercitive, e destinate a finire nel nulla, a perpetuare il nulla, a giustificare il nulla. Proprio come quelle che i dannati delle Malebolge ricalcano in eterno. Ma ancor più che a Dante, vien fatto di pensare a quello spettrale bolero di un altro grande, splenetico trovatore rivierasco, Bruno Lauzi, che nel 1963 profetizzava, o forse minacciava: «Ritornerai / lo so, ritornerai, / ma non potrai lasciarmi più...» (*Ritornerai*).

La pagina scritta ha sempre trovato corrispondenze nell'esecuzione orale, tanto che si potrebbe scrivere una storia della letteratura *sub specie vocis*. Tuttavia, è con il Novecento, secolo di innovazioni che hanno reso possibile la registrazione e la manipolazione del suono, che questo binomio vive una nuova fortuna, affiancando alle sue molteplici declinazioni estetiche un crescente interesse scientifico. Il volume *Le forme della voce* propone una ricognizione dei lavori in corso nell'ambito di quella frazione di immaginario contemporaneo che guarda con interesse, e anzi si (ri)appropria della dimensione sonora della poesia come della prosa. Tenendo assieme riflessione teorica, descrizione storico-culturale e analisi filologica di singoli casi di studio, gli studi qui raccolti articolano una riflessione sulle diverse espressioni del rapporto tra letteratura e oralità nella seconda metà del XX secolo, alla luce del quale tanto esperienze individuali (Zanzotto, Pagliarani, Manganelli, Ottonieri) quanto progetti di ampio respiro (come le collane di discografia poetica) trovano una più esatta collocazione nella storia letteraria italiana e nuove possibilità di fruizione estetica.

Scritti di: A. Agudo, F. Bondi, R. Donati, G.A. Liberti, L. Morviducci, S. Nocerino, V. Panarella.

Giuseppe Andrea Liberti è borsista di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è occupato prevalentemente di letteratura del Settecento e del Novecento, licenziando una nuova edizione della raccolta poetica *Cumae* di Michele Sovente (Macerata, 2019) e una monografia sul teatro comico di Vittorio Alfieri (Roma, 2022).