

Dagmar Reichardt / Domenica Elisa Cicala / Donatella Brioschi /
Mariella Martini-Merschmann (ed.): *Polifonia musicale. Le tante
vie delle melodie italiane in un mondo transculturale.*

Firenze: Franco Cesati, 2020.

ISBN 9788876678264. 248 pagine.

Il volume collettivo *Polifonia musicale. Le tante vie delle melodie italiane in un mondo transculturale*, curato da Dagmar Reichardt insieme a Domenica Elisa Cicala, Donatella Brioschi e Mariella Martini-Merschmann e pubblicato nella collana “Civiltà Italiana” dell’A.I.P.I., contiene una selezione di contributi presentati alla sezione (quasi) omonima del Congresso dell’Associazione Internazionale dei Professori di Italiano A.I.P.I., tenutosi presso l’Università per Stranieri di Siena dal 5 all’8 settembre 2018. Si tratta in tutto di diciotto contributi, suddivisi in cinque parti tematiche, più un’intervista assegnata a una sesta parte.

L’ipotesi fondamentale dell’intero volume, come viene formulata nell’“Introduzione” da Dagmar Reichardt e Domenica Elisa Cicala, verte sulla possibilità di attribuire alla musica una funzione chiave proattiva nel contesto delle società odierne con le loro sfide transculturali. Due domande-guida più specifiche riguardano da un lato il compito svolto dalla musica italiana a livello della cultura occidentale o addirittura mondiale, dall’altro il ruolo che in questo contesto è assunto dalla polifonia, altro concetto chiave del volume in quanto “implica l’idea transculturale di un insieme armonioso, pacifico e democratico che accentua l’autonomia di ogni singola voce nella sua melodiosità lineare, seppur a costo di rinunciare a una voce singola dominante” (13). Fino a che punto combaciano, in effetti, i due concetti della polifonia e della transculturalità, lo si individua ugualmente tramite il ricorso alle definizioni di importanti teorici in questo campo, da Ortiz e Adorno a Said, da Bachtin e Genette a Ottó Károlyi, da Welsch e Bauman a Bhabha.

Il primo blocco tematico (Parte I: “Tra’ gli inizi di una musica transculturale italofoina e un Sette- e Ottocento polifonico”) unisce cinque contributi che rivolgono lo sguardo a fenomeni e opere del passato. Quello di Dario Tomaselli sul genere molto specifico del *cunto* siciliano si presta in modo ideale a dare avvio al volume, non solo perché il repertorio tematico classico del *cunto* risale davvero lontano nei tempi, cioè alle *chansons de geste* medievali centrate sul mitico scontro tra Cristianesimo e Islam, ma anche perché nell’intervista finale con la cantautrice siciliana Etta Scollo si ritornerà alla questione dei *cunti*. L’alto interesse del saggio di Tomaselli, a parte i chiarimenti preziosi sulla tecnica performativa delle cadenze sincopate, sta nella dimostrazione che questa forma narrativa orale appartiene a un più ampio contesto mediterraneo e medio-orientale, per cui il *cunto* siciliano presenta vari

paralleli specialmente con il genere maghrebino dell'*halqa*, dalle modalità della durata e del coinvolgimento del pubblico durante la rappresentazione fino all'uso di una spada di legno come simbolo del potere della parola. Il contributo successivo, di Katja Radoš-Perković, indaga sulle annotazioni circa la vita musicale a Vienna nella seconda metà del Settecento, comprese nel diario del musicista Luca Sörgo che nell'autunno-inverno 1781-1782 trascorse alcuni mesi alla corte imperiale come inviato della Repubblica di Dubrovnik, incontrandosi e dialogando con personaggi celebri quali Metastasio, Christoph Willibald Gluck o Joseph Haydn. In seguito, Rotraud von Kulesa si dedica alla traduzione italiana di un romanzo di costume del 1788, *Les Morlaques*, pubblicato dalla scrittrice di origine multi- o transnazionale Giustiniana Wynne von Orsini Rosenberg, nata da padre inglese e madre italiana e vissuta in Francia e in Austria, oltre che a Venezia. Il suo romanzo di carattere etnografico su una famiglia della Morlacca, una regione interna della Dalmazia, diede luogo nel 1793 alla commedia di Camillo Federici *Le nozze de' Morlacchi*, a sua volta poi trasformata in un certo numero di drammi per musica e di balletti. Von Kulesa si concentra nel suo saggio "sulla circolazione musicale d'impronta transculturale a partire dal romanzo della Wynne" (46), in vista sia della descrizione delle prassi musicali dei Morlacchi che esso contiene, sia del tentativo di far entrare la canzone popolare dei Balcani nella cultura europea occidentale. Segue un articolo molto istruttivo di Maurizio Rebaudengo, dedicato alla ricezione, non solo musicale, del famoso libro di Carlo Lorenzini detto Collodi *Le avventure di Pinocchio*: dopo aver esposto la sorprendente fortuna che il libro ebbe in regimi totalitari quali l'Unione sovietica (dove fiorivano sia le traduzioni, sia gli adattamenti cinematografici e musicali) e l'Italia fascista (che tra gli anni Venti e Trenta si appropriò del famoso personaggio con delle narrazioni propagandistiche quali *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista*, *Pinocchio fra i Balilla* o *Pinocchio istruttore del Negus*), Rebaudengo arriva a trattare le vere e proprie rielaborazioni operistiche delle avventure di Pinocchio nonché l'aspetto musicale – attraverso l'uso di canzoni – negli adattamenti filmici. La prima parte del volume si conclude con un saggio molto consistente di Dagmar Reichardt sul 'duo' lirico *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro Mascagni e *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo, tutt'e due rappresentazioni paradigmatiche del melodramma verista e di breve durata, aspetti in comune da cui è nata l'abitudine di accoppiarle in occasione di una stessa serata teatrale. Dopo un'ampia contestualizzazione teorica che collega i concetti del 'polilogo' (Julia Kristeva, Franz Martin Wimmer) e della 'transculturalità' (Said, Ortiz, Welsch), l'autrice si dedica a una rilettura 'contrappuntistica' delle due opere dimostrandone anche i vari contrasti, per concludere con alcune considerazioni sul *transcultural switching* implicato dalla loro rappresentazione in 'duo'.

Il blocco tematico successivo, con quattro contributi, è probabilmente quello più eterogeneo del volume, fatto che si rispecchia anche nel titolo di ampia portata conferito a questa Parte II: "Modernità ibrida e italoфония multietnica: parametri di performatività teatrale, intersezionalità mediatica e rappresentazione dei generi". La performatività teatrale come anche lo scivolamento tra i generi sono al centro del saggio di Maria Maderna su Carmelo Bene, annunciato dall'autrice con qualche *understatement* come "giornale di viaggio" (87) attraverso il percorso artistico di quest'ultimo, ma che si rivela essere un'analisi molto acuta e

istruttiva delle innovazioni apportate da questo eccezionale attore-autore-regista proveniente dall'avanguardia italiana degli anni Sessanta: dalle rivisitazioni di grandi opere della letteratura teatrale, attraverso i *recital* musicali di brani poetici o di ampie opere in versi (come la sua celebre *Lectura Dantis* con musiche di Salvatore Sciarrino), fino alla scoperta di nuove potenzialità della forma-concerto e della voce sulla scena, contaminando generi alti con tecniche 'popolari'. Il contributo di Gaspare Trapani, di tutt'altro focus tematico, è dedicato a un *corpus* di canzoni eseguite (talvolta anche scritte) da artiste-donne nel periodo a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta, il cui legame unificante è costituito da modi anticonformisti, da uno stile disinibito, da abbigliamenti stravaganti e da una carica erotica liberamente ostentata. Tale tendenza, di cui Trapani vede l'espressione più completa e audace nel brano "Kobra" scritto e interpretato da Donatella Rettore, sembra invece bloccarsi a metà degli anni Ottanta, con l'avvento del berlusconismo, ed evolversi, quasi come un'autocensura di fronte alla "oggettificazione, soprattutto televisiva, della donna", verso "una desessualizzazione del modo di porsi delle cantanti e dei loro testi" (102-103). Un fenomeno musicale degli anni Novanta, specifico per Napoli o per il Meridione italiano *tout court*, sta invece al centro del contributo di István Puskás, il quale propone un "riascolto transculturale" (105) di canzoni degli Almamegretta. Seguendo soprattutto le ricerche di Iain Chambers, l'autore considera Napoli come "spazio emblematico dei giorni nostri" (105), sia per la sua realtà transculturale caratterizzata dall'ibridità, sia per la "situazione di sub *e/o* di controcultura" (108) che presenta in parte la città partenopea. Si tratta di caratteristiche sulla base delle quali il fenomeno del *dub* e la tecnica del *remix*, nati a loro volta da situazioni di subalternità e congiunti con elementi delle tradizioni locali, sono particolarmente adatti per creare una musica rappresentativa per Napoli e la sua cultura mediterranea transculturale. Puskás lo dimostra, dopo ampie contestualizzazioni e teorizzazioni, sull'esempio di due canzoni degli Almamegretta, "Figli di Annibale" (1992) e "Black Athena" (1998). La seconda parte si chiude con un contributo firmato da Mia Lecomte, Maurizio Stefanìa e Pape Kanouté sugli spettacoli della Compagnia delle poete. Nelle prime pagine del contributo, Mia Lecomte commenta e contestualizza tale *ensemble* poetico-teatrale fondato da lei stessa nel 2009 e che comprende (al momento della stesura del contributo) diciannove artiste provenienti da diversi paesi e continenti, ma "unite dalla scrittura italoфона" (124). Nei loro spettacoli si intrecciano poesia transnazionale e musica, quest'ultima essendo affidata al docente ed esperto di musica barocca Maurizio Stefanìa nonché al 'griot' senegalese e jazzista Pape Kanouté. In un brano finale del contributo, Maurizio Stefanìa descrive il lavoro musicale svolto per la realizzazione del quarto (e finora ultimo) spettacolo *La casa fuori* nel quale, per rendere giustizia all'individualità di ognuna delle 'poete' partecipanti, ha fatto ricorso a un modello basato su *Pierino e il lupo* di Prokofiev, assegnando a ogni artista un timbro musicale specifico.

Nella Parte III sono riuniti tre contributi che tematizzano "Discorsi di musica su cellule e polifonie musicali nella cinenarrazione". Il primo, di Gaetana Marrone, è dedicato a uno dei quattro grandi adattamenti cinematografici della *Carmen* di Bizet che uscirono dopo il 1980, anno in cui il libretto del celebre melodramma era diventato di pubblico dominio: la *Carmen* di Francesco Rosi (1984) – gli altri tre film, tutti del 1983, sono *Carmen* di Carlos

Saura, *Prénom Carmen* di Jean-Luc-Godard e *La tragédie de Carmen* di Peter Brook. Rosi, come si legge, invece di un classico film-opera, intendeva fare un musical alla *West Side Story* con richiami al genere lirico-drammatico della *zarzuela* spagnola. Seguendo un suo “approccio drammatico-documentaristico” (135), Rosi non solo ambienta (e gira) la trama in luoghi ‘autentici’ dell’Andalusia coinvolgendo addirittura i suoni degli ambienti naturali, ma tenta anche di rispecchiare “il mondo dei Gitani” (140), evocato tra le altre cose dalla sete d’indipendenza irrimediabile della stessa Carmen. Il contributo di Luigi Saitta, concepito come omaggio alla personalità artistica di Ennio Morricone, indaga sull’importanza rappresentata dalla musica per il cinema scritta da Morricone in un’ottica transculturale, anche confrontandola con l’opera lirica. Saitta giunge in effetti alla conclusione che la musica di Morricone, dato che si nutre dei codici sonori di almeno tre culture diverse (quella italiana, quella americana-western e quella latino-americana), funge da “vero e proprio ponte polifonico tra la melodia italiana [...] e le culture straniere” (146). In seguito a ciò, Stefania Carpicci desidera proporre “una polifonica cinenarrazione migratoria italiana” (149) attraverso una rassegna di canti e di canzoni, anche di quelli usati nel cinema, il cui denominatore comune è di tematizzare la lunga fase della grande emigrazione italiana post-unitaria che corre dal 1876 fino agli anni 1970/1980. Oltre a certe canzoni rappresentative come “Mamma mia dammi cento lire”, passando per “Vitti ‘na crozza” fino a “Amerigo” di Francesco Guccini, vengono esaminati tre film ‘di migrazione’ con il focus posto sulle canzoni coinvolte: *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, *Sacco e Vanzetti* (1971) di Giuliano Montaldo e *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialese.

I tre contributi successivi sono congiunti da un focus tematico abbastanza specifico, suggerito nel titolo di questa Parte IV: “Litanie di spettri ‘tra’ letteratura, musica e cinema”. Per indagare sulle presenze ‘spettrali’, Fabrizio Foni ha scelto un racconto fantastico poco noto di un autore anonimo, “La mano orribile”, pubblicato nel 1906 su un settimanale con lo pseudonimo Chamaeleon. Foni non solo ricostruisce le genealogie letterarie molto complesse di questo lugubre racconto, esponendo i paralleli tematici e motivici sia con “The Tell-Tale Heart” di Poe che con la quinta novella della quarta giornata (su Lisabetta da Messina) del *Decameron*, ma espone anche le varie affinità con la letteratura del Naturalismo francese, del Verismo italiano, della Scapigliatura e del filone fantastico ottocentesco, discutendo per l’appunto il carattere specifico del fantastico a cui il racconto ricorre. Anche Irene Incarico si dedica alla ricostruzione di influssi ed echi, in questo caso di varie tendenze cinematografiche e della *popular culture*, che si possono individuare nel film *Nirvana* di Salvatores, coproduzione italo-francese del 1997 giudicata da Incarico “l’unico e impareggiato esempio calzante di *cyberpunk* cinematografico italiano” (177). Oltre ai vari rimandi ad altre opere filmiche (e non solo) nonché a culti religiosi e credenze superstiziose (quali i *revenants* o la reincarnazione), l’autrice scopre nel film la struttura della fiaba, individuando vari ‘ruoli-funzione’ secondo Vladimir Propp, e dimostra come la colonna sonora rappresenti una vera e propria incarnazione del concetto di ‘glocalità’ (185). L’aspetto della ‘spettralità’ nel film *Anime nere* di Francesco Munzi, tratto dal romanzo omonimo di Gioacchino Criaco, è al centro dell’articolo di Gloria Lauri-Lucente. Nella sua analisi di questo film,

poco noto benché fosse accolto con entusiasmo alla 71^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e vicesse ben nove David di Donatello nel 2018, l'autrice dimostra che “le tipiche caratteristiche formali del gangsterismo cinematografico [vi] vengono riplasmate secondo nuovi stilemi, temi, tecniche di rappresentazione e contesti”, indagando contemporaneamente sul “significato latente dei peculiari spettri che perseguitano i personaggi” (187). L'alta qualità del contributo è dovuta anche alla ricchezza dei rimandi teorici (a Derrida, Jameson, Deleuze e Chion, per nominare solo i più importanti), usati dall'autrice per contestualizzare adeguatamente il film e per elaborarne singoli aspetti.

A concludere il volume, prima dell'intervista finale, è un blocco di tre contributi d'impianto didattico (Parte V: “Il linguaggio transculturale della musica e il suo potenziale didattico-educativo”). Partendo dalla necessità di una buona competenza linguistica italiana per chi si dedica all'opera lirica (non importa se per il canto, la regia o la direzione orchestrale), Donatella Brioschi e Mariella Martini-Merschmann si interrogano sulla funzione dell'opera lirica come “mediatrice transculturale” da vari punti di vista: sia in quanto “potente diffusore di cultura [italiana] grazie alle sue ambientazioni e ai suoi costumi” (202), sia come veicolo, nei teatri italiani, di atmosfere di mondi lontani, e non per ultimo attraverso i suoi connubi con le musiche pop e rock negli ultimi tre decenni. L'approccio didattico di Simona Bartoli-Kucher è guidato dall'intenzione di motivare gli studenti di italiano lingua straniera “a riflettere e a far riflettere sul *métissage* culturale della nostra società” (215) tramite l'uso di film musicali del cinema migratorio, in cui già la colonna sonora stessa trasmette un messaggio transculturale: *Taranta on the Road* e di Salvatore Allocca e *Babylon Sisters* di Gigi Roccati, tutt'e due del 2017. Il contributo è completato da un utile elenco di attività didattiche “volte a potenziare l'educazione all'ascolto” (214). Il contributo che conclude la parte didattica, di mano di Domenica Elisa Cicala, offre degli stimoli particolarmente ricchi già per le numerose e utilissime indicazioni bibliografiche su pubblicazioni che si interrogano circa il ruolo della transculturalità nell'insegnamento delle lingue straniere, giacché – come sottolinea giustamente l'autrice – “uno dei compiti fondamentali della lezione di lingua straniera è quello di sviluppare nei discenti la consapevolezza del carattere ibrido e polivalente della cultura” (218). Dopo aver esposto per quali ragioni la canzone rappresenta un ottimo mezzo a tale riguardo, Cicala presenta brevemente un progetto condotto durante un corso universitario nel quale venti canzoni aventi come tema l'Italia sono state analizzate sul piano linguistico e alla luce della loro contestualizzazione storica e sociale (purtroppo non viene segnalato se tali risultati sono pubblicamente disponibili).

Come accennato brevemente sopra, l'ultimo capitolo del volume (Parte VI: “Storie cantate e racconto musicale transculturale secondo la cantautrice Etta Scollo”) è costituito da un'intervista, curata da Dagmar Reichardt e Piero Carbone, con la cantautrice siciliana Etta Scollo, nella quale l'artista catanese, che aveva anche dato una performance dal vivo durante il convegno del 2018, conferisce all'intero volume una specie di parafrasi finale riprendendo il discorso del ‘cunto’ siciliano. Nelle sue risposte sottolinea a più riprese la grande importanza che tale genere ha per la propria arte, e che hanno più generalmente anche le storie cantate e il racconto musicale con il loro alternarsi di voci singole e cori polifonici. L'intervista ha di

particolare di essere formata dalle domande di vari partecipanti del convegno e di configurarsi quindi ‘polifonica’, seguendo il motto tematico centrale della sezione.

Il volume, attraverso i numerosi articoli di alta qualità che esso contiene, offre un contributo tematico-teorico enormemente arricchente sulle varie questioni della ‘polifonia’, con un focus su quella musicale, in un mondo ‘transculturale’. Il concetto della ‘polifonia’, comunque, funziona ugualmente in un senso figurato, non solo in quanto caratterizza l’intero volume rispetto alla varietà dei temi e approcci, ma anche perché può essere considerato come una peculiarità distintiva – e oserei dire, estremamente attraente – dei convegni dell’A.I.P.I., in quanto essi rappresentano uno dei pochi formati in cui delle ricercatrici e dei ricercatori universitari si scambiano con professori e professoressa d’italiano delle scuole, un’opportunità il cui potenziale viene spesso sottovalutato nel contesto accademico.

Gerhild FUCHS (Università di Innsbruck)