



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

«A GHOSTEEN DANCES IN MY HEAD»

NOTE ONTOLOGICHE SU INTERRELAZIONE POETICA E MUSICALE

1. Prospettive teoretiche: *luogo sonoro, soggettività e grido*

Nel saggio *À l'écoute* del 2002, Jean-Luc Nancy definisce il concetto di «luogo sonoro» indicando come alla natura immanente del suono, che esiste ‘nel luogo’ come dato performativo e manifestativo, sia implicito un carattere di soggettività. Scrive:

Il luogo sonoro, lo spazio e il luogo – e l’aver-luogo – in quanto sonorità, non è dunque un luogo nel quale un soggetto arriverebbe per farsi sentire (come la sala da concerto o lo studio nel quale il cantante o lo strumentista entra), ma è un luogo che al contrario diventa un soggetto nella misura in cui il suono vi risuona [...]. Forse sotto questa luce va visto un neonato col suo primo grido, come se fosse egli stesso – il suo essere o la sua soggettività – l’espansione improvvisa di una camera d’eco [...]: corpo e anima di un qualcuno nuovo, singolare.(1)

La specificazione di Nancy relativa all’intendere il luogo sonoro come intersezione di spazio e tempo(2) fornisce lo spunto per una lettura della concezione ontologica nancyana in senso allargato. L’immagine del grido del neonato come manifestazione di identità mostra, infatti, un’idea di soggetto come dato localizzato nelle coordinate – spaziotemporali – del manifestarsi. L’espressione di soggettività ontologica è dunque implicita, nell’ottica Nancy, all’atto performativo che genera il luogo sonoro – relativamente all’immagine dell’infante, l’atto del grido. La prospettiva filosofica coincide con quanto già espresso da Massimo Bontempelli nel 1938, nell’ambito di una riflessione sul rapporto tra opera d’arte e dato morale.

Non si deve dire che l’arte si *integra* con il mondo morale. [...] L’arte è il mondo morale. È vero che il mondo morale può esistere e avere vita di per sé, in atto, senza essere espresso in un’opera d’arte; ma non è vero il contrario; l’arte non può esistere senza il mondo morale; ma *ciò non avviene come integrazione*: l’arte è *lo stesso mondo morale* incarnato in un’opera di poesia. Non integrazione, *identità*.(3)

L’opera, per Bontempelli, è *incarnata* in quanto indissolubile dal principio su cui il “mondo morale” si fonda – quello dell’azione. Se infatti il mondo morale può esistere anche se solo “in atto”, e dunque senza che tale atto sia produttivo dell’opera d’arte, l’opera d’arte non può esistere se non come manifestarsi performativo di un agire poetico. Tra l’atto e l’oggetto poetico, artistico, il rapporto è dunque quello dell’identità – la stessa che, per Nancy, si osserva come manifestazione ‘performativa’ della generazione del suono.

La considerazione di Bontempelli del dato morale come portato inalienabile dall’atto in sé, ad ogni modo, è un punto su cui le concezioni filosofiche dei due divergono. È utile riportare la questione per sottolineare un aspetto: il solco che separa le prospettive di Nancy e Bontempelli non consiste in una frattura relativa alla lettura dell’atto come manifestazione dell’identità, ma alla componente etica dell’agire. Questa distinzione permette infatti di localizzare nella coincidenza di pensiero una radice di visione estetica, che indica nella *performance* dell’azione non solo una qualità creativa, ma identitaria. Il tema è ripreso da Nancy e Federico Ferrari nel recente saggio dedicato all’*Estasi*, in cui si legge:

L’autore non genera l’opera, ma è piuttosto il contrario: l’opera genera il suo autore. E quest’ultimo non è solamente né semplicemente un’illusione. [...] Esso è, piuttosto, l’idiosincrasia dell’opera o anche la sua iconografia in un senso ben preciso: la grafia dell’opera – la sua “scrittura”, il suo modo, la sua proprietà insostituibile – diviene la sua icona – figura, emblema, ipostasi, volto.(4)

La questione dell’incarnazione dell’identità nell’atto è portata a un vertice estremo: quello del parossismo in cui i termini delle due *res* – quella *creata* dell’opera, e quella *creante* del soggetto(5) – entrano in risonanza e accedono alla ridefinizione del loro rapporto di agenzia. L’identità

dell'autore, espressa come si è detto nel performarsi dell'atto, è «idiosincrasia dell'opera», ossia manifestazione transitoria di un'alterità che, per contralto, trova nella materialità dell'oggetto d'arte – «di poesia», secondo la lezione di Bontempelli – il suo fondante empirico. Già nel 1927, nell'ambito del preambolo al terzo quaderno di «900» intitolato *Consigli*, Bontempelli trattava della ridefinizione della postura autoriale rispetto all'opera nei termini di una «necessaria scomparsa, indicando nell'annichilimento della preminenza del sé la sola via percorribile per il poeta»(6).

I percorsi epistemologici di Bontempelli e Nancy, divisi nelle coordinate culturali e temporali, convergono quindi a proposito della questione della *ritrazione* dell'Ego autoriale nell'atto poetico, che pure conserva un'essenza manifestazionale e, dunque, performativa(7). La loro lettura del dato soggettivo-autoriale come immanente nell'atto generativo dell'opera, ma non nell'opera in-sé, non è tuttavia da intendersi come istanza di azzeramento. Al contrario, esso appare affermare la propria sussistenza nel farsi della manifestazione – nancyanamente parlando, nel «grido» – come elemento implicito all'atto creativo-espressivo. La messa in questione dello *status* dell'Io autoriale-poetico è in effetti un tema centrale per filosofi e letterati dell'arco del Ventesimo e Ventunesimo secolo, epoca in cui la percezione della crisi come realtà evidente permea il sentire occidentale con intensità sistematica. Un caso significativo, a questo proposito, è quello di *Al culmine della disperazione*, trattato filosofico pubblicato a Bucharest da Emil Cioran nel 1934, in cui il paradosso bontempelliano dell'*opera incarnata*(8) incontra la presupposizione di uno status ontologico di «confusione assoluta»(9) come condizione che distingue l'Io poetico dall'Io filosofico. Ancora, a ridosso dello stesso 1934, il tema appare problematizzato nelle annotazioni di Ludwig Wittgenstein:

Nomi dei compositori. Talvolta assumiamo come dato il metodo proiettivo. [...] Altre volte, invece, proiettiamo il carattere nel nome ed è quest'ultimo che consideriamo come dato. Ci sembra così che i grandi maestri, che ben conosciamo, abbiano proprio i nomi che meglio si adattano alla loro opera.(10)

Wittgenstein osserva come, secondo la prospettiva culturale occidentale, l'opera costituisca un canale di attribuzione di significato per il soggetto che ad essa si relaziona – significato del «carattere». Al nome dell'autore è infatti sovrapposto il portato di una determinata interpretazione dell'opera e viceversa, in un disegno di reciproca individuazione. Il risultato effettivo è quello di una presupposizione di conoscenza. Di questo fenomeno, Nancy e Ferrari sottolineano la problematicità ponendo, nuovamente, l'accento sullo status *soggettivo* dell'opera, non dunque inquadrabile in una dinamica orizzontale di identificazione autoriale:

non si deve confondere un'idea dell'"autore" proiettato sullo sfondo di un'opera, come fosse la sua preistoria e la sua genesi fisica ("genio", "creatore" ecc., nelle accezioni stereotipe dei termini), con l'idea tutt'affatto diversa secondo la quale l'autore non è altra cosa, anzi altra persona, che la cosa stessa e la personalità dell'opera in quanto tale. Perché l'opera in quanto tale è necessariamente più che prodotto realizzato e deposto.(11)

La *soggettività* del luogo sonoro, così come quella dell'opera, che è «più che prodotto realizzato», sono sì implicate dall'atto performativo-creativo dell'autore, ma si dispongono al-di-là di un confine di separazione ontologica. L'esistenza dell'opera è infatti subordinata all'accadere di una poiesi empirica, che tuttavia non va a «contenerla» ma a conferirle un «*modus operandi* che le è proprio e dal quale l'opera non è dissociabile»(12). Intendere l'*indissociabilità* di cui scrive Nancy come condizione d'esistenza dell'opera nella scansione del rapporto con la soggettività autoriale significa, dunque, orientare il discorso analitico secondo epistemologia non scissivo-proiettiva (come implicato Adorno nella visione dell'opera d'arte nei termini di un «contenuto sedimentato»(13)). Al contrario, l'idea *nanciana* apre la strada a una possibilità di lettura ontologica dell'opera, tesa all'approfondimento del sistema di relazione poetica ed esistenziale-soggettiva connaturato ad essa.

2. *Ghosteen* - caso di studio

Nell'ambito degli studi sull'opera poetica e musicale contemporanea, gli spunti offerti dalla teoria nancyana costituiscono un riferimento significativo. Assumendo la prospettiva epistemologica delineata dal filosofo, come si è detto, è possibile orientare l'approccio critico verso una lettura ontologica dell'oggetto d'arte – focalizzata sull'approfondimento del nesso di relazione identitaria-poietica iscritto nell'opera stessa. In questo frangente, è possibile individuare in *Ghosteen* di Nick Cave and the Bad Seeds un caso di studio (di cui segue l'approfondimento) dal valore emblematico. Il disco(14), prodotto da Nick Cave e Warren Ellis, è pubblicato nel 2019. I due compositori hanno una relazione creativa di lungo corso, estesa, oltre che all'esperienza dei *Bad Seeds*, a progetti musicali come *Grinderman*(15) e di produzione di colonne sonore (l'ultima produzione per il cinema è realizzata nel 2022 per il film *Blonde* di Andrew Dominik). Relativamente a *Ghosteen*, si registra la sussistenza di una ragione intersezionale nell'orientamento compositivo. In altre parole, è possibile notare come il coinvolgimento di entrambi i soggetti nel momento poietico (dunque, in senso stretto, nel momento creativo dedicato alla realizzazione dell'opera) assuma un ruolo basilare per il processo di determinazione formale. Una prima indicazione a questo proposito è individuabile nelle testimonianze degli stessi Ellis e Cave, registrate da Dominik e inserite nel suo documentario *This Much I know To be True* (pubblicato anch'esso nel 2022), dedicato alla realizzazione di *Ghosteen* e del disco successivo – *Carnage*.

[Ellis] «Io non ho un senso vero e proprio di forma e ordine. [...] Il punto è essere nel momento. E, credo, stare a vedere cosa succede. Si tratta, per esempio, di come quando stai solo buttando giù idee: ti siedi e inizi a suonare. E cerchi questi momenti per ore, e ore, e ore».(16)

[...]

[Cave] «È quasi insensate, per me, fermarmi, scrivere una canzone e portarla in studio di registrazione. Perché a meno che io non prenda il viso di Warren tra le mani e dica: “Warren, sto per suonare una canzone. È una canzone che ho scritto. Questi sono gli accordi”...»

[Ellis] «...Io non so cosa mi prenda, ma mi concentro su qualcosa e semplicemente non posso allontanarmi da essa. [...] Si finisce in uno strano stato meditativo. Non hai idea di cosa succeda. Ed è proprio allora che le cose accadono».(17)

La condivisione dell'esperienza compositiva si dispone secondo un principio intersezionale di ordine performativo. Il verificarsi *nel* momento – come si è detto, momento di relazione – di una determinata poiesi coincide in senso stretto con la creazione dell'opera: nello spazio dello «stato strano meditativo», condiviso, sono determinate le scelte foniche e strutturazione compositiva. Il gesto da cui trae origine il suono esprime così una duplicità di significato: ad un primo livello, come secondo la definizione nancyana di «luogo sonoro», esso è manifestazione di soggettività interrelazionale; ad un secondo livello, il gesto creativo esprime in maniera non-mediata la definizione formale dell'opera – dunque, la dimensione oggettuale in cui il tracciato sonoro si determina. Come sottolineato da Giorgio Agamben nell'ambito del carteggio con il coreografo Virgilio Sieni, la coesistenza di questi due fattori di significazione – intersoggettivo e oggettuale – nell'atto compositivo è da considerarsi nei termini di un fatto paradossale. Scrive Agamben:

è come se tu compissi nello stesso istante due gesti – o, meglio, un gesto più qualcosa che, dentro di esso e attraverso di esso, lo disfa, lo sposta, lo accelera e rallenta, lo storce e disarticola, lo perde e ritrova. Come se in ogni tuo gesto – e in ogni tua “creazione” – agisse una forza de-creativa, che lo interrompe e tiene in sospeso, per riprenderlo immediatamente nell'atto stesso del suo compiersi.(18)

La riflessione è formulata in un contesto di analisi della pratica performativa mimetica – in cui, come sottolineato da Simona Donato, si osserva quella che in senso stretto consiste in una «duplicità del gesto e dell'immagine»(19). La compresenza, nella performance gestuale del mimo, tra la componente dell'atto e quella dell'immagine a cui l'atto richiama, genera infatti un cortocircuito logico di ordine oppositivo. Quest'ultimo, come implicato da Agamben, riguarda la

creazione performativa in senso lato: qui la tensione avversativa che definisce il rapporto tra le due componenti – nello specifico del mimo, quelle del gesto e dell'immagine – è risolta «nell'atto stesso del suo compiersi» (ossia, in altre parole, nel suo essere *in atto*). Nello specifico della pratica compositiva di *Ghosteen*, l'osservazione di questo principio appare fondamentale per articolare un'analisi in senso non solo fenomenologico ma, come si è detto, ontologico. La qualità performativa della composizione del disco consiste dunque in un'indicazione da interpretarsi parimenti in senso stilistico-formale e di significato identitario-soggettivo.

Emerge, a questo proposito, un ulteriore motivo di emblematicità di *Ghosteen*. La preminenza del dato soggettivo nel frangente dell'articolazione creativo-performativa si esprime, infatti, anche da un punto di vista tematico. Il titolo del disco, in questo senso, fornisce una prima indicazione concreta. Il lemma neologico che lo costituisce è il risultato di una crasi tra i sostantivi «ghost» («fantasma, spirito») e «teen» («adolescente»), e costituisce un chiaro riferimento alla morte di Arthur Cave – figlio del compositore deceduto a quindici anni dopo una caduta da una scogliera a Brighton(20). L'evento costituisce il maggior *focus* tematico dell'opera – dato facilmente deducibile dalla lettura della componente testuale. In questo frangente, infatti, si stabilisce di un dialogo ininterrotto tra l'io-parlante e l'altro da sé del *fantasmadolescente*(21), la cui una condizione ontologica irrisolta di assenza-presenza risulta un fattore ricorrente. Il soggetto si rivolge infatti ad esso in maniera costante, attraverso un canale comunicativo ora diretto (ad esempio: «Well, sleep now, sleep now / Take as long as you need / Cause I'm just waiting for you»(22); «And I'm by your side and I'm holding your hand / Bright horses of wonder springing from your burning hand»(23)), ora indiretto (ad esempio: «We sat in the car park for an hour or two / I love my baby and my baby loves me»(24); «The kid with a bat face appeared at the window / Then disappeared into the headlights»(25)). La centralità della questione costituisce quindi un motivo fondante della pratica scritturale – relativa alla sola persona di Cave come momento antecedente a quello della composizione sonora, in cui interviene l'intersezione con Ellis. Adottando la prospettiva *adorniana* nell'analisi di questa dinamica, è possibile osservare la «sedimentazione»(26) di un significato di dolore nella materia compositiva verbale. In altre parole, è possibile riconoscere la coagulazione di un contenuto soggettivo-sofferenziale nella determinazione formale della parola poetica, che interagisce solo in seconda battuta con la pratica performativa della composizione musicale. Questi due momenti costituiscono i termini di una dialettica che regola, in atto, il farsi definitivo dell'opera.

È quindi possibile osservare come l'essenzialità del portato soggettivo, insito nella materia compositiva lirico-verbale, incontri nel processo poetico una fase di vera e propria localizzazione. L'antecedenza di tale processo di sedimentazione ontologica testuale rispetto all'intersezione performativa con la componente musicale, inoltre, può essere osservata analizzando la variantistica relativa al disco. Due anni dopo l'uscita di *Ghosteen*, esce ancora per Bad Seed Ltd il disco *B-Side & Rarities II*, che raccoglie versioni laboratoriali di tracce editate (come, ad esempio, *First Skeleton Tree* e *First Bright Horses*) e inedite. Operando una comparazione tra le componenti testuali di queste ultime e quelle già pubblicate in *Ghosteen*, emergono dei sostanziali punti di contatto a livello di focalizzazione tematica e semantica. Si consideri, a questo proposito, l'esempio offerto dalla diade *Life per se* e *Night raid*:

What then to do?

I slide my little songs out from under you.(27)

Sitting on the edge of the bed clicking your shoes

I slid my little songs out from under you.(28)

Ancora, quello di *Earthlings* e *Ghosteen speaks*:

I thought that love would one day set me free

I think my friends have gathered here for me(29)

I think they're singing to be free

I think my friends have gathered here for me(30)

Il dato ontologico – e, come si è detto, soggettivo – appare così iscritto nel frangente dell’elaborazione testuale(31) in senso aprioristico rispetto al momento della composizione sonora. Per riassumere, è dunque possibile osservare come, nella forma ultima di *Ghosteen*, la componente lirico-testuale sia localizzata in una relazione di ordine performativo con l’elemento fonico-musicale. Nell’ambito di questa relazione, le due componenti assurgono a una compresenza avversativa che, pur implicando una reciproca negazione (e dunque un paradosso) è risolta dalla performance dell’atto poetico stesso.

2.1. Interrelazione letteraria

Adottando una metodologia di analisi estetica ontologica, il caso di *Ghosteen* assume dunque un valore emblematico in diretta funzione della sua determinazione compositiva, poetica e musicale, di ordine performativo. Tale definizione valoriale risulta estendibile, oltre che al contesto teorico dell’epistemologia estetica contemporanea, al frangente specifico della produzione di Cave. Qui è infatti possibile operare una collocazione di *Ghosteen* come punto culminante di una ricerca autoriale – oltre che di una trilogia poetico-musicale dedicata alla morte del figlio, di cui fanno parte i dischi precedenti *Push the Sky Away* e *Skeleton Tree*(32). Guardando al primo capitolo della trilogia, emerge una prima intenzione compositiva di Cave in senso performativo e di interrelazione musicale-poetica. A questo proposito, intervistato per la sezione *Arts* dell’emittente australiana ABC, il compositore riporta:

Quando sono entrato in studio avevamo delle idee, certamente – alcune idee erano già nell’aria quando siamo entrati, e io avevo una vaga immagine di cosa la musica sarebbe stato, di ciò che ci avrei cantato sopra. Molto vaga, però. Avrei potuto prendere diverse direzioni con quei versi.(33)

La medesima impostazione è adottata nell’ambito della realizzazione di *Skeleton Tree*, durante la quale interviene un fattore orientativo ulteriore. La morte di Arthur Cave si verifica infatti nel corso della fase di composizione e incisione del disco, e costituisce un fattore determinante per la redazione definitiva della componente testuale (e dunque verbale) dell’opera(34). Questo processo è, ancora una volta, documentato da Dominick, che filma le ultime fasi di registrazione di *Skeleton Tree* nell’ambito di *One more time With feeling* – lungometraggio originariamente concepito come «opera performativa»(35). Intervistato dal regista, Cave rilascia nel film una dichiarazione relativa alla propria concezione compositiva e, più nello specifico, dell’oggetto artistico della canzone:

Penso sia nella natura delle canzoni la possibilità – che non abbiamo a livello cosciente – di penetrare nelle cose, in larga parte perché queste provengono dall’inconscio. Cosa che è una sorta di riserva di conoscenza e comprensione che va molto oltre ciò di cui siamo coscientemente consapevoli.(36)

La presenza di un contenuto di soggettività nella materia composta dell’opera è così inquadrata da Cave in un frangente di inconsapevolezza razionale, che tuttavia poggia – ancora – sull’Io, nei termini di espressione inconscia e intrinsecamente *riversata* nella materia compositiva. La determinazione dell’atto performativo consiste quindi in un processo che non riduce o azzerla la soggettività, ma che agisce a collocarla nel frangente empirico e formale dell’oggetto d’arte – appunto: nella canzone.

Operare un’analisi estetica in linea con la visione *nancyana*, significa dunque inquadrare la prospettiva di lettura ontologica in un approfondimento focalizzato sulla compagine formale dell’opera – in altre parole, sulla sua dimensione di oggetto *formato* in senso empirico. Riferendo questa prospettiva all’opera generale di Cave oltre che al caso di *Ghosteen*, è possibile registrare un alto grado di interrelazione tra la dimensione compositiva sonora e quella poetico-verbale. Appare infatti evidente come nella pratica compositiva della canzone di Cave intervengano dei significativi fattori di relazione con una composizione testuale intesa, come si è detto, come elemento che

accoglie sedimentazione soggettivo-ontologica. Le indicazioni in questo senso sono molteplici. Relativamente a *Ghosteen*, è possibile citare l'Issue #62 di «The Red Hand Files», esperienza performativa di comunicazione epistolare digitale curata da Cave a partire dal settembre 2018(37). Nella sessantaduesima pubblicazione, che anticipa di una settimana l'uscita dell'album, il compositore specifica che «le canzoni del primo disco sono i bambini. / Le canzoni del secondo disco sono i loro genitori. / Ghosteen è uno spirito migrante»(38), presentando così una chiave di lettura narrativo-simbolica utile a interpretare il dato testuale in termini diegetici. Focalizzando lo sguardo sui versi di apertura del disco, contenuti in *The Spinning Song* (di cui si riportano di seguito le prime tre strofe), la questione appare ancora più chiaramente.

Once there was a song
The song yearned to be sung
It was a spinning song
About the king of rock 'n' roll

The king was first a young prince
The prince was the best
With his black jelly hair
He crashed onto a stage in Vegas

The king had a queen
The queen's hair was a stairway
She tended the castle garden
And in the garden planted a tree(39)

La diegesi del testo è connotata da una forte carica simbolica, ed è frammentata in unità sintattiche brevi che depotenziano la separazione dei versi per *enjambement*. Il discorso è condotto per accumulo di singole tessere visuali, connesse in una progressione logica *a-salti* ridotta all'essenziale della dimensione figurativa. L'utilizzo in apertura di un termine fortemente riconoscibile, a livello di cultura letteraria, come incipitario fiabesco, contribuisce alla connotazione del testo in senso narrativo. Quello che l'ascoltatore incontra fino dall'inizio di *Ghosteen* è così l'interazione performativa (secondo i parametri della dialettica già descritta) tra due riflessioni creative: quella musicale da un lato, che apre il brano(40), e quella 'letteraria' dall'altro. Nell'ambito della riflessione sulla dinamica di relazione tra costruzione poetico-letteraria e musicale nell'opera di Cave, la rilevazione di questi elementi testuali contribuisce all'inquadramento di *The Spinning Song* come un caso particolarmente emblematico. In apertura di *Idiot Prayer* (disco registrato in presa diretta da una performance di Cave del 2020), inoltre, il brano appare in una versione per sola voce. Qui il testo è interpretato dal compositore senza l'interazione con il suono del pianoforte, che lo accompagna nelle altre ventuno tracce del disco. Il senso di una considerazione dell'elemento testuale di *The Spinning Song* come afferente a una dimensione specificamente poetica si rende così evidente.

Nell'ultima fase della produzione di Cave, la sussistenza di questo nesso estetico di interrelazione letteraria è rilevabile a più riprese. Un'indicazione significativa in questo senso, precedente a *Ghosteen*, riguarda il titolo del secondo capitolo della trilogia: *Skeleton Tree*. Il titolo stesso dell'album formalizza un nesso semantico connettivo tra il precedente *Push The Sky Away* e il successivo *Ghosteen*, nell'area tematica della concezione della morte come fenomeno spiritualizzato. La locuzione delinea infatti un'immagine sepolcrale, formalizzata in termini che richiamano foneticamente l'espressione idiomatica inglese «skeleton key» (traducibile in italiano come «chiave universale», *passe-partout*). Quest'ultima è tuttavia distorta dall'introduzione dell'elemento misterico-naturale dell'«albero» di derivazione *blakiana*(41) e, più precisamente, localizzabile nel riferimento al testo di *A Poison Tree*(42) – poesia i cui elementi tematici (la perdita, la paura, la percezione del trascorrere del tempo trasfigurata dal dolore, il rapporto con il dato naturale e con l'ostilità dell'altro da sé) appaiono in maniera ricorrente nel discorso lirico-esistenziale dei versi di *Skeleton Tree*.

Oltre a quest'ultimo esempio, particolarmente rappresentativo, diversi altri possono essere addotti. Nel medesimo frangente di concezione poetico-estetica sono infatti da inquadrarsi il caso, in *This Much I know To be True*, dell'invito a Marieanne Faithfull per una lettura di *Prayer Befor Work* di May Sarton, accompagnata dall'improvvisazione digitale di Ellis in ingresso alla canzone *Galleon Ship*(43). Tratto dallo stesso documentario, inoltre, appare significativa la registrazione di un discorso presentativo, da parte di Ellis, dell'edizione anastatica dell'erbario posseduto in adolescenza da Emily Dickinson, che viene filmato nel dettaglio del suo posizionamento tra i vinili del compositore durante le sessioni di lavoro su *Ghosteen*(44). In materia di edizioni a stampa, ancora, è possibile inquadrare in questi termini la realizzazione di due raccolte dei versi di Cave in volume, nel 2013 e nel 2022 (entrambe intitolate *The Complete Lyrics*)(45), precedute già nel 1988 e nel 1997 dai due volumi *The King Ink* – comprensivi di testi poetici editi e inediti, scritture narrative, memoriali e dialogiche(46). A proposito delle pubblicazioni successive a *Ghosteen*, si segnala inoltre l'operazione di declamazione eucologica alla base di *Seven Psalms*, ultimo disco dell'artista – ancora diviso in due segmenti – pubblicato nel 2022.

3. Conclusioni: prospettive di irrisoluzione

Come introdotto nel primo paragrafo, operare un'osservazione della specificità modale performativa che determina, nella composizione di *Ghosteen*, l'associazione tra dato soggettivo-scritturale e la forma sonora, risponde a una necessità di analisi ontologica dell'opera. In quest'ambito epistemologico, seguendo l'indicazione di Nancy e Agamben, si rende osservabile una dinamica di sovrapposizione e coesistenza per paradosso delle due componenti nell'unità ultima dell'oggetto d'arte. Tale dinamica non è tuttavia propria in senso esclusivo dell'opera poetico-musicale. In altre parole, è necessario sottolineare come tale impostazione non sia formulata esclusivamente in rapporto a oggetti che, come il presente caso di studio, sono determinati in una compresenza di dato verbale e composizione musicale. La necessità di una lettura critica focalizzata secondo i parametri descritti fino a questo punto, si rende infatti già osservabile in analisi riferite a oggetti artistici formati dalla sola parola poetica – dunque, a prodotti di genere letterario. Un caso significativo, a questo proposito, risulta essere la ricerca di Vito Bonito sulla parola poetica pascoliana, i cui risultati appaiono pubblicati ne *Il canto della crisalide* del 1999 e nella monografia *Pascoli* del 2007 – in cui si legge:

Come la madre stava al cancello di *Casa mia*, in *Commiato* il figlio sta al cancello di un aldilà. Entrambi non possono varcare quelle soglie, ma entrambi esistono, resistono e restano su quella soglia: lì si incontrano, là possono vedersi, immaginarsi, parlarsi. Quella soglia è la poesia, il canto. E in pascoli la poesia sta nella madre, viene da lei [...]. Pertanto il canto, la nenia, il vagito dell'infante – forme sonore della tessitura – provengono dalla madre, morta tessitrice, dal suo orizzonte memoriale, e attorno alla sua giovane tomba crescono. Si fanno respiro, si trasmutano in forma, trovano corpo – nella voce e nella vocazione nell'invocazione.(47)

La poesia, definita nei termini immaginifici dell'archetipo *celaninano* della «soglia», si origina in un'antiorità ontologica, radicata nel soggetto come linea di separazione tra la sua stessa esistenza e il fenomeno da cui tale esistenza ha tratto origine – il corpo della madre. Sovrapponendo i termini del «canto» e del «vagito» infantile (in un probabile richiamo al passaggio di Nancy), Bonito suggerisce una visione dell'atto poetico come originato da una pressione che sta *nel* soggetto. Il farsi «respiro» della parola significa quindi assumere una determinazione formale: attraversare una poiesi che doti di «forma» e «corpo» la materia prima del grido. Al termine del *Commiato* pascoliano, oggetto dell'analisi di Bonito, è così possibile identificare una reiterazione della dualità ontologica che distingue il farsi sonoro della parola poetica e lo stato del silenzio non-soggettivo, entro cui la parola stessa si afferma:

O madre, a me non dire, Addio,
se di là è, se teco è Dio! —

Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.(48)

La parola (il grido) è per il poeta atto egressivo che interagisce con uno stato delle cose contrario – quello del silenzio. La dimensione di suono della poesia si afferma così per contralto, come negazione binaria di ciò che, al contrario, è stato di quiete. La «silenziosa strada» pascoliana si apre *davanti* al soggetto, costituendo la prospettiva entro cui la sua parola si manifesta come conseguenza dell'atto del grido. Nei termini specifici della parola poetica, diremmo: dell'atto creativo – come ricordato dallo stesso Bonito che, di seguito al passaggio sopracitato, riprende la prospettiva già offerta da Nadia Ebanì nel 1997 a proposito di quello che lei stessa definiva, appunto, come il frangente della «ποίησις» (poiesi) pascoliana(49).

Adottando questa prospettiva di considerazione ontologica nei confronti dell'atto compositivo della parola poetica (e dunque della poiesi estetica), è tuttavia necessario intendere il momento sonoro-egressivo ancora nei termini del paradosso agambeniano – quindi, come una coesistenza per co-implicazione di due dati distinti. Ancora nell'orizzonte della poesia contemporanea italiana, la questione appare centrale nella riflessione estetica di Amelia Rosselli, che si esprime a riguardo nell'ambito del convegno *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana* del 1993:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico, ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema. Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono «suoni» nelle lingue [...]. Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) e i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e *risuona* soltanto come idea della mente.(50)

Osservando la sussistenza di un nesso di *connaturazione* tra la parola poetica e il suo *risuonare*, Rosselli distingue quest'ultima dimensione da quella del «rumore», dunque dell'emissione fonica empirica. Questa, osserva, spesso manca addirittura del tutto, eppure il *risuonare* della forma poetica è connaturato alla dimensione formale di essa. In altre parole, è una conseguenza iscritta nel processo di determinazione estetica – ossia nel frangente in cui il soggetto agisce su una materia prima per determinarla in una forma, dando così vita all'oggetto d'arte. L'orizzonte dell'ascoltabilità della parola è quindi originato dalla sua performance empirica – per usare le parole di Nancy, da un «avere-luogo».

La dimensione del «luogo sonoro» e quella del *risuonare* descritto da Rosselli costituiscono dunque due dimensioni separate: la prima dipendente da un'azione empirica, la seconda iscritta nella parola poetica in-sé come oggetto esteticamente determinato. L'osservazione di questa separazione consente, in conclusione, di inquadrare più nel dettaglio il fenomeno della localizzazione del dato soggettivo nella poiesi dell'opera, e di intendere più nel dettaglio il significato del rovesciamento dei termini operato da Nancy e Ferrari in *Estasi*(51). Stabilire due diversi gradi di sonorità della parola poetica, come secondo l'indicazione di Rosselli, consente infatti di guardare alla poiesi testuale come a un fenomeno di affermazione assoluta di soggettività che avviene entro i confini empirici dell'opera, e che tuttavia presuppone un'incompletezza ineludibile. La sonorizzazione della parola(52) è infatti un momento secondo – che spesso, come ricordato da Rosselli, non si verifica affatto. Tale incompletezza costituisce così un fattore che interessa l'opera poetica maniera fondante, e i cui parametri sono già osservabili nella sopracitata definizione di luogo sonoro. Se infatti si considera l'atto estetico come atto soggettivato «nella misura in cui il suono vi risuona»(53), ma si ammette la separazione di due gradi di *risuonamento* – l'uno fonico (empirico) e l'altro insito alla determinazione formale – tale scissione si presenta come una qualità stessa dell'opera poetica, originando in essa un'irrisoluzione.

Come ripetuto in più punti da Cave nello svolgimento di *Ghosteen* (e formalizzato nel testo della title-track), d'altronde, l'oggetto stesso della composizione estetica è oggetto paradossalmente presente e assente. Pur essendo iscritto in un rapporto soggettivo, è impossibile stabile con esso una relazione compiuta del tutto – al pari di come il *risuonare* insito nella parola poetica risulta, per sua stessa natura, difettivo della completezza paradossale che gli conferisce invece il momento della performance. Così, la relazione tra l'Io e il *fantasmadolcescente* si concretizza in maniera caduca, effettiva nel solo istante della verbalizzazione egressiva – performativa – in cui coesistono la soggettività, iscritta nella forma dell'opera, e l'«espansione di una camera d'eco», fugace.

You're sitting on the edge of the bed
Smoking and shaking your head
Well there's nothing wrong with loving things
That cannot even stand(54)

Stefano Bottero

Note.

- (1) J. L. Nancy, *All'ascolto*, traduzione a cura di E. Lisciani Petrini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 28.
- (2) Poco più avanti, nel saggio, Nancy ribadisce il concetto: «La messa in modo del luogo è, in modo identico, la messa in moto dell'istante presente». *Ibidem*, p. 29.
- (3) M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 210.
- (4) J. L. Nancy, F. Ferrari, *Estasi*, Luca Sossella, Roma 2022, p. 125.
- (5) Per un approfondimento relativo alla questione dell'Io autoriale come *res-tra-res* nel frangente dell'opera estetica si rimanda a: S. Bottero, *Reflections on Theory and Criticism of the Literary Ego. A Comparative Study*, "Filolog", vol. 22, n. 11, 2020, pp. 359-373.
- (6) La questione, trattata a più riprese dall'intellettuale comasco, si risolve nella sua prospettiva adottando l'atteggiamento proprio degli architetti, i cui nomi propri e le cui singolarità biografiche appaiono ritrarsi (e dunque essere trascurate) a fronte delle rispettive opere empiriche – M. Bontempelli, *L'avventura novecentesca*, p. 219.
- (7) Il termine è qui utilizzato in linea concezione di Judith Butler, già basata sulla teoria degli atti linguistici di John Austin). La definizione è consultabile in J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993, p. 2.
- (8) Come si è detto: *incarnata* da un io che, al netto empirico dell'opera stessa, si ritrae.
- (9) E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano 2003, pp. 70-71.
- (10) L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, traduzione a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, pp. 56-57.
- (11) J. L. Nancy, F. Ferrari, *Estasi*, p. 121. I corsivi sono riportati secondo il testo originale.
- (12) *Ibidem*.
- (13) T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2002, p. 8.
- (14) Con il riferimento al singolare, che sarà utilizzato anche in seguito, si indica *Ghosteen* nella sua interezza. L'opera, ad ogni modo, è suddivisa in due segmenti – dunque, nel senso della stampa analogica, in due dischi diversi: Vol. 1: *Spinning song; Bright Horses; Waiting for You; Night Raid; Sun Forest; Galleon Ship; Ghosteen Speaks; Leviathan*. Vol. 2: *Ghosteen; Fierflies; Hollywood*.
- (15) Oltre all'attività concertistica, nell'ambito del progetto sono incisi e pubblicati due dischi privi di titolo – un primo volume nel 2007 e un secondo nel 2010.
- (16) A. Dominik, *This much I know to be true*, Uncommon Creative Studio, Londra 2022, min. 55:21-55:50. Trascrizione originale: [Ellis] «I don't really have a sense of form and order. [...] It's really about just being in the moment. And, I guess, about seeing what happens. We are just throwing things down, like: sit down and start playing. And you are looking for those moments in amongst the hours, and hours, and hours».
- (17) *Ibidem*, min. 56:49-57:45. Trascrizione originale: [Cave] «It's almost pointless, me sitting down, writing a song and taking it into the studio, because unless I hold Warren's face and say: "Warren, I'm going to do a song now. It's a song I've written. These are the chords"» [...] [Ellis] «...I don't know what it is with me, but I will get on something and the I just can't move away from it. [...] It gets into this strange meditative state. You just have no idea what is going on. And that's when stuff happens».
- (18) G. Agamben in V. Sieni, *Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto Editore, Firenze 2008, privo di indicazione numerica di pagina.

- (19) S. Donato, *Muoversi, sentire, immaginare. La danza come esercizio critico della corporeità*, tesi dottorale, ciclo 32°, Università di Roma “La Sapienza”, 2021, p. 192.
- (20) Redazione, *Nick Cave’s son dies after Brighton chalk cliffs fall*, “The Guardian”, Luglio 2015: <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/jul/15/nick-cave-son-arthur-dies-brighton-chalk-cliff-fall>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (21) Il termine è qui utilizzato come proposta traduzione del lemma «ghosteen».
- (22) Nick Cave & The Bad Seeds, *Waiting for You* in Id., *Ghosteen*, Bad Seed Ltd, Londra 2019, disco 1, traccia 3.
- (23) Id., *Bright Horses* in *Ibidem*, disco 1, traccia 2.
- (24) Id., *Leviathan* in *Ibidem*, disco 1, traccia 8.
- (25) Id., *Hollywood* in *Ibidem*, disco 2, traccia 3.
- (26) *Op. cit.*, p. 8.
- (27) Nick Cave & The Bad Seeds, *Life per se* in Id., *B-Side & Rarities*, Bad Seed Ltd, Londra 2021, traccia 19.
- (28) Nick Cave & The Bad Seeds, *Night raid* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 1, traccia 4.
- (29) Nick Cave & The Bad Seeds, *Earthlings* in Id., *B-Side & Rarities*, 2021, traccia 27.
- (30) Nick Cave & The Bad Seeds, *Ghosteen speaks* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 1, traccia 7.
- (31) La questione della relazione ontologico-identitaria stabilita da Cave con il dato scrittoria è già sollevata in R. Boer, *The Total Depravity of Nick Cave’s Literary World*, “Literature and Theology”, vol. 25, n. 3, settembre 2011, p. 318 – a cui si rimanda per approfondimento.
- (32) Kitty Empire, Nick Cave and the Bad Seeds: Ghosteen review – a heavenly haunting, “The Guardian”, Ottobre 2019: <https://www.theguardian.com/music/2019/oct/05/nick-cave-and-the-bad-seeds-ghosteen-review>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (33) N. Cave in Redazione, *Nick Cave on ‘Push The Sky Away’*, “ABC Radio National”, Febbraio 2013: https://www.youtube.com/watch?v=IXMJFfwlvDY&ab_channel=ABC Arts, ultima visita in data 12/08/2023. Trascrizione originale: «When I went into the studio there were definitely ideas, of course – some musical ideas floating around when we went in, and I had some vague notion of what the music would be like, that I would be singing over. But very vague, and I could have gone either way with those lyrics there».
- (34) D. Simpson, *Nick Cave and the Bad Seeds: Skeleton Tree first-listen review – a masterpiece of love and devastation*, “The Guardian”, online, Settembre 2016: <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/09/nick-cave-and-the-bad-seeds-skeleton-tree-first-listen-review-a-masterpiece-of-love-and-devastation>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (35) La definizione appare nel comunicato stampa rilasciato da Picturehouse, casa di produzione del film, e viene successivamente ripreso in maniera diffusa in articoli pubblicistici e di approfondimento.
- (36) A. Dominick, *One More Time With Feeling*, Picturehouse, Londra, 2016, min. 8:11-8:30. Trascrizione originale: «I think is the nature of songs to have an insight into things that we don’t consciously have because, largely they come from the unconscious. Which is a kind of reservoir of knowledge and understanding that’s far beyond what we consciously are aware of».
- (37) Una definizione dell’opera è offerta dallo stesso Cave, formulata in *This Much I know To Be True* nei termini ossimorici di «spiritual practice», ossia «pratica spirituale» (min. 1:08:42).
- (38) N. Cave, *When can we expect a new album?*, “The Red Hand Files”, Issue 62, Settembre 2019: <https://www.theredhandfiles.com/when-can-we-expect-a-new-album/>. Testo originale: «The songs on the first album are the children. / The songs on the second album are their parents. / Ghosteen is a migrating spirit».
- (39) Nick Cave, *The spinning song* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 1, traccia 1. Traduzione a mia cura: «C’era una volta una canzone / La canzone anelava essere cantata / Era una canzone che girava intorno / al re del rock ‘n’ roll // Prima il re era un giovane principe / Il principe era meraviglioso / Con i suoi capelli neri molli / Si era schiantato su un palco a Las Vegas / Il re aveva una regina / I capelli della regina erano una scalinata / Curava il giardino del castello / E nel giardino aveva piantato un albero». I testi del disco sono consultabili in: <https://www.nickcave.com/releases/ghosteen/>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (40) La voce di Cave entra appare al cinquantesimo secondo della canzone, che dura complessivamente 04:43.
- (41) Relativamente al debito nei confronti dell’opera poetica di William Blake, Cave si esprime direttamente in Id., S. Ohagan, *Faith, Hope and Carnage*, edizione digitale, Farrar, Straus and Giroux, New York 2022, p. 173.
- (42) W. Blake, *The Poems of William Blake*, Pickering & Chatto, Londra 1887, p. 127.
- (43) A. Dominik, *This much I know to be true*, 2022, min. 33:03-34:55.
- (44) *Ibidem*, min. 54:12-54:54.

- (45) Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978-2013*, Penguin Books, New York 2013; Id., *The Complete Lyrics 1978-2022*, Penguin Books, New York 2022.
- (46) Nick Cave, *The King Ink*, Penguin Books, New York 1988; Id., *The King Ink II*, Penguin Books, New York 1997. Nell'ambito del discorso letterario, inoltre, sono da segnalarsi le edizioni di narrativa: Id., *And the Ass Saw the Angel*, Penguin Books, New York 1989; Id., *The Death of Bunny Munro*, Text Publishing, Melbourne 2009.
- (47) V. Bonito, *Pascoli*, Liguori, Napoli 2007, p. 21.
- (48) G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Zanichelli, Bologna 1907, p. 203.
- (49) *Op. Cit.*, p. 21.
- (50) A. Rosselli, *Spazi metrici* in AA. VV., *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, p. 217.
- (51) *Op., cit.*, p. 125.
- (52) Secondo Agamben, come si è visto, coincidente con un momento performativo che pone in atto il paradosso ontologico su cui l'opera stessa è fondata.
- (53) J. L. Nancy, *All'ascolto*, p. 28.
- (54) Nick Cave & The Bad Seeds, *Ghosteen* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 2, traccia 1.