

FABIO DE PROPRIIS

La voce cantata nei film.

Un sondaggio nel Novecento e nel XXI secolo attraverso cinema e canzoni

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FABIO DE PROPRI

*La voce cantata nei film.**Un sondaggio nel Novecento e nel XXI secolo attraverso cinema e canzoni*

L'articolo, ispirandosi alle riflessioni di Corrado Bologna e di Adriana Cavarero, propone un percorso didattico e un suggerimento di ricerca sulla voce umana guidati dalla domanda: a cosa serve la voce cantata in un film? Attraverso l'analisi di alcuni film si pone in evidenza il ruolo del canto all'interno di film non musicali, che è quello di esprimere la più forte emozione, l'individualità di un personaggio, la sua più intima essenza. Si tenta poi di indagare i vari significati che tale emotività può assumere sul piano narrativo e ideologico all'interno del film, suggerendo infine l'estensione dell'analisi al mondo della letteratura scritta.

0. Introduzione

Dall'avvento del cinema sonoro la voce umana registrata entra fra i mezzi espressivi della narrazione. Il campo di ricerca che si intende esplorare considera dunque da un lato lo sviluppo dell'arte cinematografica dal Novecento a oggi, dall'altro la corporeità della voce, che ha nel canto il suo momento di maggiore potenza espressiva. A partire dal primo film sonoro della storia, *The Jazz Singer* (1927), la voce che canta e il corpo di un attore che canta (o che declama una poesia) vengono raccontati dal cinema e contribuiscono a raccontare una storia. Grazie all'uso del primo piano, il canto e la declamazione vengono mostrati dal cinema in un modo sconosciuto al teatro. Il nodo corpo-volto-canto è dunque un soggetto inedito dell'arte novecentesca e, al tempo stesso, l'elemento più arcaico e preistorico dell'arte umana, lo studio del quale può gettare luce su un ampio ventaglio di oggetti. A titolo di esempio: il lavoro narrativo o documentaristico dei registi che hanno utilizzato la voce cantata nei loro film (*Cosa sono le nuvole*, 1967, per cui Pier Paolo Pasolini collaborò con Domenico Modugno; *The Last Waltz*, 1976, *Dal Mali al Mississippi / Feel Like Going Home*, 2003, e *Shine A Light*, 2008, pellicole in cui Martin Scorsese documentò rispettivamente l'ultimo concerto della *Band* che accompagnava Bob Dylan, le relazioni tra la musica africana e il blues americano e i concerti dei Rolling Stones; la variegata produzione che va dai 'musicarelli' degli anni '50-'60 ai video musicali dagli anni '80 a oggi), la relazione fra testo scritto ed esecuzione (fra metrica e *carmen*, fra spartito e canto), la relazione in prospettiva storica tra lirica classica medievale moderna e loro esecuzione (declamata? cantata?), la relazione tra *actio* e testo (un'indagine sull'arte di Cicerone, alla luce di Quintiliano; il *Nerone*, del 1930, di Ettore Petrolini e Alessandro Blasetti, breve film in cui il canto diviene sottile ma provocatoria metafora sul potere).

La pubblicazione del saggio *Flatus vocis* di Corrado Bologna¹ ha segnato un rinnovato interesse dei letterati italiani per la voce umana e, più specificamente, per la relazione tra il testo letterario e la sua esecuzione. E ovviamente anche tra la voce dell'autore e la sua traduzione nella pagina scritta. A questo interesse va legata la produzione sempre maggiore di audiolibri, prima in ambito anglosassone e ora anche italiano, e l'attività di attori come Fabrizio Gifuni, che ha dedicato parte della carriera teatrale a un confronto vocale e corporeo con alcuni testi di Pasolini e Gadda; per la centralità della *phonè* nella prassi attoriale non va dimenticata la sperimentazione seminale di Carmelo Bene.

Un secondo testo fondamentale circa la riflessione sulla voce umana è stato pubblicato nel 2003 dalla filosofa Adriana Cavarero: *A più voci. Per una filosofia dell'espressione vocale*². Il saggio prende le

¹ C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, con prefazione di Paul Zumthor, Bologna, Il Mulino, 1992 (Nuova edizione 2000) IX. Nel testo si farà riferimento all'edizione 2000.

² A. CAVARERO, *A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

distanze dalla tradizione platonica (come già nel più noto *Nonostante Platone*, del 1990) e coglie nella voce l'elemento antimetafisico per eccellenza, perché appartiene all'individuo e lo fonda, nucleo irriducibile a categorizzazione astratte. Interessanti le pagine in cui Cavarero rilegge il capitolo di *Dialettica dell'Illuminismo* di Horkheimer e Adorno dedicato a Ulisse e alle Sirene e ne denuncia l'ideologia (di derivazione platonica), per la quale la voce delle Sirene sarebbe prelogica, prediscorsiva. Il canto delle Sirene, ribatte Cavarero, è perfettamente discorsivo e coincide con la narrazione stessa (Le Sirene sono Omero: conoscono la storia, anzi sanno tutto). Anche la filosofia di Jacques Derrida, che si fonda sulla centralità del testo scritto, viene criticata da Cavarero in un'appendice finale.

La mia proposta didattica, che è anche una proposta di ricerca, si ispira alle citate opere di Corrado Bologna e di Adriana Cavarero, oltre che alle riflessioni di teorici e filosofi che hanno accompagnato dal primo Novecento in poi lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, Walter Benjamin su tutti, ma anche S. M. Ejzenštejn. A XXI secolo ormai inoltrato, è fondamentale che la scuola e più in generale l'accademia riflettano sulle forme di comunicazione artistica come il Novecento le ha declinate, per gettare anche nuova luce sulle forme del passato e ripensare il classico che non smette mai di dire quello che ha da dire, per citare Calvino, e che non possiamo mai smettere di interrogare con nuove domande.

La domanda che vorrei porre è: *a cosa serve la voce cantata in un film?*

Il cinema è un'arte che nasce muta, come evoluzione dinamica da un lato della fotografia e dall'altro della narrativa scritta. Secondo il grande S.M. Ejzenštejn, lo specifico cinematografico, ovvero l'arte del montaggio, si era sviluppato nel periodo in cui il cinema era muto. Dettaglio, primo piano e campo lungo, artisticamente alternati, sono i mezzi per raccontare una storia filmica. Il cinema è essenzialmente arte del montaggio, dunque sostanziale artificialità linguistica, ma voce e colori aumentano l'impressione di naturalità nello spettatore, soprattutto se il regista non sa usare la voce o i colori espressivamente, se lui per primo li dà per scontati. Il racconto per immagini si avvia così lungo la china del film 'tratto da una storia vera', dell'opera d'arte che finge di essere realtà, producendo magari, per spinta uguale e contraria, il *fantasy* o lo *horror* (o il *reality*).

Così Ejzenštejn, insieme ad altri due registi suoi contemporanei, metteva in guardia dall'uso piattamente naturalistico del sonoro nei film:

2) [...] si tenterà di creare una produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi d'invasione teatrale. Così utilizzato, il sonoro distruggerà l'arte del montaggio: ogni aggiunta alle inquadrature non potrà che arricchirle di senso e potenziarle in quanto singoli pezzi, a fatale detrimento del montaggio che raggiunge il suo effetto unicamente quale risultante dell'unione dei diversi pezzi separati.

3) Soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di fonofilm debbono essere dirette verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora: questo sistema porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale.³

Un attore cinematografico che parla dunque può essere un'ovvietà. Qualcosa a cui il teatro ci ha abituato da tempo. Ma cos'è un attore cinematografico che canta? Se ha ragione Cavarero nel ritenere la voce – nel senso fonico (*phonè*, 'suono') non logico-discorsivo (*logos*, 'parola', 'ragione') –

³ G.V. ALEKSANDROV, S. M. EJZENŠTEJN, V. I. PUDOVKIN, *Budušće zvučkovoj fil'my. Zjavka*, in *Zizn'iskusstva*, 1928, 32 (trad. it. *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, in S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Torino, 1986, 269).

l'elemento che più caratterizza l'individuo unico e irripetibile, e nel ritenere il canto una modalità 'femminile' di espressione, dunque la più adatta a veicolare la più intima sostanza individuale, ovvero i sentimenti, allora possiamo ritenere la voce cantata uno strumento espressivo che mette in grande evidenza l'individualità di un personaggio, la sua più intima essenza. Facendo tesoro della *Dichiarazione* di Ejzenštejn, la voce cantata può valere inoltre da elemento di contrappunto al piano visivo del film: non una 'invasione teatrale', ma un tratto antinaturalistico e dialettico che può rendere più complessa e artisticamente ricca la narrazione cinematografica. Già Paul Zumthor, nella prefazione a *Flatus vocis* di Bologna, scriveva che «le emozioni molto intense suscitano l'emissione della voce, non necessariamente del linguaggio: il grido inarticolato, il gemito puro, il vocalizzo senza parole ne sono l'espressione più naturale».⁴ E lo stesso Bologna, nella prefazione all'edizione 2000 del suo libro, afferma che «la scrittura ad alta voce non è fonetica, ma fonologica [...] Certa arte della melodia può dare un'idea di questa scrittura vocale; ma poiché la melodia è morta, è forse al cinema, oggi, che si potrebbe trovare più facilmente».⁵

Molto appropriati i versi di Jacopone da Todi citati da Bologna: «L'abundanza non se pò occultare, / loco se cce forma el iubilare / prorompe en canto che è sibilare, / che vidde Elya».⁶

Del resto, «La voce di Toth, il dio egizio della scrittura e della parola, delle formule magiche, della giustizia che esercita nell'aldilà sulle anime dei morti, è 'parola' ma anche 'canto'»,⁷ per tacere della metafisica della voce dei sapienti Dogon africani studiata da G. Calame-Griaule⁸ e di altre civiltà della voce, africane e asiatiche.

Sulla scorta della rivalutazione della voce operata da Bologna e da Cavarero proviamo dunque a esplorare l'uso della voce cantata nel cinema.

L'intensità del canto può raggiungere un picco tale da non essere usata all'interno di un film che per pochi minuti, o addirittura per pochi secondi. La peculiarità dell'arte cinematografica però è l'arte del montaggio, che è legata alla possibilità di riprendere un soggetto a diverse distanze, dal campo lunghissimo al primo piano, al dettaglio. Lo spettatore di un film ha la possibilità di scrutare un volto umano nei minimi dettagli, nei minimi movimenti, cosa che nessuno spettatore teatrale può arrivare a fare. Possiamo guardare così da vicino solo una persona con cui siamo in grande intimità, di cui possiamo avvertire il respiro a dieci, a cinque centimetri di distanza. La voce cantata di un attore ripreso in primo piano in un film aggiunge dunque intensità a intensità. In quel momento, il personaggio può essere sé stesso al massimo grado. Tuttavia non vanno dimenticate le intuizioni di Ejzenštejn. In un film il regista, laddove sia in grado di padroneggiare la sua arte, può creare con il montaggio effetti espressivi molto diversi se la voce cantata non è usata per rafforzare ciò che già uno sguardo muto in primo piano può esprimere, ma per contrastare l'immagine, al fine di esprimere aspetti contraddittori del personaggio, o momenti complessi della vicenda, non lineari.

A titolo di esempio, possiamo considerare momenti di quattro film diversissimi tra loro come *Il Decameron* di Pasolini, *C'eravamo tanto amati* di Scola, *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Mainetti e *A Quiet Passion*, di Davies. Il massimo comun denominatore è l'intensità emotiva della voce cantata. La finalità artistica, il valore narrativo e il significato ideologico della voce cantata nel film sono invece assai differenti.

⁴ BOLOGNA, *Flatus...*, IX.

⁵ BOLOGNA, *Flatus...*, XXIV.

⁶ BOLOGNA, *Flatus...*, 37. La citazione è tratta da Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, n° 25 (*Sapete vni novelle de l'Amore*), vv. 49-52, 69.

⁷ BOLOGNA, *Flatus...*, 83.

⁸ BOLOGNA, *Flatus...*, 78-82.

1. Pasolini, *Il Decameron: la canzone letale di Ser Ciappelletto*

Pasolini traspone cinematograficamente dieci novelle di Boccaccio nel suo *Il Decameron*⁹ del 1970-71, ambientandole tutte a Napoli, o con personaggi napoletani. Tra di esse, quella di Lisabetta da Messina (IV, 5), che ha la peculiarità di presentarsi come un racconto eziologico che spiega la nascita di una canzone:

[23] La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì,
e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa
manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:

[24] Qual esso fu lo malo cristiano,
che mi furò la grasta, *et cetera*.¹⁰

La scelta di Pasolini non è quella di tentare la strada di una ‘anastilosi musicale’ cioè inserire nel suo film una canzone ispirata alla musica medievale ma di nuova composizione che prendesse spunto dai due soli versi riportati da Boccaccio probabilmente a memoria. Si concentra piuttosto sull’indicazione essenziale, ovvero l’interesse di Boccaccio per la cultura popolare (testimoniata anche dall’uso dell’ottava nel *Filostrato*, nel *Teseida* e nel *Ninfaie fiesolano*). La canzone, intesa come unione inscindibile di parole e musica da fruire in primo luogo tramite l’udito, magari partecipando all’esecuzione ‘di strada’ unendosi al coro, è espressione evidente di cultura popolare e magari ‘bassa’, ma soprattutto emotivamente sincera. Pasolini, che dà al suo film una unità linguistica e culturale ambientandolo interamente a Napoli e, in particolare, nelle strade di Napoli, ‘sostituisce’ conseguentemente *Qual esso fu lo malo cristiano* con varie canzoni. La prima è *Fenesta ca lucive*, cantata da ser Ciappelletto (Franco Citti) e dai due usurai napoletani che lo accolgono in Germania (nel testo sono ‘due fratelli fiorentini’ usurai e il racconto si svolge in Francia) seduti intorno a un tavolo di osteria. La seconda è il *Ritornello delle lavandaie del Vomero* («Tu m’hè prummissu quatte muccatora / io so’ venuto se me le vuó dare. / E sí no quatto embè rammenne roia / Chillo ch’è ncuollo a tte nn’è robba tóia», ‘Tu mi hai promesso quattro fazzoletti / io sono venuto a vedere se me li vuoi dare. / E se non quattro almeno dammene due / Quello che hai addosso non è roba tua’), che lo scrittore aveva inserito nel suo *Canzoniere italiano*¹¹ come il più antico esempio di canzone napoletana popolare, risalente almeno al XV secolo e interpretabile come una rivendicazione contadina contro i signori, laddove si legga *muccatora* come ‘fazzoletti di terra, appezzamenti di terreno’. Il *Ritornello delle lavandaie del Vomero* è cantato in vari momenti di passaggio del film da novella a novella ed è eseguito per intero all’inizio della novella di *Lisabetta da Messina*, dunque in posizione diametralmente opposta a *Qual esso fu lo malo cristiano*.

La voce cantata nel *Decameron* pasoliniano in genere non ha una funzione strutturale nel racconto, ma ha il fine di sottolineare il realismo dell’ambientazione popolare dell’opera,

⁹ P. P. PASOLINI, *Il Decameron*; musiche a cura dell’autore (Pasolini), con la collaborazione di E. Morricone. Con F. Citti, N. Davoli, A. Luce, S. Mangano, P. P. Pasolini. Italia, 1971, durata 111 minuti (Produzione: Franco Rossellini - PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (Paris) / Artemis Film (Berlin).

¹⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, edizione a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980 (e successive edd.) IV, 5, 23-24. Vittore Branca riporta in nota il testo della canzone più vicina all’incipit boccacciano: ‘Questo fu lo malo cristiano / Che mi furò la resta / Del basilico mio selemontano? | [...]’, reso noto da R. Coluccia, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli*, in ‘Medioevo Romanzo’, II, 1975.

¹¹ PASOLINI (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, 2 voll., Milano, Garzanti 1955, 2006.

connotando positivamente l'espressione canora del popolo napoletano come esempio di una cultura autentica, dal basso, presentata come viva nel XIV secolo (tanto da essere stata di ispirazione per uno scrittore colto ma universale come Boccaccio). Implicita ma chiara la polemica contro la musica fintamente popolare (che si sarebbe poi detta 'pop') rivolta ai modelli statunitensi che si diffonde in Italia negli anni '50 e '60 e che Pasolini usò dialetticamente nel cortometraggio *La ricotta* (in linea con quanto suggerito agli albori del cinema sonoro da Èjzenštein: usare la musica non naturalisticamente, ma creando una dialettica tra suono e immagine). Interessante notare che nel *Pasolini* (2014) di Abel Ferrara il *Ritornello delle lavandaie del Vomero* nella versione cantata da Roberto Murolo è la colonna sonora della scena che precede il tragico finale, in cui Pasolini (Willem Dafoe) e Pino Pelosi (Damiano Tambia) si avviano senza parlare verso la spiaggia d'Ostia in automobile. Ferrara sembra voler suggerire che, come l'uccisione di Lorenzo nel folto di un bosco fuori città da parte dei tre fratelli di Lisabetta era annunciata nel *Decameron* dal *Ritornello*, la stessa musica prelude all'uccisione del poeta nel prato desolato vicino all'Idroscalo di Ostia.

Diverso invece è l'uso della voce cantata nell'episodio di Ser Ciappelletto. Qui *Fenesta ca lucive* (testo di G. Genoino, 1771-1856; la musica, di origine popolare, è attribuita a V. Bellini) non è, come negli altri casi, una colonna sonora che accompagna le immagini, ma è una canzone cantata dai personaggi in un momento cardine della narrazione e assume perciò un ruolo strutturale. I due usurai e Ser Ciappelletto, napoletani che stanno vivendo in Germania, cementano la loro alleanza sulla base del loro essere napoletani. I tre cantano insieme *Fenesta ca lucive* attorno a un tavolo (0:45:09-0:46:27), dopo che la novella è stata introdotta da *tableaux vivants* ispirati a Pieter Bruegel il Vecchio con una colonna sonora di sapore germanico.

Fenesta ca lucive
 e mo nun luce
 sign'è ca Nenna mia
 stace malata.
 S'affaccia la surella
 e mme lu dice:
 'Nennella toja è morta
 e s'è atterrata'.
 Chiagneva sempe ca
 durmeva sola,
 mo dorme co' li muorte
 accompagnata.

L'emotività dei tre personaggi è così forte che Ciappelletto si sente male e cade svenuto battendo la testa sul tavolo. Insomma, se Boccaccio si limita a dire «avvenne che egli infermò», Pasolini si spinge a mettere in scena l'insorgere della malattia a causa (o in concomitanza) di una canzone. Un personaggio radicalmente malvagio come Ser Ciappelletto comincia il suo viaggio verso la morte – e la cosa ha un senso – nel suo primo momento di sincerità, nel primo momento in cui la sua anima non mente. Si può dire che Ser Ciappelletto viva con un così grande spirito di verità la canzone che canta, una canzone funebre, in cui si piange la morte dell'amata, da 'viverla' fino in fondo, morendo. Segue la famosa scena della finta confessione, che però finisce con una dichiarazione – pasolinianamente – sincera. Ciappelletto, su grande insistenza del frate, confessa il suo più grande peccato (0:51:55-0:52:44): «Quand'ero piccolino, io pe' nu poch'e latte, bestemmiavi la mamma mia, la mamma mia [...] mamma mia dolce, che mi ha portato nove mesi in corpo, giorno e notte, per nove mesi mi ha portato in corpo...». Le parole di Ciappelletto assumono una ripetitività da litania, da canto senza melodia, la cui verità esula dal personaggio ispirato al capolavoro di Boccaccio, per

essere garantita da Pasolini stesso. La novella dell'uomo che è il più cattivo del mondo perché è il più bugiardo ha come contrappunto e strumento di condanna la sincerità della voce cantata.

2. Ettore Scola, *C'eravamo tanto amati: la canzone dei partigiani trent'anni dopo*

Se la voce che canta in un film può esprimere realismo e cultura popolare, non è però appiattita su questo significato. Il contesto della narrazione (altro è *Il Decameron*, altro è *La ricotta*) e soprattutto la poetica dell'autore fanno la differenza.

Il canto veicola emozioni. Se la parola detta è sicuramente più emotivamente connotata rispetto alla parola scritta, la parola cantata esprime l'emozione più fortemente rispetto al parlato. Come ricorda Adriana Cavarero, la voce della cantante lirica 'dice' anche quando è incomprensibile e può anche 'dire' altro da ciò che significano le parole del libretto¹² (usando la terminologia di Hjelmslev, si può affermare che Cavarero teorizzi un'autonomia della 'materia dell'espressione'; ma si veda anche lo studio di Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*; con Julia Kristeva, Cavarero parla di *chora* semiotica¹³, termine preso dal *Timeo* di Platone). Se la voce che canta in un film è quella di un attore, che è l'aspetto della relazione tra musica e cinema che qui si cerca di esplorare, la combinazione tra l'emotività della voce e la moltiplicazione dell'espressività facciale (consentita dall'uso del primo piano o dal dettaglio e più in generale dall'arte del montaggio nel suo complesso) può raggiungere livelli estremi, di alta sensualità, di comicità (anche solo per la deformazione del volto nello sforzo del canto), o di sospensione della linea narrativa in favore di una sua intensificazione metaforica o addirittura di un controcanto dialettico che contraddice il senso del racconto.

La voce cantata nel *Decameron* di Pasolini rappresenta la cultura popolare, segnatamente quella napoletana, sincera e per molti aspetti irriducibile alla Storia (al Palazzo del potere).

Alla canzone popolare *Dirindindin*, ad esempio, i fratelli Taviani affidano in *Allonsanfàn* l'intensificazione del sentimento popolare di riscatto dall'oppressione dei nobili nel Meridione di primo Ottocento. Così riassume la scena Vito Zagarrìo:

Dalla finestra la governante assiste al famoso coro sulle note di *Dirindindin* in *Allonsanfàn*, e dalla finestra Fulvio scruta i suoi 'compagni' travestiti da cacciatori, arrivati per riprenderselo quando lui ha scoperto una vita tranquillamente 'borghese'.¹⁴

Anche qui il canto veicola un'urgenza sincera benché troppo irruente, cui si contrappone un pacato silenzio, associato a una moderazione, a una riflessione che è al tempo stesso rinuncia a lottare.

Più di un punto di contatto si trova con *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola (1974)¹⁵. In questo film la canzone dei partigiani *E io ero Sandokan*, in realtà scritta da Armando Trovajoli espressamente per il film, descrive insieme alle immagini la fase epica, la fase appunto della lotta partigiana cui aderirono da giovani i tre protagonisti, antefatto 'mitico' del film, che invece racconta le varie disillusioni del dopoguerra, i compromessi, le sconfitte. La canzone è un *memento* che interroga

¹² CAVARERO, *A più voci...*, 165.

¹³ CAVARERO, *A più voci...*, 168.

¹⁴ V. ZAGARRIO, *Soversivi e fuorilegge?*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, Esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio, 2004, 21.

¹⁵ E. SCOLA, *C'eravamo tanto amati*; sceneggiatura: Age e Scarpelli, Ettore Scola; fotografia: Claudio Cirillo; montaggio: Raimondo Crociani; scenografia e costumi: Luciano Ricceri; musica: Armando Trovajoli. Con Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Aldo Fabrizi, Stefania Sandrelli, Stefano Satta Flores. Italia, 1974, durata 127 minuti (produzione: Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean/Delta).

sempre le coscienze (certo, quella di Gianni Perego, il personaggio più scaltro e amorale del trio, non risponde mai al richiamo). Notevole il fatto che sia entrata nel repertorio di gruppi musicali della generazione successiva come Radici nel cemento (2010) e Banda Bassotti (2014).

Tuttavia *E io ero Sandokan*, che si ascolta all'inizio del film, durante un'azione partigiana filmata in bianco e nero, con orchestra e coro, e poi una seconda volta durante l'attesa fuori dalla scuola, in una versione più dimessa ed evocativa, per soli chitarra e voce, costituisce un nucleo di ottimismo 'cantato', e per giunta cantato in coro, che nessuno dei tradimenti narrati nel corso del film riesce veramente a scalfire. Antonio, il portantino interpretato da Nino Manfredi, e sua moglie Luciana Zambon (Stefania Sandrelli) sono accampati insieme a molti altri nella notte davanti alla scuola in attesa di iscrivere il figlio. Insieme a loro si trova l'amico Nicola Palumbo (Stefano Satta Flores), intellettuale incompreso di Nocera Inferiore trasferitosi a Roma. L'ordine di precedenza è controllato da un nonno che ha in mano un megafono. Per ingannare il tempo, una giovane e un ragazzo accovacciati a terra cantano con uno scarno accompagnamento di chitarra *E io ero Sandokan*. Antonio e Nicola si avvicinano, stupiti che i giovani conoscano la loro canzone da partigiani e la cantano in coro. Gianni Perego (Vittorio Gassman) si è riunito ai due amici, ma alla base della riunione c'è un equivoco. Lui è diventato ricchissimo, essendosi associato al suocero, Romolo Catenacci (Aldo Fabrizi), palazzinaro fascista e senza scrupoli. Non ama sua moglie, Elide Catenacci (Giovanna Ralli). Antonio lo ha incontrato a piazza del Popolo mentre spingeva un'automobile utilitaria in seconda fila che gli stava bloccando la sua elegante berlina. Antonio crede che Gianni faccia il posteggiatore. È felice di incontrarlo di nuovo dopo tanti anni e pensa che i tre amici di un tempo possano essere di nuovo uniti perché ancora compagni di lotta, ancora al di qua di un benessere borghese un po' vagheggiato e un po' disprezzato. Antonio è un portantino in ospedale, Nicola un intellettuale fallito: tutti e due sono ancora troppo di sinistra, troppo fedeli ai loro ideali giovanili. Gianni invece vive pienamente nel benessere borghese, ma non ha l'amore. È ancora innamorato di Luciana. Adesso che Antonio e Nicola cantano *E io ero Sandokan*, lui, pochi metri più in là, parla finalmente in una peculiare intimità con Luciana (sono circondati da una folla di donne, una delle quali gli cede pure il posto). Gianni tenta una dichiarazione d'amore, ma Luciana lo rifiuta: lei ama Antonio, ha dei figli con lui, sta benissimo così. Mentre avviene il drammatico dialogo, Antonio lancia occhiate piene di amicizia e di intesa a Gianni, che tuttavia pensa amaramente tra sé che 'la sorpresa' che gli aveva annunciato l'amico a piazza del Popolo è proprio lo spettacolo dell'amore che lo lega a Luciana. All'interno del dialogo tra Gianni e Luciana si sentono pochi secondi di voce cantata. Antonio, in primo piano, intona i versi «il ricordo di quei giorni / sempre uniti ci terrà» e fa il gesto del pugno (più che un pugno 'comunista', un pugno che indica unità indissolubile, appunto) in direzione di Gianni. In quei pochi secondi di canto, Antonio esprime la sua coerenza col suo passato di partigiano, la sua amicizia verso Gianni Perego nonostante tutto. Ma i suoi sentimenti non sono ricambiati. Gianni non è stato coerente. In più ora gli invidia l'amore di Luciana. La voce cantata in questo momento narrativo è un'intensificazione espressiva che quasi riassume il film. Inoltre, ponendosi fuori dal dialogo, ma essendo ad esso contemporaneo, rappresenta anche la dialettica dei sentimenti dei protagonisti. *E io ero Sandokan* in quanto 'colonna sonora' che commenta scene mute di vita partigiana è parte dell'antefatto. In quanto particella di canzone cantata da Antonio all'interno del film è uno dei momenti nodali della narrazione, un riassunto della vicenda e una sua condensazione *in nuce*. Il canto di Antonio è inserito in una situazione realistica, tuttavia produce, assieme all'inquadratura in primo piano, un'informazione intensificata che sospende il flusso narrativo proprio perché lo comprende interamente, ponendosi su un piano trascendentale rispetto ad esso.

Se una melodia non significa niente altro che sé stessa, laddove sia utilizzata all'interno di una narrazione cinematografica, essa può significare le emozioni che la melodia evoca nel momento, individuale o collettivo e storico, in cui essa viene eseguita la prima volta. Questa significazione emotiva, come e più della parola, è legata al contesto, al *qui e ora* in cui avviene. Antonio che canta «il ricordo di quei giorni / sempre uniti ci terrà» significa la sua fedeltà ai valori dei partigiani, la sua religione laica dell'amicizia. Il fatto che la canzone *E io ero Sandokan* la seconda volta che risuona nel film non faccia parte del commento musicale, ma sia cantata da un personaggio della vicenda, significa l'*ethos* di quel personaggio. Se parlare, dire 'una battuta' è un atto di responsabilità, cantare è un'intensificazione dell'atto di responsabilità. Antonio, nel cantare «il ricordo di quei giorni / sempre uniti ci terrà» mette in gioco tutto sé stesso, più che se lo dicesse. Un esempio epico è dato dal canto della *Marsigliese* nel finale di *Casablanca*. Una frase attribuita al coreografo Bob Fosse riassume bene il concetto, aggiungendo alla *climax* anche la danza:

The time to sing is when your emotional level is too high to just speak anymore, and the time to dance is when your emotions are just too strong to only sing about how you 'feel'. (Il momento di cantare è quello in cui il tuo livello emotivo è troppo alto per continuare a parlare soltanto, e il momento di danzare è quello in cui le tue emozioni sono proprio troppo forti perché tu ti limiti a cantare per esprimere ciò che 'senti').¹⁶

Se la frase attribuita a Bob Fosse è un principio costitutivo del *musical*, fa comprendere in generale come il canto sia una intensificazione emotiva (e spesso dunque anche semantica) del parlato e come tale venga usato anche all'interno di film non musicali. È chiaro che un innalzamento del livello emotivo tale da spingere a modificare la modalità espressiva (dal parlato al canto alla danza) sposta ogni volta la comunicazione a un piano linguistico differente, poiché la morfologia del parlato non è la morfologia del canto e quella del canto non è quella della danza. Un esempio di intensificazione emotiva espressa tramite la danza si trova – ancora – in *Allonsanfàn* (1974) di Paolo e Vittorio Taviani: quando nel finale *Allonsanfàn* (Stanko Molnar) cerca di convincere un giustamente scettico Fulvio Imbriani (Marcello Mastroianni) che i rivoluzionari hanno persuaso i contadini a unirsi nella lotta, il delirio di *Allonsanfàn* è rappresentato da una scena onirica in cui contadini e rivoluzionari avanzano insieme in una marcia che assume un carattere di danza, accompagnata dal brano di Ennio Morricone *Rabbia e tarantella* (scritto appositamente per la colonna sonora del film).

3. Gabriele Mainetti, *Lo chiamavano Jeeg Robot: canzoni eccessive*

L'effetto di straniamento che dà la voce cantata all'interno di un film parlato può essere coscientemente perseguito per superare i limiti della narrazione realista o, paradossalmente, per sottolineare, con il Roberto Saviano di *Gomorra*, ma già con il Guy Debord della *Società dello spettacolo* e il Neil Postman di *Divertirsi da morire*, come i comportamenti umani dell'epoca della comunicazione di massa creino un corto circuito tra vita quotidiana e spettacolo.

L'intermezzo cantato di un recente film italiano di inaspettato successo, *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti (2015)¹⁷, offre un esempio molto interessante di straniamento. L'effetto

¹⁶ M. JOOSTEN, *Dance and Choreography*, New York, The Rosen Publishing Group, 2010, 4 (trad. mia).

¹⁷ G. MAINETTI, *Lo chiamavano Jeeg Robot*; soggetto: N. Guaglianone, sceneggiatura: N. Guaglianone, Menotti (R. Marchionni); musiche: G. Mainetti, M. Braga. Con C. Santamaria, L. Marinelli, I. Pastorelli, S. Ambrogi, M. Tesci. Italia, 2015, durata 112 minuti (produttore: G. Mainetti; produttore esecutivo: J. Saraceni).

dunque è tendenzialmente opposto a quello ottenuto dalla voce cantata in *C'eravamo tanto amati* e chissà che non si possa partire da questo confronto per analizzare l'intera società italiana a cinquant'anni di distanza.

Fabio Cannizzaro detto 'Zingaro' (interpretato da Luca Marinelli, attore lanciato da Claudio Caligari con il suo ultimo film, *Non essere cattivo*, 2015) è l'eroe negativo della vicenda, un esponente della malavita romana cui si contrappone *malgré lui* l'eroe positivo, il piccolo delinquente Enzo Ceccotti (Claudio Santamaria), che nel corso del film finisce per incarnare un supereroe dei manga giapponesi, Jeeg Robot, da un lato perché Alessia (Ilenia Pastorelli), la figlia del ricettatore Sergio (Stefano Ambrogio), lo crede Jeeg Robot, dall'altra perché una caduta nel Tevere lo mette a contatto con sostanze tossiche che non lo uccidono, ma gli regalano una forza sovrumana, degna di un fumetto (in altri tempi si sarebbe detto di un Ercole, di un Orlando). È evidente il cortocircuito che si crea nella narrazione tra il realismo *à la Zola*, *à la Verga*, e il fantastico che è generato da un'esasperazione (verrebbe da dire: un'intensificazione) del realismo.

In questo contesto, la figura di Fabio Cannizzaro si pone nell'architettura della vicenda come antagonista diretto di Enzo Ceccotti. Se dunque il modesto Enzo esce fuori dai suoi confini quotidiani di piccoli furti e grossi debiti da pagare trasformandosi suo malgrado in una specie di supereroe, il cattivo Fabio Cannizzaro vive la sua 'uscita da sé' imponendo un'esibizione canora ai suoi possibili soci di un accordo per l'acquisto di una grossa partita di droga. Lo Zingaro lascia d'improvviso il suo ruolo di capo malavitoso a colloquio con altri imprenditori del malaffare e canta loro una canzone del periodo fine anni Settanta – primi anni Ottanta del Novecento, di cui è intimamente appassionato: *Un'emozione da poco* (scritta nel 1978 da Ivano Fossati e Guido Guglielminetti), portata al successo da Anna Oxa. Per cantarla, lo Zingaro e l'ambiente si trasformano: trucco marcato, giacca di paillettes sul torso nudo, microfono, pavimento illuminato come nella *Febbre del sabato sera*. La pericolosa riunione, dove i rapporti di forza vanno verificati con cautela e l'accordo rischia sempre di trasformarsi in un regolamento di conti, prende inaspettatamente i contorni di un'esibizione canora (*Lo chiamavano Jeeg Robot*, 0:22:46 – 0:24:49). I significati dello straniamento sono vari. Il primo è senz'altro la definizione di un tipico 'cattivo' che cerca di valorizzare la sua azione ispirandosi al mondo dello spettacolo, come il Walter Schiavone fratello di 'Sandokan' e in genere come i camorristi della Campania descritti da Saviano nel capitolo *Hollywood di Gomorra*:

Come i giovani spartani andavano in guerra con in mente le gesta di Achille ed Ettore, in queste terre si va ad ammazzare e farsi ammazzare con in mente *Scarface*, *Quei bravi ragazzi*, *Donnie Brasco*, *Il Padrino*.¹⁸

Questa spettacolarizzazione dell'atto criminale, presente anche nella scena in cui Fabio Cannizzaro (Luca Marinelli) cerca di infondere energia, ottimismo e desiderio di liberarsi da una vita modesta nei suoi complici invitandoli a cantare insieme a lui a squarciagola *Non sono una signora*, canzone scritta da Ivano Fossati (1982) per Loredana Bertè (*Lo chiamavano...* 0:42:05 – 0:42:58), è evidente soprattutto nella carneficina finale (1:30:00-1:32:23) in cui Fabio uccide i suoi soci napoletani a cui non è riuscito a pagare la partita di droga dopo aver acquistato anche lui i superpoteri come Enzo Ceccotti (Claudio Santamaria). Lo Zingaro, prima di uccidere, accende il registratore video del suo telefono e poi, con la leggerezza e la *nonchalance* che i superpoteri gli permettono, si sbarazza di varie

casa di produzione: Goon Films, Rai Cinema con il contributo del MiBACT in collaborazione con Sorgente SGR Spa, Sky Cinema e Banca Popolare di Bari).

¹⁸ R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006¹ (2016), 278.

guardie del corpo e infine uccide la camorrista Nunzia (Antonia Truppo) soffocandola in un abbraccio mortale mentre la colonna sonora – tratto di humour nero – accompagna l'omicidio con la voce di Nada che canta «Ti stringerò / giuro che ti farò male...» (*Ti stringerò*, di Gerry Manzoli e Mauro Lusini, 1982).

Oltre questo significato di carattere latamente sociologico che rappresenta non solo la malavita, ma l'intera società contemporanea, la scena in cui lo Zingaro canta *Un'emozione da poco* esprime il desiderio del personaggio di uscire fuori da una realtà per lui sgradevole, anzi insopportabile. La materialità della sua vita lo opprime. Il suo tentativo di vendere una partita di droga, destinato sin dall'inizio al fallimento come l'acquisto del carico di lupini osato dai Malavoglia, non è solo espressione del desiderio di fare una carriera criminale, bensì un modo per uscire fuori da una vita vissuta in luoghi che per lui sono brutti, sporchi, maleodoranti. Allo stesso modo, cantare ispirandosi ad Anna Oxa, con gli occhi bistrati, i tacchi alti e la giacca di paillettes sul torso nudo, rappresenta il desiderio dello Zingaro di uscire dalla sgradevole materialità del suo mondo. Il testo della canzone (nel film si canta solo la prima strofa, con modifiche) si adatta bene a esprimere questo aspetto del personaggio:

C'è una ragione che cresce in me
e l'incoscienza svanisce
e come un viaggio nella notte finisce
dimmi dimmi dimmi che senso ha
dare amore a un uomo senza pietà
uno che non si è mai sentito finito
che non ha mai perduto,
mai per te, per te, una canzone
<mai una povera illusione, un pensiero banale,
qualcosa che rimane.
Invece per me, per me più che normale>
che un'emozione da poco
mi faccia star male
una parola detta piano basta già
ed io non vedo più la realtà
<non vedo più a che punto sta>
[né quanta tenerezza ti dà]
la netta differenza tra il più cieco amore
e la più stupida pazienza.
No, io non vedo più la realtà
né quanta tenerezza ti dà
la mia incoerenza.
Pensare che vivresti
benissimo anche senza.
[Anche senza.]¹⁹

Il testo della canzone, reso più essenziale e anche logicamente meno solido, sembra alludere ad alcuni sfoghi di violenza omicida di Fabio causati da frasi pronunciate da un suo interlocutore («che un'emozione da poco / mi faccia stare male / una parola detta piano basta già») e alla tendenza del personaggio ad 'andare oltre' la vita così com'è («ed io non vedo più la realtà»), contrastato in questo dal suo più antico amico e complice, Riccardo 'il Biondo' (Maurizio Tesei), uno che ha i piedi per terra, che accetta la realtà delle cose, che sa di essere un piccolo delinquente e non vorrebbe fare nessun 'salto di qualità' come invece desidera Fabio. La tensione verso una realtà

¹⁹ *Un'emozione da poco* venne scritta da Ivano Fossati per Anna Oxa nel 1978. Si riporta qui il testo della versione cantata nel film di Mainetti. Tra parentesi uncinate <> e in corsivo sono segnalate le parole espunte, tra parentesi quadre [] sono segnalate invece le parole aggiunte.

superiore che caratterizza Fabio Cannizzaro è tuttavia presentata come velleitaria e falsa. Cantare in abito androgino davanti a spietati camorristi è una spavalderia inutile, una manifestazione di originalità e di artisticità che non serve a concludere l'acquisto di una grossa partita di droga. Durante l'esecuzione della canzone, infatti, il Biondo, che ascolta di malavoglia l'esecuzione dell'amico seduto accanto agli altri complici, riceve una telefonata che lo turba: la droga da vendere ai camorristi, trasportata da due corrieri etiopi, è scomparsa, come Sergio, il membro della banda che doveva farsela consegnare (sappiamo dall'inizio del film che è stato ucciso) e la situazione si è fatta difficilissima.

Vi è tuttavia un terzo significato nell'esecuzione di *Un'emozione da poco*. Cantare rimane un'espressione emotivamente sincera. Lo Zingaro, oltre a essere un personaggio violento e velleitario che vive in modo 'inautentico', è anche, in una parte del suo essere, sincero ingenuo e autentico. Il suo canto dà quindi voce alla sua parte femminile (le 'sue' canzoni sono cantate da Anna Oxa, Loredana Berté e Nada), infantile e paradossalmente buona, appunto perché la voce cantata, in quanto *phonè*, non mente.

Si può aggiungere anche la considerazione che la cultura dello Zingaro sembra limitarsi alle canzoni degli anni '70-'80: le conosce a memoria, le usa per esprimersi, anzi, per esprimere il tratto fondamentale del suo essere, l'insoddisfazione (*Non sono una signora*); per citare di nuovo Verga, lo Zingaro rappresenta «l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio» e la mancanza di mezzi morali e intellettuali per agire efficacemente. La sua cultura fatta di canzoni potrebbe quindi essere interpretata *eo ipso* come un limite che gli impedisce di migliorare la sua condizione di vita.

La molteplicità dei significati della scena, in cui il canto assume contemporaneamente una valenza negativa di spettacolarizzazione insincera della vita e una valenza positiva di intima sincerità, caratterizza a tutto tondo lo Zingaro, lo rende un antagonista che spesso ruba la scena al protagonista, anche grazie alla recitazione di Luca Marinelli. Se la narrativa degli ultimi decenni ha offerto una lunga serie di personaggi negativi simpatici, dal cannibale Hannibal Lecter (*Il silenzio degli innocenti* di Thomas Harris, 1988, poi trasposto cinematograficamente nel 1991 da Jonathan Demme, protagonista Anthony Hopkins) al killer Anton Chigurh (*Non è un paese per vecchi* di Cormac McCarthy, 2005, da cui fu tratto l'omonimo film dai fratelli Cohen nel 2007, protagonista Javier Bardem), la figura di Fabio Cannizzaro, pur iscrivendosi in questa categoria, deriva una parte determinante del suo essere simpatico dalla scena in cui canta, ovvero al tempo stesso dall'illusione che lo porta alla sconfitta e dalla sincerità che in qualche modo persiste nel suo 'essere cattivo' (inteso anche come prosecuzione ed evoluzione del personaggio di Cesare nel capolavoro di Claudio Caligari *Non essere cattivo*, 2015).

4. A Quiet Passion. *Emily Dickinson vs Franz Schubert & Mme Todd*

La biografia della poetessa americana Emily Dickinson è stata ricostruita in *A Quiet Passion* di Terence Davies (2016 – distribuito in Italia nel 2018)²⁰. Nell'ultima parte del film, vediamo Emily (Cynthia Nixon, più nota come 'Miranda' della serie *Sex and the City*) avere sempre più gravi problemi di salute. Dopo un attacco (di epilessia?), arriva il dottore al suo capezzale. Segue l'agonia e la morte della madre. Nella casa di Emily aleggia un alone di malattie e morte. La visita di Madame Todd porta una ventata di energia. Il suono del pianoforte suonato da Madame Todd, con

²⁰ T. Davies, *A Quiet Passion*; con C. Nixon, J. Ehle, K. Carradine, C. Bailey, J. May. Gran Bretagna, Belgio, USA, 2016, durata 126 minuti (produzione: Hurricane Films, Potemkino, WeatherVane Productions).

montaggio a incastro, comincia a udirsi appena dopo la morte della madre (1.34:54). La musica accompagna immagini mute: il letto vuoto della madre, Emily che cammina a fatica nella sua stanza, seduta al tavolino che scrive. Dopo un piccolo applauso, il pianoforte cambia musica (1:36,39) e Madame Todd – che ha Austin, il fratello di Emily, alle sue spalle – comincia a cantare la romanza *Nacht und Träume* di Franz Schubert (1825).

Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;
Nieder wallen auch die Träume
Wie dein Mondlicht durch die Räume,
Durch der Menschen stille Brust.
Die belauschen sie mit Lust;
Rufen, wenn der Tag erwacht:
Kehre wieder, heil'ge Nacht!
Holde Träume, kehret wieder!
(O santa notte, tu scendi lenta;
e scendono lenti anche i sogni,
come il chiaro di luna nelle stanze,
nel petto silenzioso degli uomini.
Essi guardano i sogni con gioia;
e tornano a cercarli quando è giorno:
Torna ancora, notte santa!
Sogni incantevoli, tornate ancora!)²¹

La voce di Madame Todd (comincia a cantare a 1:37,00) crea un legame con Austin: lei lo guarda con intensità. Lui le mette una mano sulla spalla e le gira la pagina dello spartito. Da 1:37:37 il piano sequenza abbandona la coppia improvvisata (che poi verrà sorpresa a fare l'amore sul divano da Emily) e presenta gli ascoltatori, per prima Mabel, la moglie di Austin, che ascolta con volto preoccupato e poi si confida con l'altra sua cognata, Lavinia, la sorella di Emily.

Emily si affaccia nella stanza dove Madame Todd canta, ma rimane fuori, non si mescola agli altri. Appena il canto finisce, Emily chiude lo spiraglio della porta attraverso cui ha ascoltato con volto terreo (1:39,35). Si vede poi respirare affannata sul suo letto. Poi sente il fratello Austin e Madame Todd fare l'amore sul divano della camera accanto e caccia via di casa Madame Todd.

Il silenzio e l'autoesclusione di Emily è in contrasto dialettico con il canto di Madame Todd, che con il suo canto seducente sembra contrastare quella sorta di intreccio di malattia, morte, arte poetica, silenzio rappresentato da Emily. In questa scena il canto è un'esplosione di vita, di eros. La grande poetessa è Emily, ma la sua voce è muta. Il personaggio di Madame Todd è negativo: ha qualcosa di futile, di troppo leggero. Spinge Austin Dickinson (il fratello delle sorelle Emily e Lavinia) all'adulterio. Ma il suo canto sembra un riscatto della vita sulla morte. Qui il film racconta la grandezza di Emily, ma la voce che canta non è la sua e dunque, dialetticamente sottolinea l'infelicità, la chiusura di Emily al mondo. Emily è esigente nella morale, nell'integrità. Non perdona suo fratello. Ma la voce che canta instilla nello spettatore il dubbio che la ragione di Emily sia priva di calore, che la sua 'Quiet passion' sia eccessivamente quieta.

5. Riflessioni

Il discorso è appena accennato e non può essere propriamente concluso. L'attenzione alla voce negli ultimi anni è cresciuta. Cito ad esempio il libro di Chiara Guidi, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, ed. Nottetempo (Milano, 2017, pp. 80), uno studio sulla voce dell'attore scritto

²¹ Testo di Matthäus von Collin (1779-1824) modificato da Franz Schubert (*trad. mia*).

da un'attrice della Societas Raffaello Sanzio. Nel libro si esplora la voce sotto vari aspetti, tra cui l'orchestrazione della pagina nella sua esecuzione recitata, l'intonazione della voce, l'uso del silenzio (tema caro anche a Corrado Bologna, che nella *Nota al testo* scriveva: «In origine, in verità, avrei voluto scrivere uno studio sul *Silenzio*. Ma a poco a poco la dialettica Silenzio-Voce mi è apparsa imperativa e ineludibile»).²²

Approfondire nell'ambito dell'*ordine del vocale* (Zumthor) il ruolo della voce e soprattutto della voce cantata può sfociare in un tentativo di risalire il processo di «devocalizzazione del *logos*» denunciato da Cavarero. Sul piano didattico la ricerca metterebbe al centro non il testo (*C'è un testo in questa classe?* intitolava provocatoriamente Stanley Fish una sua raccolta di saggi del 1980), ma la voce che legge, risalendo la strada a ritroso verso la voce che parla e infine verso la voce che canta, postulando che la prima espressione vocale umana sia stata proprio il canto, adatto di per sé all'espressione del sentimento e all'invocazione, ovvero al 'vocativo' (il primo 'caso' della declinazione a formarsi?). Considerando la voce cantata come un *primum*, cui seguirono la voce parlata e poi la pagina scritta, si getterebbe forse nuova luce sullo studio della metrica, della poesia e anche della prosa. Sul terreno delle arti visive (colgo qui un suggerimento del pittore e collega Massimo Bernardini), la stessa domanda si potrebbe porre nei termini: è nato prima l'uso dei colori o il segno grafico? E circa il movimento, si potrebbe arrivare a formulare la domanda se l'uomo abbia prima camminato o abbia prima danzato. Anche limitandosi al campo linguistico, porre al primo posto la voce (e in particolare la voce cantata) potrebbe dare come risultato la possibilità di fornire agli studenti degli strumenti interpretativi di alcuni prodotti artistici a loro più vicini (canzoni, testi rap e trap, ecc.) che invece la scuola tradizionalmente non considera, creando un pericoloso iato tra docenti e discenti, che rischiano di non avere più un terreno comune su cui confrontarsi.

6. Sconfinamenti nella letteratura

A fini didattici, si può porre la domanda 'A cosa serve la voce cantata in questo poema?' a un testo antico. Ad esempio, Le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, capolavoro dell'ellenismo (III sec. a.C.). Nel poema si trovano almeno due scene in cui i personaggi cantano, con significati diversi. Nel primo libro (*Argonautiche* I, 492-97, 512-15), il mitico Orfeo canta armoniosamente una cosmogonia in cui il mondo si divide in terra, cielo e mare per discordia. Ma questo canto serve a placare un litigio tra due compagni di Giasone (Ida e Idmone), che rischiava di compromettere il viaggio sin dall'inizio. La dialettica tra discordia e concordia crea un equilibrio a favore della concordia, ma senza dimenticare il valore della discordia (che non sempre è negativo, se è una forza che ha dato vita al mondo).

Diverso è invece il canto di Medea. Insieme alla sorella maggiore Calciope, Medea riesce a sfogarsi in un canto funebre sincero (*Argonautiche* III, 707-709). Tuttavia, poco dopo (*Argonautiche* III, 887-99; 948-56), cercando di ingannare le sue ancelle nascondendo loro il suo innamoramento per lo straniero Giasone, Medea, non riuscendo a cantare in coro nessuna canzone, rivela, pur se solo a sé stessa e all'ascoltatore-lettore, che il suo spirito è inquieto per l'amore e per i sentimenti contrastanti che quell'amore le suscita.

In breve, il canto di Orfeo è un canto arcaico, veramente 'poetico', cioè 'che fa' (dal greco *poiein*, 'fare'), essendo il canto per antonomasia, creato dal primo mitico poeta dell'umanità (che poteva ammansire le fiere e spostare i sassi). All'opposto il canto di Medea è un canto depotenziato,

²² BOLOGNA, *Flatus...*, 18.

potremmo dire laicizzato, moderno, che potrebbe al massimo costituire uno sfogo per un animo inquieto, ma non può fare neanche questo. Medea non riesce a cantare. Finge di provare sospetto per lo straniero Giasone, ma in cuor suo già lo ama (è un amore possente, instillato in lei da Venere e Cupido). Avendo mentito alle ancelle, non può cantare con loro. È vero che, per dirla con Petrarca, «cantando il duol si disacerba» (*RVF*, XXIII 4), ma il canto richiede sincerità e in quel momento Medea non è sincera.

Un altro poema a cui chiedere a cosa serve la voce cantata nello svolgimento della vicenda è la *Commedia* dantesca. Anche qui si possono confrontare i canti dei beati nel *Paradiso*, ad esempio a inizio del canto XII, con il canto di Casella in *Purgatorio* II.

I beati francescani e domenicani, dimentichi delle rivalità terrene, in Cielo cantano insieme nella massima concordia e in grande letizia (Dante, *Pd.*, XII, 1-30). Il canto ha come argomento la lode di Dio, che mette in totale accordo tutte le anime del Paradiso. Il canto di Casella in *Pg.* II 76-123 è invece un canto terreno, la musica che il musicista aveva composto per la canzone di Dante *Amor che ne la mente mi ragiona* (commentata nel *Convivio*). Dal punto di vista della *Commedia*, un simile canto è profano, non ha alcun peso nel perfezionamento che Dante ora persegue sotto la guida di Virgilio: a riprova di ciò, si pensi che le anime, prima che arrivassero Dante e Virgilio (*Pg.* II 46-48), intonavano un Salmo, *In exitu Israël de Aegypto* (Ps. 113). Cantare insieme a Casella sulle rive dell'Antipurgatorio, pensa il guardiano Catone l'Uticense, è una perdita di tempo e il tempo invece è prezioso, per cui Catone rimprovera Dante, Virgilio e tutte le anime che si stanno deliziando ad ascoltare Casella cantare, dimenticando di «ire a farsi belle» (*Pg.* II, 75) cioè a conquistare un posto in Paradiso.

Qui Dante propone due diversi modi di cantare: quello stilnovistico, da rigettare (come già era accaduto in *If.* V, il canto di Paolo e Francesca) e quello religioso, che ha per oggetto la lode di Dio, da esaltare.

La prospettiva del Dante della *Commedia* può essere esplicitata attraverso la presenza della voce cantata nell'opera. Una simile domanda può essere proposta a moltissimi classici e produrre un tipo di studio che potrebbe motivare lo studente e trasformare un apprendimento potenzialmente mnemonico in una ricerca originale.

RINGRAZIAMENTI: Grazie a Michela Costantino per l'impulso iniziale alla scrittura di questo saggio, grazie a Maria Serena Peri per l'aiuto bibliografico (il testo di Corrado Bologna, nell'estate del 2018 era di difficile reperibilità), a Claudia Barresi per la consulenza coreografica e a Massimo Bernardini per quella pittorica, grazie a Mauro Ricci per la consulenza tecnologica e digitale.