

'l pien e 'l vódo dela testa-tera

Claudio Ambrosini
(Compositore)

Abstract This paper is the testimony of a composer on the relationship between poetic text and musical score, based on a direct experience: the composition of *Dai Filò of Zanzotto*, a 'trioptych for four female voices and piano' (2003).

Sommario 1 Premessa. – 2 Dai «Filò» di Zanzotto.

Keywords Andrea Zanzotto. Poetry and music in the 21th Century.

1 Premessa

Ci sono vari tipi di musicalità di un testo. C'è quella inebriante di D'Annunzio, quella corrugata di Montale, quella caleidoscopica di Sanguineti, quella pervasiva di Valduga e tante altre quanti sono i grandi autori. Ci sono poesie che 'suonano' già alla lettura, ma un testo molto musicale non sempre aiuta il compositore. Un testo cioè che sia già di per sé caratterizzato da componenti foniche evidenti – iterazioni, allitterazioni e simili – rischia di togliere libertà al musicista, più che dargliene; finisce per sottrarre spunti inventivi più che suggerirne, ponendosi già di per sé come oggetto sonoro compiuto.

Il compositore rischia in questi casi di trovarsi di fronte a un bivio: o assecondare le caratterizzazioni foniche già percepibili nell'originale e, col sottolinearle, limitarsi a produrre qualcosa di affine a una colonna sonora; oppure optare per contrastarle, smussandole e rendendole anodine, rischiando così di dar vita a qualcosa di apparentemente contraddittorio. Oppure ancora può semplicemente decidere di ignorarle, finendo però per apparire poco sensibile. Da qui in avanti si apre poi il campo sconfinato dei rapporti tra parola e suono, che va dai *madrigalismi* rinascimentali – il significato di alcune parole chiave veniva reso per mezzo di andamenti sonori 'figurativi': lacrime discendenti, gioie ascendenti, minacce serpeggianti, attese statiche e così via – alle più avanzate tecniche della modernità in

cui spesso, per tema di essere didascalici, si rifugge sia dall'espressività diretta che dalla comprensibilità.¹

La poesia di Zanzotto è molto particolare e obbliga a scendere più giù, a cercare l'architettura nascosta, arricchita e insieme resa complessa da corti circuiti, associazioni, interpolazioni... Chi ha avuto la fortuna di sentirlo parlare o di conversare con lui sa come l'apparente divagare fosse in realtà un far fiorire continuamente il discorso. Questo modo di procedere si ritrova nella sua poesia ed è evidenziabile proprio attraverso l'analisi delle figure ritmiche² che la sottendono. Attraverso cioè l'alternanza di quel *pien* e *vódo* che scandisce il rapporto fra *testa* e *tera*, includendo in questo secondo termine non solo gli elementi 'esterni' ma anche quelli relativi alla lingua come terra (madre), come *materia*.

Da questo punto di vista *Filò*, da cui il frammento nel presente titolo proviene, è un testo paradigmatico, capace di accostare momenti ad andamento più uniforme, cadenzato (il *Recitativo veneziano*, per esempio) a parti mosse, instabili, caratterizzate dall'immersione nel bagno rigeneratore del *vecio parlar*, il dialetto. Un ritrovamento interiore non facile,³ che induce il Poeta a una riflessione a tratti anche dolorosa ma che si apre poi a una più fiduciosa sintesi nella sezione conclusiva. I 'colori' cambiano da una fase all'altra e ciò dipende anche da una pulsazione in evoluzione continua, dall'irregolarità delle scansioni, dall'imprevedibilità delle soluzioni. Man mano che avanza il testo scorre con sempre maggiore forza e naturalezza, nell'alveo di una musicalità non di superficie ma intrinseca, profonda.

2 Dai «Filò» di Zanzotto

Nel 2003 ho avuto occasione di musicare alcune parti di quest'opera, riunite poi sotto il titolo di *Dai «Filò» di Zanzotto*, un trittico per quattro voci femminili e pianoforte, presentato in prima assoluta all'Ateneo Veneto di Venezia.⁴

1 Per la realizzazione di un testo da musicare, o di un libretto d'opera, varie strade sono percorribili e non è un caso che diversi lavori contemporanei ricorrano a testi non poetici o che, sulle eventuali poesie di partenza, operino una sorta di sezionamento, di scarnificazione; spesso isolando singole parole o singoli fonemi, ingigantendoli, rendendoli delle monadi autosufficienti viste al microscopio. Il testo originale in questi casi diventa quasi irricognoscibile anche se, in effetti, esaltato in ciascuna delle sue componenti.

2 In questo scritto si è preferito definire l'approccio dal punto di vista ritmico, piuttosto che metrico.

3 Nella nota ai testi di *Filò*, Zanzotto stesso definisce il dialetto una «incognita, dalla scacchiera particolarmente infida», un «primo mistero».

4 Ateneo Veneto Libri ne ha poi realizzato un'edizione a stampa molto accurata (Ambrosini 2004) contenente - oltre alla trascrizione di una conversazione tra compositore e poeta,

Il lavoro si apre con una delle strofe ritornellate di cui si compone il *Recitativo Veneziano*, caratterizzate da un andamento cadenzato, innodico, in cui abbondano simmetrie, ricorrenze e specularità, incorniciate dalla rima baciata.

O come ti cressi, o luna dei busi fondi,
o come ti nassi, cavegi blu e biondi,
nu par ti, ti par nu,
la gran marina no te sèra più,
le gran barene de ti se inlaga,
vien su, dragona de arzento, maga!

Aàh Venessia aàh Venaga aàh Venùsia

Appaiono subito evidenti due coppie di versi affini separati dal terzo e dal sesto che, nell'andamento giambico, sembra tendersi come un arco che miri al *refrain* conclusivo. C'è qualcosa di surreale nelle immagini e, indirettamente, è uno spazio immenso a venir delineato: in altezza (luna), in profondità (busi fondi), in apertura ed estensione (no te sèra, se inlaga)...

Ma i primi tre versi già celano anche una stratificazione 'in contrappunto' che, alternando sottilmente elementi binari e ternari, aggiunge una dinamicità interna; impercettibile quasi, eppure efficace. È un movimento pendolare che investe tutti gli aspetti della strofa, non solo quelli metrici: la struttura a rime bacciate esalta l'idea binaria, ma la conformazione dei versi - in particolare il terzo che, nella sua specularità, funge da perno - suggerisce una suddivisione a terzine. Il tutto incoronato dall'esclamazione finale, in cui il fenomeno dell'eco (per natura binario: andata e ritorno) investe tre elementi: *Venessia* richiama *cressi* e *nassi*, *Venaga* rima con *inlaga* e *maga* e *Venusia* assona con *nu*, *più* e *vien su*.

Riporto qui sotto una possibile schematizzazione della struttura ritmica e concettuale di questo *incipit*, che ho realizzato come studio preparatorio. Nella colonna di sinistra, sono riportati l'andamento e le 'quantità' (1, 2 o 3: sillabe, o concetti, o figure ritmiche) poi meglio specificati nella colonna di destra.

alla riproduzione del manoscritto musicale e di alcuni abbozzi - anche un cd in cui si può ascoltare sia la registrazione del concerto che la voce di Zanzotto che legge i vari brani messi in musica.

O come ti cressi, o luna dei busi fondi,

1	2	
<u>1</u> 2,	<u>1</u> 2 3,	(cesura del verso, data dalla virgola)
		(nuclei concettuali e fraseologici)
0, <u>1 2 3</u> , <u>1 2 3</u> , <u>1 2 3</u> , <u>1 2</u> , <u>1 2</u> ,		(scansione ritmica di base, data dagli accenti)
<u>1</u> 2 3,	<u>1</u> 2,	(figure ritmiche: 3 ternarie, 2 binarie)
1	2	(altra cesura, indotta dalle figure ritmiche)

o come ti nassi, cavegi blu e biondi,

1	2	
<u>1</u> 2,	<u>1</u> 2 3,	(cesura del verso, data dalla virgola)
		(nuclei concettuali e fraseologici)
0, <u>1 2 3</u> , <u>1 2 3</u> , <u>1 2</u> , <u>1 2</u> , <u>1 2</u> ,		(scansione ritmica di base)
<u>1</u> 2,	<u>1</u> 2 3	(figure ritmiche: 2 ternarie, 3 binarie)

nu par ti, ti par nu,

1	2	
<u>1 2 3</u> ,	<u>3 2 1</u> ,	(cesura del verso, data dalla virgola)
		(nuclei concettuali e fraseologici)
<u>1 2</u> ,	<u>1 (2)</u> ,	(scansione ritmica di base)
<u>1 2</u> ,	1	

In apertura risulta immediata la divisione in due emistichi, il primo dei quali presenta 2 poli - rispettivamente i concetti di quantità/modalità (*O come*) e di crescita (*ti cressi*) - il secondo 3: *luna, busi, fondi*.

Il verso successivo ripresenta la stessa disposizione (2 e 3), ma se si osserva la struttura sillabica ci si rende conto che i due versi poggiano su raggruppamenti ritmici scambiati:

3 gruppi di 3 sillabe e 2 di 2, il primo;
2 gruppi di 3 sillabe e 3 di 2, il secondo.

Può sembrare un'inezia ma è come partire a passo di valzer e passare a quello di marcia e viceversa, in più variando il numero dei passi.

Arrivati al terzo verso il flusso sembra momentaneamente arrestarsi nell'effetto palindromico del chiasmo, quasi a sottolineare adeguatamente uno dei concetti fondamentali per una repubblica come la Serenissima. Sosta che, pur latente, ripresenta l'alternanza di 2 e di 3 (fig. 1).

Ed è proprio questo gioco di cellule ritmiche che gli studi preparatori alla composizione cercano di far emergere (fig. 2).

Tutto questo cambia di colpo nella sezione centrale del poema, in cui Zanzotto affronta il tema del dialetto, collegandolo anche alla propria vicenda personale e artistica. Una riflessione che a tratti si fa confessione intima; in cui tutto è più sentito, sofferto anche, ma ciò che altrettanto muta è l'andamento, il passo che ora è più spedito, la scansione più fitta e varia, fin dai primi versi.



Figura 1. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto (2003)*, studio preparatorio. L'uso dei diversi colori – rosso per i nuclei binari (duine), blu per i ternari (terzine), verde per le anacrusi, arancione per gli accenti conclusivi – permette di evidenziare ricorrenze, inversioni, specularità. © C. Ambrosini

Figura 2. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto (2003)*, schizzo di approccio al testo. La struttura latente si proietta sulla pagina in abbozzi di figure sonore. © C. Ambrosini

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór
 un s'cip del lat de la Eva,
 vecio parlar che no so pi,
 che me se á descuní
 dì par dì 'nte la boca (e no tu me basta);
 che tu sé cambià co la me fazha
 co la me pèl ano par an;
 parlar porèt, da poretì, ma s'cet
 ma fis, ma tóch cofà 'na branca
 de fien 'pena segà dal faldin (parchè no bàstetu?)

In tutta questa seconda sezione il ritmo si fa palesemente più veloce, sciolto, scattante (fig. 3), travolgente a tratti; o improvvisamente lento, meditativo, dolente. Le composte simmetrie della prima parte sono qui assai più rare; la pulsazione adesso è irregolare, abbondano gli scarti, le sincopi, le rime interne, le accentazioni secondarie implicite o i controtempi, dovuti all'inserimento di frasi parentetiche. I versi diventano talvolta ritmicamente indefinibili e spesso offrono una duplice possibilità di scansione:

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór

<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , 1, <u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> , 1	(scansione ritmica di base)
<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , 1, 1, 1, 1, <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> , 1	(altra possibile scansione)
<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , 1 <u>2</u> <u>3</u> , 1, <u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> <u>2</u> , 1	(altra possibile scansione)

un s'cip del lat de la Eva,

0, <u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , <u>1</u> <u>2</u>	(scansione ritmica di base)
0, <u>1(2)</u> <u>3</u> , <u>1(2)</u> <u>3</u> <u>4</u> , <u>1</u> <u>2</u>	(altra possibile scansione)

C'è un'energia enorme in queste pagine, una forza intrinseca dotata di altissimo potenziale per una resa sonora. E pur nell'andamento riflessivo, da monologo, pur nel suo procedere essenziale, proprio da filò, tutta questa sezione presenta una tale varietà di stimoli da porsi come uno dei testi più musicali che un compositore possa incontrare.

La tensione accumulata nel pannello centrale si stempera infine nella parte conclusiva del poema, caratterizzata da un respiro più ampio e da un senso di esortazione e di attesa, carica di aspettative:

Figura 3. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Frammento di contrappunto ritmico sui versi: *Vecio parlar che tu à inte 'l tò saór | un s'cip del lat de la Eva, | vecio parlar che no so pi, | che me se á descuní*. Partitura autografa, 21. © C. Ambrosini

Figura 4. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Studio ritmico della parte finale. I colori evidenziano come qui gli accenti qui manifestino insieme irregolarità e ripetizione, disposti in ordine vario e insieme interconnessi, così da produrre un moto che si caratterizza a ogni passo. © C. Ambrosini

Figura 5. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Varietà di figure ritmiche per i versi: *L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin* e seguenti, zeppi di fonemi anche molto diversi e talvolta aspri, eppure assonanti. Partitura autografa, 44. © C. Ambrosini

L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin,
 l'é l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt.
 Ma da 'ste poche brónzhe de qua dó,
 dai fià dei filò de qua dó,
 si i fii, si i fii
 del insoniarse e rajonar tra lori se filarà,
 là sù, là par atorno del ventar de le stele
 se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi
 inte 'n parlar che sarà un par tuti,
 fondo come un basar,
 vèrt sul ciaro, sul scur,
 davanti la manèra inpiantada inte 'l scur
 col sò taj ciaro, 'pena guà da senpre.

Qui l'andamento sembra più misurato eppure contiene altro potenziale: come compresso, inizialmente, ma che di verso in verso si tende come un arco. Di nuovo, l'alternanza di passi binari e ternari (nei versi) e di lunghezze (dei versi) riesce a produrre energia, sia statica che dinamica. Un moto

Figura 6. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Il verso monocromo *si i fii, si i fii* è stato 'rappresentato' con una sorta di madrigalismo di glissati intersecantisi. Partitura autografa, 53. © C. Ambrosini

oscillante, come di onde di risacca, sospinge l'utopia delle parole fino a liberarsi nelle immagini visionarie con cui il poema si conclude (figg. 4 e 5):

Le macerie - *'ste poche brónzhe de qua dó* - mi fanno per un momento ripensare ai *these fragments I have shored against my ruins* eliotiani, che ho messo in musica nel 1970, ma quanta più attesa fiduciosa nelle parole del Nostro, quanta più forza racchiusa in versi che si fanno progressivamente più luminosi e ricchi di spunti.

Ragioni di spazio non permettono di affrontare né questi né altri aspetti della musicalità zanzottiana, come ad esempio l'uso di 'polarizzazioni vocaliche' in funzione timbrico-melodica. Un piccolo esempio però si ha proprio nei versi appena citati - da *L'ora se slanguoris...* -, che tracciano una sorta d'imbutto sonoro: l'accavallarsi iniziale di consonanti, in un vortice di versi progressivamente più corti, sembra rimbalzare sulla varietà metrico-vocalica come acqua sui sassi di un torrente, per arrestarsi momentaneamente sulla monocromia di *si i fii, si i fii* e ripartire poi subito, aprendosi a ventaglio in tutte le direzioni (fig. 6).

Se i fili, se i fili... è proprio con la sottolineatura di questa condizione cruciale, che è anche una consegna che Zanzotto affida al futuro, che il

Figura 7. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Battute conclusive del trittico, sulle parole ‘guà, da senpre’. Partitura autografa, p. 63. © C. Ambrosini

Filò si conclude. Con l’auspicio visionario che ci si risvegli, si lasci il nido e ci si metta insieme a filare, per intessere sogno e ragione, sospinti in alto dal farsi vento delle stelle fino all’accensione di parole e pensieri nuovi, in un dialogo profondo come un bacio, aperto sulla luce e sul buio, col filo lucente della mannaia della lingua che, affilandosi perennemente, il buio lo squarcia...

Cose mica difficili, per un Poeta.⁵

5 Lo scritto qui proposto riproduce la relazione pronunciata durante il Convegno internazionale «Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma» (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino (Tv), 10-12 ottobre 2014) organizzato da Marisa Zanzotto e Francesco Carbognin con la collaborazione e il patrocinio di Università (Bologna, Venezia Ca’ Foscari, Padova, Pavia, Siena, Torino, Trento, Université de Lorraine), Istituti italiani di cultura (Bruxelles, Parigi) e altri enti istituzionali.

Bibliografia

Ambrosini, Claudio (2004). *Dai Filò Di Zanzotto*. Per quattro voci di Donna e pianoforte (edizione della partitura autografa con CD - prima registrazione assoluta). Venezia: Ateneo Veneto Libri.

