



# 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>	
8	<i>in Italia</i>	296
Federico Lo Iacono	Luca Zuliani	
<i>La musica nelle letture di Amelia Rosselli</i>	<i>The River di Springsteen</i>	310
24	Stefano Bottero	
Maria Borio	<i>Ghosteen Dances in my Head di Nick Cave</i>	319
<i>Zanzotto e la forma visivo-concettuale</i>	52	
Michela Garda	70	
<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>	80	
Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri	<b>INTERVENTI</b>	
<i>Vocalità e testualità in Lo Russo</i>	90	
Marco Berisso	Lello Voce	
<i>Nelle galassie, vent'anni dopo</i>	<i>Un divorzio all'italiana, la</i>	
Marilina Ciaco	<i>poesia con la musica</i>	343
<i>Ecfrasi visivo-sonora in Bagnoli</i>	Dome Bulfaro	
Valerio Cuccaroni	<i>La poesia che si dice</i>	355
<i>Poetry Jockey nel mixer di Socci</i>	Julian Zhara	
145	<i>Spoken: riscrivere l'oralità</i>	366
	Vincenzo Bagnoli	
	<i>Songs to learn and sing</i>	373
	Sara Davidovics	
	<i>Anguillae Larvae Nft</i>	
	<i>Ensemble (AL)</i>	378

### ALTRI SGUARDI E ASCOLTI

Giacomo Ferraris		
<i>Testo e musica nel Villon di Pound</i>	153	
Marco Gatto		
<i>Rilke e lo stile tardo in Dutilleux</i>	165	
Gabriele Stera		
<i>Oralità e intermedialità nella poesia francese contemporanea</i>	175	
Ulisse Dogà		
<i>Poesia e musica in Gerhard Rühm</i>	187	
Valentina Colonna		
<i>Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli</i>	201	

### 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

## POESIE E MUSICA IN GERHARD RÜHM

1. In un frammento biografico intitolato *Kleiner Dank an Wien* (Piccolo grazie a Vienna) del 1955 Adorno ricorda il suo soggiorno come studente di composizione e pianoforte presso Alban Berg e Eduard Steuermann nei primi anni venti nella capitale austriaca. Ciò che lo spinse a conoscere personalmente i protagonisti della scuola di Schönberg non fu solo la volontà di approfondire le sue conoscenze musicali, ma soprattutto la solidarietà con un movimento d'avanguardia il cui «radicalismo senza concessioni» era molto più avanzato di quanto si potesse trovare negli stessi anni in Germania. Ciò che però sorprese sinceramente lo studente Adorno e che lui, come tedesco, sentiva del tutto estranea fu la forza della tradizione sia artistica che mondana che circolava e permeava di sé quei circoli avanguardistici; il moderno era allo stesso tempo ciò che di più artistico, selettivo e sensibile si potesse immaginare, quegli artisti e musicisti che senza alcun timore avevano dissolto e abbandonato tutto ciò che avevano ereditato dalla tradizione vivevano con la massima naturalezza in una società ancora feudale e chiusa, consapevoli di dover proprio a lei sensibilità e sottigliezza che loro giocavano contro il conformismo spirituale dell'epoca. E così il giovane Adorno comprese solo lentamente che era proprio questo radicarsi profondamente nella tradizione il presupposto di un'arte audace e di una delicatezza ribelle: «Bisognava essere, per così dire, saturi di tutta la tradizione, per poterla negare efficacemente, per poter volgere la sua forza vitale contro il torpore. Solo là dove una tradizione è così schiacciante da plasmare fino in fondo le forze del soggetto e allo stesso tempo contrastarle, sembra possibile qualcosa come un'avanguardia estetica»(1).

Certamente questo non voleva dire che il modernismo viennese andasse a braccetto con i custodi della tradizione, al contrario non si potevano immaginare comportamenti più puri e autorevoli che nel *Kreis* di Schönberg, ma – conclude Adorno – sembra innegabile che il venir meno di una certa tensione interiore nella musica nuova abbia essenzialmente a che fare con l'assenza di una dialettica critica rispetto alla tradizione: «non so cosa oggi, dopo due catastrofi e dopo quasi quarant'anni di esistenza economica precaria, sia sopravvissuto a Vienna di quella tensione; soprattutto non so se esista ancora oggi qualcosa come una sostanziale opposizione alla tradizione che si alimenti di questa tradizione, oppure se la tradizione stessa si sia trasformata in monopolio. Sono anche consapevole che il contesto a cui alludevo non può essere voluto. Esiste giustamente il sospetto che corra il pericolo di crollare nel momento in cui si rivela e viene chiamato con il suo nome»(2). Difficilmente potremmo immaginare un preambolo storico e culturale più adatto per introdurre la figura del poeta, musicista, artista e teorico d'avanguardia Gerhard Rühm, tra i fondatori della Wiener Gruppe(3) (nata esattamente quando Adorno annotava i suoi ricordi su Vienna), ancora oggi una delle figure principali della neoavanguardia internazionale e considerato nei paesi di lingua tedesca come colui che nel modo più intransigente e conseguente ha allargato gli orizzonti della poesia, contaminandola coi linguaggi della musica, dell'arte figurativa, dei nuovi media.

Rühm è nato a Vienna nel 1930 ed è cresciuto in una famiglia di musicisti. Il padre, contrabbassista della filarmonica viennese, comunicò al figlio un profondo interesse per la musica classica, fu anche docente alla Wiener Musikhochschule, dove, secondo il desiderio dei genitori, Gerhard Rühm studiò pianoforte e composizione. L'atmosfera culturale familiare e della città in cui si formò il giovane Rühm, fra gli anni dell'occupazione nazista e i primi anni postbellici, fu però caratterizzata da un profondo conservatorismo in cui non si trovava traccia di quel modernismo artistico ritratto da Adorno, rimosso con la morte dei suoi protagonisti o salvatosi nell'emigrazione, ma tale tradizione conservatrice costituì lo sfondo monolitico da cui giovani artisti viennesi, come Rühm, tentarono presto di emanciparsi venendo in contatto con le novità culturali introdotte dagli alleati, riscoprendo il lascito delle avanguardie storiche e alimentandosi voracemente di questa seconda tradizione(4).

Già durante lo studio Rühm conobbe grazie al suo insegnante di pianoforte le opere della Wiener Schule che lo avvicinarono alle teorie e alle tecniche della dodecafonia, tanto che egli fu il primo studente nella storia della Wiener Musikhochschule a concludere l'esame finale di pianoforte con opere di Schönberg. Fu tuttavia dal 1949 che, contrariamente alla volontà del padre, Rühm abbandonò lo studio della composizione presso la Musikhochschule per prendere lezioni dal

compositore viennese Joseph Matthies Hauer, scopritore nei primi anni venti contemporaneamente a Schönberg del metodo dodecafonico. A differenza di quest'ultimo, il filosofo della musica Hauer condusse una vita all'ombra della storia musicale e solo all'inizio degli anni cinquanta riuscì a riunire intorno a sé un gruppo di talentuosi studenti e ammiratori che ne divulgarono il metodo. La conoscenza di Hauer e del suo particolare metodo compositivo si estese dal 1949 al 1954 e influenzò in modo profondo non solo la musica, ma anche la poesia di Rühm. Come vedremo, la tecnica appresa da Hauer costituisce insieme una grande potenzialità e un forte vincolo, ma è in questo giro d'anni che Rühm matura quella particolare trasposizione del linguaggio musicale in poesia che caratterizzerà tutta la sua opera fino ai giorni nostri: il lavoro poetico di Rühm si orienta infatti da subito secondo i principi seriali haueriani, mira cioè a una riduzione e una desemantizzazione o neutralizzazione del linguaggio che porta a una divisione materiale di due grandi aree tematiche, ovvero la poesia visuale e quella uditiva (*visuelle und auditive poesie*): «I segni», scrive Rühm, «non devono valere solo in forma anonima come mezzi per gli scopi della comunicazione, ma possono essere usati essi stessi come mezzi espressivi. I segni hanno indipendentemente dalla loro funzione comunicativa una loro propria realtà: li si vede o li si sente. Se li si separa dai contenuti concettuali (seguendo esclusivamente le loro leggi materiali), ne scaturiscono “immagini scritte” e “composizioni sonore”»(5). Tralasciando ora la poesia visuale, con “poesia auditiva” o anche “poesia sonora” (*lautdichtung*) – oggetto di questo studio – Rühm intende quelle opere che si muovono fra letteratura e musica, che rappresentano una soglia, una transizione e una traduzione dei due diversi linguaggi uno nell'altro. Questo contributo vuole indagare la teoria linguistica di Rühm e mettere così in luce come e per quali motivi tecnici ed estetici la base materiale, gli elementi primi delle sue ardite sperimentazioni poetiche, i fonemi prima ancora dei fonemi, vengano ordinati o associati da Rühm non secondo la normale sintassi della lingua, ma secondo una grammatica musicale. A tale innovativo principio musicale – che marca anche un atteggiamento fortemente critico rispetto alla tradizione – Rühm è rimasto fedele dall'inizio della sua prassi artistica fino ad oggi, mantenendo sempre la sua poesia al passo con le innovazioni tecnologiche e con lo sviluppo delle scienze del linguaggio che egli ingloba in una complessa e stratificata analisi critica dei procedimenti artistici, della loro produzione e ricezione: oggetto della decostruzione di Rühm è sempre e contemporaneamente l'opera tradizionalmente intesa, il medium del linguaggio come comunicazione di un contenuto, il segno e la forma, l'autore e il pubblico(6).

2. È Rühm stesso, in uno scritto del 2001 intitolato *Geschichte und Typologie der Lautdichtung*(7), a schizzare in poche e pregnanti pagine la storia e la tipologia della poesia sonora e a rivelarci con estrema chiarezza a quale tradizione letteraria egli si richiami e quali siano i principali presupposti teorici e tecnici della sua poesia sperimentale. Rühm si riallaccia metodologicamente alla fonetica e alla psicofonetica che gli vengono in soccorso per giustificare anche oggettivamente un genere poetico, al di là di una mera presa di posizione artistica. Sebbene Rühm non espliciti le sue fonti, possiamo isolare in via introduttiva nel mare magnum della scienza fonetica i risultati di linguisti particolarmente sensibili alla poesia, per esempio i lavori pionieristici di Trubeckoj e le sistemizzazioni storico-linguistiche di Jakobson per quanto riguarda la fonetica(8), i saggi di Iván Fónagy per quanto riguarda la psicofonetica(9). Questi studi “linguistici” si servono essenzialmente dello scavo filologico e di approfondite competenze di poetica: se il lavoro di Jakobson si chiude con un capitolo sul fonosimbolismo e con la constatazione che il modello del linguaggio di tutti i giorni non è paragonabile al ruolo “autonomo e direttivo” che i suoni e i loro tratti distintivi svolgono in poesia(10), Fónagy arriva a stabilire a livello psicofonetico una vera e propria identità fra strutture musicali e verbali e – citando Thomas Mann – a un tentativo di superamento della frontiera fra musica professionale e musica universale: musica e poesia, con le loro forme “rindondanti” costituiscono una espansione chiara e percepibile di unità sonore altrimenti criptiche o indecifrabili e fanno emergere con chiarezza la potenza significante dell'aspetto psico-acustico del linguaggio. Se già in un normale atto di enunciazione la sequenza di segni è sempre anche modulata da un timbro e da un ritmo perlopiù inconsci, ecco che in musica e poesia il fonosimbolismo e la prosodia divengono coscienti tecniche d'espressione(11).

Date queste premesse, possiamo intendere meglio perché la fonetica è intesa da Rühm come «una specie di teoria compositiva per poeti sonori»(12): essa permette di capire fino a che punto le qualità dell'espressione fonetica possano essere messe in relazione con le emozioni corrispondenti e in che misura i suoni possano essere sistematicamente allineati su una scala sonora, così come i colori sulla scala cromatica. La psicofonetica, dal canto suo, consente secondo Rühm di approfondire il materiale usato dalla poesia sonora come “gesto espressivo”, dal carattere interlinguistico e vincolante. Rühm si mantiene nelle sue speculazioni linguistiche come nella sue sperimentazioni – diremmo meglio, è costretto a mantenersi – al di qua della soglia che separa suoni e fonemi (fonetica e fonologia), al di qua di quel limite che distingue il materiale sonoro ancora inarticolato dall'articolazione linguistica che lo acquisisce per gli scopi della significazione e comunicazione – un campo che, se includiamo come fa Rühm non solo suoni, ma anche distorsioni vocali e rumori fisiologici, sconfina però in quello che oggi è definito come “paralinguistico”(13); in ogni caso, al di là di questa soglia, ovvero nel campo propriamente semiotico, può esservi solo una “similitudine” fra musica e poesia, ma nessun sostanziale parallelismo o coincidenza. Tuttavia, se da un punto di vista strettamente linguistico – secondo quello che Benveniste definisce come “principio di non rindondanza” – i due sistemi semiotici diversi della lingua e della musica non sono reciprocamente convertibili, se l'aver in comune la produzione di suoni e rivolgersi all'udito «non prevale sulla differenza di natura fra le unità rispettive e i loro tipi di funzionamento»(14), da un punto di vista estetico, invece, i confini fra musica e lingua si fanno più sfumati cosicché, come scrive puntualmente Adorno, la musica non è lingua, ma è *sprachähnlich*, simile alla lingua nel modo di rapportare temporalmente i suoi elementi e quindi analoga nella sua struttura concreta; la musica è simile alla lingua come sequenza temporale di suoni articolati che sono più che semplici suoni. L'ordine dei suoni è legato secondo Adorno a una logica, ma ciò che viene detto non può essere separato dalla musica, ovvero la musica non forma un sistema di segni(15).

Se, ancora con Adorno, teniamo fermi alla differenza fra interpretazione linguistica e musicale («interpretare la lingua significa: comprendere la lingua; interpretare la musica: fare musica. L'interpretazione musicale è l'esecuzione che, come sintesi, conserva la somiglianza con la lingua e allo stesso tempo cancella tutto ciò che singolarmente è simile alla lingua»(16)), ci avviciniamo sensibilmente alla teoria e al metodo compositivo di Rühm che mira a un tipo di poesia sonora del tutto desemantizzata e quindi a una prassi artistica come espressione e performance. Ciò che caratterizza la prospettiva di Rühm rispetto alle ricerche della linguistica e ciò che gli permette di evitare il *dictum* adorniano è il suo mantenersi nel campo della psicofonetica, cioè nell'ambito della sonorità fonetica prima di ogni articolarsi linguistico – e questo gli consente di sottintendere contrariamente a Benveniste un generale principio di similitudine fra lingua e musica e di servirsi nelle sue analisi in modo non analogico, ma concreto di un vocabolario musicale per definire gli elementi acustici della lingua: gli elementi fonici del linguaggio umano rientrano in una scala i cui estremi sono costituiti dai suoni e dai rumori e le consonanti sonore, con “altezza” definibile e “durata” dipendente dal respiro, occupano una posizione intermedia tra i suoni rumorosi e i suoni vocalici. Oltre i parametri musicali di altezza e durata, Rühm nomina quelli di “volume” e “timbro” ed elenca gli organi di articolazione dei suoni (laringe, lingua, denti, labbra) per arrivare a una fondamentale congruenza fra musica e voce – e con questa a una determinazione non pragmatica e concettuale dei suoni: «i suoni e le combinazioni sonore semanticamente non legati si differenziano dalla musica in senso stretto semplicemente perché sono prodotti organicamente, senza ausili strumentali, cioè solo con la voce. i suoni del parlato sono l'espressione umana più diretta. nella fase preliminare alla loro regolamentazione come veicoli segnici, alla loro pragmatizzazione nella lingua veicolare, i suoni linguistici rivelano ancora tutta la loro presenza sensoriale, a cui il linguaggio concettuale e strumentale non presta molta attenzione. in un certo senso risvegliarli, mettere in scena un'esperienza della loro vitalità originaria, è un compito meritevole dell'arte, dei poeti, che -- anche quando usano nomi, frasi descrittive e si sottomettono alle regole astratte della sintassi – dovrebbero mettere in gioco in modo creativo le qualità sensoriali del loro materiale linguistico»(17).

È da questo riconoscimento delle qualità particolari e “musicali” della voce umana che segue per Rühm necessariamente una distinzione materiale tra lingua parlata e scritta, tra “fonemi” e “grafemi” che dunque porta alla distinzione di una poesia puramente uditiva e puramente visiva: «come nella

poesia visiva si è sviluppato un ambito limitato esclusivamente alle forme delle lettere, così nella poesia uditiva si è sviluppato un ambito esclusivamente orientato alla fonetica: la poesia sonora»(18). La pura ed estrema forma di poesia fonetica è per Rühm quella poesia che non utilizza più gli enunciati vocali secondo le combinazioni sintattiche, semantiche e concettuali e che può essere ricondotta al primo e semplice gesto espressivo del linguaggio. Questi primordiali gesti espressivi formano secondo Rühm un “vocabolario” espressivo internazionale dalla forte cifra fonosimbolica e onomatopeica che parla e comunica letteralmente da solo, senza bisogno di decifrazione o “traduzione”: «il gesto espressivo della voce umana è trasmesso con tale forza, soprattutto nell’area emotiva, che spesso non sembra necessario comprendere le singole parole della lingua, anche se straniera. quanto più emotivo è il contenuto, tanto meglio funziona la comunicazione non verbale: basti pensare alle richieste di aiuto in caso di disperato bisogno, agli avvertimenti urgenti, alle espressioni di aggressività o all’amore balbettante»(19). Con questo ricco vocabolario sonoro linguistico sovranazionale si possono formare strutture poetiche, si possono isolare, raggruppare, moltiplicare i suoni e infine, con l’aiuto di mezzi tecnici, questi materiali primigeni possono venir allungati, compressi, distorti. Quando Rühm metteva per iscritto questi suoi pensieri era ancora la radio il luogo che offriva agli artisti i dispositivi tecnologici più avanzati per questo tipo di manipolazione del materiale sonoro. Rühm chiama pertanto i suoi testi prodotti in studio e particolarmente adatti al mezzo della trasmissione via etere “poesia radiofonica” che si differenzia fundamentalmente da un’altra tipologia di poesia sonora chiamata “sprechtexte”, ovvero testi parlati che esplicano il loro massimo potenziale espressivo nella recitazione dal vivo e davanti a un pubblico.

Ma al di là delle numerose tipologie e caratterizzazioni di poesia sonora, il dato importante per capire l’apporto sperimentale di Rühm alla poesia contemporanea è quello musicale: è l’approccio musicale dello studioso di composizione dodecafonica al materiale verbale che osserva la lingua in modo completamente indipendente dalla sua funzione comunicativa. In particolare i parametri musicali di tempo, timbro, altezza e volume riescono secondo Rühm a descrivere e determinare con precisione e immediatezza il contenuto espressivo dei suoni linguistici, ci dicono qualcosa dello spettro emotivo di chi articola i suoni e servono dunque a decifrare meglio il carattere “emozionale-comunicativo” dei gesti sonori; più precisamente, è proprio l’aspetto emozionale del gesto sonoro che cancella secondo Rühm il confine fra segno e significato: «il materiale fonetico stimola la tonalità espressiva e l’identificazione emozionale con il suono della parola»(20). In questo senso Rühm arriva a includere nella tastiera del gesto acustico anche suoni non linguistici che però contribuiscono ad allargare lo spettro dell’espressività emozionale come tosse, starnuto, risata, sbadiglio, respiro, poiché «il gesto espressivo della voce umana si comunica così intensivamente a livello emozionale che spesso non risulta nemmeno necessario capire singolarmente ogni singola parola della lingua. quanto più i contenuti sono emozionali, tanto meglio funzionerà la comunicazione non verbale»(21).

L’intenzione di Rühm è, in sintesi, infrangere l’ordine regolativo e normativo della lingua ordinaria, sensibilizzare la percezione della lingua attraverso mezzi estetici e arrivare a forme di comprensione pre-concettuale e musicale. In questo senso una concezione musicale dei suoni linguistici significa per Rühm «una trasformazione di ciò che è limitato nazionalmente, di ciò che è definito in un qualcosa di plurisignificante e sottilmente differenziato, in un qualcosa di processuale»(22). Come scrive bene Fisch, la musicalizzazione della lingua rappresenta per Rühm il vero gesto artistico attraverso il quale i segni linguistici diventano l’espressione diretta e sonora dell’inteso(23). Il valore propriamente sensoriale del materiale poetico è per Rühm mezzo espressivo sostanziale più della sua “conciliante” funzione di portatore segnico ed è l’esaltazione di questo suo aspetto fonetico che può allargare i confini della poesia oltre quelli che Rühm definisce come «comunicazioni edulcorate di pensieri, cose ed eventi»(24).

3. Come ha scritto Rühm(25), l’uso di passaggi sonori puri può essere fatto risalire alla poesia del medio alto tedesco, in composizioni che imitano i richiami degli uccelli, mentre nel caso di alcuni poeti barocchi le invenzioni sonore si accumulano spesso in maniera quasi eccessiva. Nel Romanticismo lo spettro della poesia sonora si amplia fino a includere elementi pseudolinguistici come incantesimi e bizzarre sperimentazioni come le libere imitazioni: cinese fantasioso e ottentotto.

Per Rühm, tuttavia, solo nel Novecento si può parlare di una consapevole e coerente produzione di poesia sonora, sebbene inizialmente essa si presenti come un fenomeno marginale che si emancipa poi a genere poetico autonomo e riconosciuto solo nella seconda metà del secolo.

L'inizio della poesia sonora coincide allora secondo Rühm con le creazioni di Paul Scheerbart, in particolare con la poesia *Kikakokú* contenuta nel romanzo del 1897 *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, dove, secondo lo stesso Scheerbart, il linguaggio va al di là del *Verstandenwerdenwollen*, del “voler venir compreso”. Sotto il chiaro influsso di Scheerbart si muove Mynona e soprattutto Christian Morgenstern che con i suoi famosi *Galgenliedern* del 1905 dà una versione povera e parodistica e per questo molto apprezzata del pubblico borghese della poesia sonora, altrimenti provocatoria e spesso in contrasto con il gusto del pubblico. Tentativi più seri di poesia sonora sono, secondo Rühm, alcune poesie di Else Lasker-Schüler e di Stefan George, scritte in una lingua inventata, una specie di lingua di sogno, di lingua originaria; tuttavia solo con il Dadaismo, l'Espressionismo e il Futurismo, da Hugo Ball a Rudolf Blümmer, da Marientti a Majakosvskij, Chlebnikov e Burljuk, la poesia sonora assurge a genere autonomo che si pone avanguardisticamente in contrasto non solo con la lingua d'uso e strumentale, ma anche con la tradizione poetica precedente.

La poesia sonora più conosciuta della prima avanguardia è sicuramente la *Ursonate* del 1922 di Kurt Schwitters in cui, come sottolinea Rühm, il problema di sviluppare una lunga poesia composta di soli fonemi è risolta da Schwitters riacciandosi a forme musicali tradizionali prendendo in prestito semplici schemi formali che si basano sui principi della ripetizione e periodicità, mentre a livello linguistico si assiste a una contrapposizione di sillabe corte e lunghe, chiare e scure, dure e morbide, sicché le altezze dei suoni si muovono gradualmente, come nelle litanie, fino quasi a rovesciarsi in canto(26). Mentre la critica vede nella *Ursonate* di Schwitters una forte contraddizione fra materiale linguistico autonomizzato e forme musicali tradizionali, oppure, al contrario, una fine parodia sia della lingua che della musica, Rühm apprezza il fascino suggestivo di un'opera poetica “composta” in modo formalmente stringente, dove le sillabe assumono la funzione di motivo musicale pregnante e ritornante(27).

Ma, come si diceva, è solo nel Dopoguerra che per Rühm, grazie al grande movimento internazionale della poesia concreta, anche la poesia sonora si emancipa del tutto a genere autonomo e programmatico, venendo a includere nel materiale sonoro non soltanto i suoni linguistici, ma anche gesti, articolazioni sonore ed espressioni emotive che si inframezzano fra i toni dell'articolazione linguistica e arricchiscono in modo sorprendente il materiale fonetico e fono-acustico. Esempi di questo tipo di poesia sonora si possono trarre per Rühm dalla poesia lettrista di François Dufrêne, della cerchia di Isidore Isou, un virtuoso di creazioni sonore(28), mentre Franz Mon e in particolare Henri Chopin allargano ulteriormente lo spettro delle possibilità espressive attraverso l'uso del microfono come megafono e distorsore di suoni(29).

Dalla poesia concreta del Dopoguerra quelli che prima erano solo tentativi isolati e deviazioni audaci vengono ora considerati secondo Rühm «una cosa ovvia per tutti coloro che non vedono la letteratura come un bene di consumo a buon mercato, ma piuttosto come un'esplorazione intellettuale»(30). La poesia fonetica è di fatto ampiamente accettata come un modo specifico dell'espressione artistica fra molti altri modi, ma soprattutto essa è una delle manifestazioni poetiche intermediali e transnazionali che, collocandosi fra poesia e musica, da un lato elimina i confini disciplinari di prassi artistiche, che originariamente erano dialoganti e poi sempre più separate, e allo stesso tempo viene a formare quella particolare area della letteratura che non richiede una traduzione poiché comunica direttamente attraverso le sue forme oltre ogni barriera linguistica, semantica e logica.

Le composizioni poetiche di Rühm si collocano programmaticamente in questa ultima fase della poesia sonora; all'inizio le sue composizioni si muovono tra processi seriali (basati su pratiche tonali e dodecafoniche) e una radicale riduzione del materiale acustico e, pur essendo le poesie sonore pensate e prodotte per essere recitate, vengono in ogni caso tradizionalmente trascritte. Rühm chiama *expressionen* (espressioni) le poesie dal carattere eruttivo e ricco di contrasti che si basano soprattutto su rumori e suoni consonantici; le *vokalkonstellationen* (costellazioni vocali), costruite su una predominanza di vocali, hanno carattere più calmo e meditativo, mentre, ancora, le *reihungen* (successioni) sono costruite secondo principi seriali o algoritmici.

La poesia *gebet*(31) (preghiera) del 1954, esempio di *reihung*, è certamente fra le poesie sonore più famose del primo periodo di Rühm; essa risente fortemente dell'insegnamento e dell'influsso della musica di Hauer le cui composizioni o "giochi" dodecafonici, impiegando tutte le note della scala dodecafonica a intervalli regolari e rinunciando a temi e strutture compositive chiuse, tendono a una severa regolarità senza espressione, a una chiarezza priva di tensione e passione che si vuole sovraindividuale e oggettiva(32). Infatti, le indicazioni su come *gebet* deve essere recitata la descrivono come un canto simile a una litania(33): si deve respirare ogni sesta riga, il tempo dei primi due versi è leggermente più lento degli altri, le note mi, mi, mi bemolle si applicano alla linea vocale "a, au, u" e le note re, re, si, do diesis alla linea vocale "e, e, o, i":

a a u  
e e o i  
a da hu  
e de bo i  
da ha u  
de e do bi  
ba ba u  
be be o ni  
na a bu  
me he so mi  
ma ma su  
e ne so ji  
sa sa ju  
je e ho di  
ga ja gu  
e ge do i  
a na nu  
ne he go gi  
wa da du  
we we o wi  
sa ha wu  
e se mo hi  
a sa hu  
me me wo i  
na na mu  
se de no si  
a na u  
e de jo i  
a a nu  
e de o i  
a a u  
e e o i

Se si ascolta solo l'interpretazione vocale le associazioni di vocali e consonanti non sembrano seguire uno schema e danno al contrario la sensazione di essere articolazioni spontanee e improvvisate. Ma guardando allo "spartito" vocali e combinazioni sillabiche formano invece un ordine o una struttura regolare e monotona basata sulla ripetizione costante di uno schema a due righe "a, a, u/e, e, o, i". Anche la struttura sillabica è la stessa dall'inizio alla fine, sebbene le possibili combinazioni di consonante più vocale non sono proposte in una sequenza rigida. Così, nonostante l'apparente libero e casuale strutturarsi di vocali e sillabe, emergono ordini, modelli seriali che – come i giochi musicali di Hauer – tendono alla sinteticità e a una certa primitività dell'espressione: in *gebet* mancano tutte le consonanti sorde come p, t, k, f, le vocali ü e ö, e allo stesso tempo il gioco messo in atto tende a esaurire le possibili combinazioni di consonante più vocale. Come nella musica di Hauer, Rühm dà vita a una poesia fortemente antisoggettiva, desementizzata, prima di contenuti e messaggi, che può essere rifatta e reinterpretata da ognuno – estremizzando così il tradizionale rapporto autore-opera che, come nota Pechmann, viene a oscillare fra i poli opposti di dissolvimento a autoaffermazione demiurgica(34).

Anche una delle innovazioni più conosciute di Rühm e della Wiener Gruppe, la riscoperta del linguaggio dialettale, matura entro le coordinate della poesia sonora sperimentale: il dialetto è trattato come materiale linguistico da scomporre e desementizzare al fine di ritrovare in esso una

dimensione sonora nuova ed estranea rispetto alla lingua standard; la rinuncia all'aspetto comunicativo del dialetto, la concentrazione sulle sue particolarità materiali, sonore e musicali, e la sua trasformazione in poesia sonora lo trasformano da presunto linguaggio naturale a puro linguaggio artistico, come in questo esempio, la poesia in dialetto viennese *epitaf auf den selbstmörder dlü* (epitaffio del suicida dlü)(35):

dlü  
de ladn he nodd  
a dlü  
a dlü  
gweddn he nodd  
nodd dlü  
dlü san  
dlü sar  
e dlü  
lodn gweddn de dia  
de dlü  
uddn gwe noddn  
gwe daddn  
deddn  
a  
e  
deddn na a  
na dlü  
i  
dlü duddn  
ladn gwe doddn  
i  
gwe suam  
dn  
dn  
Iddn  
laddn  
laddn he udd  
laddn he uddn  
uddn noddn he  
dlü  
dlü  
nodd he dlü  
laddn he dlü  
gweddn dlü  
gweddn u dlü  
u dlü  
u  
dlü

Rühm rinuncia nella trascrizione di questa poesia sonora in dialetto viennese a segni e punteggiatura, mentre le pause recitative sono scandite dagli a capo, cosicché in questo caso la struttura grafica non rispecchia esattamente la componente fonetica quanto piuttosto l'immagine di artefatto linguistico il cui significato emerge dalle associazioni psico-acustiche e dall'immagine sonora della struttura sillabica.

Dalla fine degli anni sessanta l'uso di tecnologie speciali e le produzioni su nastro vengono ad occupare sempre più spazio nella prassi artistica di Rühm. Nell'esemplare pezzo acustico *nähern und entfernen*(36) (avvicinare e allontanare) struttura e ritmo della composizione sono determinati dalla lunghezza delle pause (silenzi) fra l'articolazione di singole parole. Un interprete sta in un angolo di una stanza quadrata, mentre negli altri tre angoli sono posizionate casse acustiche che trasmettono tre voci femminili o la voce dell'interprete manipolata e trasformata in voce femminile a differenti volumi (basso, normale, alto) che corrispondono a diverse distanze spaziali (vicina, media, lontana). Ugualmente calcolata e differente è la distanza temporale fra le venti parole scandite: du (13 secondi di pausa), avvicinare (12 secondi) ecc. Il sovrapporsi delle voci viene percepito dall'ascoltatore come un movimento di avvicinamento e allontanamento delle parole e in



questa dinamica acustica, in cui anche le pause di silenzio sono significative ed equivalenti ai suoni, si mescolano e sovrappongono i parametri e la percezione dello spazio e del tempo. Dalla fine degli anni settanta Rühm sperimenta quello che egli definisce “metodo di trasformazione”, una tecnica per musicare i testi secondo la quale a ogni lettera corrisponde una nota, mentre le sillabe – come unità del discorso – possono formare degli accordi. Per esempio, nella poesia tonale *das leben chopins* (la vita di Chopin) viene tradotto in musica un testo sulla vita di Chopin(37); Rühm vuole provocare, irritare, disorientare la percezione uditiva e intellettuale dell’ascoltatore che leggendo il titolo proietta inconsciamente le sue aspettative e conoscenze di Chopin nel poema musicale, il quale però rispecchia musicalmente un testo biografico e non ha dunque nulla a che fare con la musica di Chopin(38). Anche dal punto di vista autoriale la poesia tonale si sottrae alla volontà creatrice nella misura in cui si presenta come una semplice traduzione o trasposizione di un linguaggio semiotico in un altro: una volta scelto il testo e fissate le regole della traduzione (a certe lettere corrisponde certe note) l’autore è dispensato da ogni altra scelta compositiva(39). Mentre la normale traduzione linguistica si scontra contro i limiti insuperabili della sintassi, della resa concettuale e di intraducibili sfumature affettive – imbattendosi così secondo Rühm nel famoso verdetto di Wittgenstein secondo il quale su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere – ecco che il poeta e musicista viennese cerca con la tecnica della traduzione musicale di aggirare questi limiti e verdetti ponendosi come trascrizione semiotica e non semantica: ciò che da un punto di vista strettamente traduttivo è semplicemente impossibile o al limite arbitrario (la corrispondenza di lettere e colori, lettere e note) permette a Rühm di rispondere ironicamente a Wittgenstein «wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man singen» (su ciò di cui non si può parlare, si deve cantare)(40).

4. Rühm non risparmia la sua ironia per la poesia che, volendo trasmettere un messaggio, degrada la lingua a “mezzo” – come scrive nella storica introduzione all’antologia da lui curata *Die Wiener Gruppe*. L’avanguardista propagatore di una poesia “concreta”, autoriflessiva e che ha cancellato qualsiasi funzione referenziale dalla sua grammatica non si accontenta di coltivare il suo campo e di difendere il suo confine, ma colpisce col il suo duro sarcasmo quella che egli ritiene essere una poesia tradizionale e irrimediabilmente invecchiata. Una poesia come *nächtlich hymne*, per meglio dire la sua interpretazione vocale da parte di Rühm(41), sembra una crudele parodia del modo in cui il più famoso poeta di lingua tedesca del Dopoguerra, Paul Celan, leggeva in pubblico le sue poesie(42). Rühm doveva aver incrociato più volte la personalità di Celan e nel 1968, nell’introduzione all’antologia, si spinse a definire la sua poesia «symbolistisch verpanschten Aufguss»(43) (epigonale melassa simbolista); al di là dell’incomprensione per la poesia di Celan, che sfocia in rigetto avanguardistico, è interessante notare come Rühm dia forma poetica al suo sarcasmo: i drammatici topoi celaniani del dialogo con figure femminili amate e scomparse, dell’insanabile iato fra la veglia dei sopravvissuti e il sonno/morte dei sommersi vengono sarcasticamente rovesciati in *nächtlich hymne* in un ridicolo nonsense di un uomo che “prega” il proprio letto di accettarlo e confortarlo; cercando di rendere in italiano la poesia di Rühm va perso inevitabilmente lo scherno che permea anzitutto il tessuto verbale e parodia la tragica atonalità della poesia celaniana: le implorazioni e preghiere (il sostantivo *Gebet*, il verbo *beten*) che in Celan sono rivolte a un *du* (tu) scomparso – e rimarcate dalle strutture paratattiche – si rovesciano in una ridicola supplica rivolta da Rühm a un *Bett* (letto); la terra (*Erde*) che in Celan ha inghiottito le vittime della Shoa, rimaste anonime come la madre (*Mutter*), è in Rühm un duro rimpiazzo rispetto al ventre materno; il rovesciamento celaniano della morte, *Tod* maschile, in sostantivo femminile *Todin*, viene schernito da Rühm nel trasformare *Bett* (letto) in *Bettin* (letta, lettina); ecc.

o nimm mich auf die matratze  
auf das linnen die kissen  
unter die decke  
mein bett  
o nimm mich doch  
nimm mich auf  
müde bin ich  
und werde mich schlaflos auf dir  
in dir wälzen

oh fammi stendere sul materasso  
sulla biancheria i cuscini  
sotto le coperte  
mio letto  
oh prendimi dai  
prendimi  
stanco sono  
e insonne sopra di te  
in te mi rotolerò

bett o bett  
 das du mich bettest  
 um mich wenigstens ruhen zu lassen  
 ich verkrieche mich in dich  
 wie in den leib der mutter  
 als sie noch lebte  
 und ich fast noch in ihr war  
 erde ist kein ersatz für dich  
 o mutter  
 kein ersatz für dich  
 o bett  
 ja ich spreche dich an  
 als wärst du ein du  
 das du das mich bettet  
 deckt zudeckt  
 aufnimmt  
 irgendwo muß ich ja sein  
 bei dir ist es warm  
 wenigstens  
 und als umhüllendes  
 bist du mir nah genug  
 wie andere auch  
 mach ich dich  
 zu meinem gefährten  
 meiner gefährtin  
 ach sei nicht so sächlich  
 versinkend in dich  
 erhebe ich dich in den stand  
 süssester weiblichkeit  
 o bett  
 bettin  
 entlohne mich dafür  
 mit dem vergessen  
 des schlafs  
 der bewusstlosigkeit

letto oh letto  
 che mi metti a letto  
 per lasciarmi almeno riposare  
 mi rintano in te  
 come nel grembo della madre  
 quando era ancora viva  
 e io quasi ancora dentro di lei  
 la terra non può sostituirti  
 oh madre  
 nessun sostituto per te  
 oh letto  
 sì mi rivolgo a te  
 come se tu fossi un tu  
 il tu che mi mette a letto  
 copre ricopre  
 accoglie  
 da qualche parte devo pur stare  
 da te è caldo  
 almeno  
 e quando mi avvolgi  
 mi sei così vicino  
 come altri  
 ti faccio  
 mio compagno  
 mia compagna  
 oh non essere così distaccato  
 sprofondando in te  
 ti elevo all'altezza  
 della più dolce femminilità  
 oh letto  
 lettina  
 ricompensami  
 con l'oblio  
 del sonno  
 dell'incoscienza

Ciò, tuttavia, non deve far pensare che la poesia di Rühm sia del tutto insensibile all'alterità ed estranea a temi politici e sociali. Grande spazio nella sua opera è dato a temi erotici, così come presente nel lungo arco temporale della produzione di Rühm è il confronto con il tema della violenza contro gli uomini e contro la natura. *Alltägliche Gewalt*(44) (violenza quotidiana) del 1993 tratta della violenza contro persone socialmente disagiate e svantaggiate; il pezzo consta di due melodrammi *gegen ausländer* e *gegen behinderte* (contro gli stranieri, contro i disabili) composti, secondo il metodo del montaggio e della poesia tonale, di titoli di giornale in cui si parla di casi di violenza brutale ordinati serialmente e trasformati in suoni. Più famoso è *wintermärchen, ein radiomelodram*(45) (fiaba invernale, un melodramma radiofonico) del 1976, vincitore del premio Karl-Sczuka della Südwestfunk. Il pezzo fa riferimento a un fatto di cronaca che ha riempito i giornali della Germania occidentale per anni: dopo un Capodanno, un giovane viene aggredito da diversi uomini che volevano usare la sua auto, viene portato in una foresta, spogliato e legato a un albero. Ma ciò che più colpisce Rühm è ciò che accadde dopo: la vittima riesce a liberarsi, ma resta con le caviglie legate, riesce a saltare fino alla vicina autostrada, ma qui muore congelato nella neve perché nessun automobilista si ferma a soccorrerlo, nonostante i cenni disperati del giovane. La ricostruzione o la resa artistica di Rühm di questo brutale fatto di cronaca avviene attraverso la tecnica del montaggio, gioca su effetti di straniamento: rallentamenti e accelerazioni del suono, ripetizioni e distorsioni di alcune parole come "solo", "abbandonato", "perduto", rumori di auto; l'assemblaggio seriale di questi materiali eterogenei dà al radiodramma qualità musicali e tonali e trasporta l'ascoltatore in una dimensione sensoriale che lo rende partecipe dell'evento.

Il radiodramma *wald, ein deutsche requiem*(46) (foresta, un dramma tedesco) del 1983 Rühm tematizza invece la violenza dell'uomo contro la natura. Ora non sembra più in Germania un tema attuale, ma negli anni ottanta si scoprì che le piogge acide causate dall'inquinamento atmosferico e dai gas di scarico erano in gran parte responsabili del deperimento delle foreste e se ne discusse

intensamente (Rühm produsse su questo tema poi nel 1983 altri due “melodrammi”: *vom leben und sterben der pflanzen und tiere* (sulla vita e la morte delle piante e degli animali). Anche *wald, ein deutsches requiem* – che ha ricevuto poi il War Blind Prize – è composto attraverso il montaggio di materiale documentario, notizie di giornale, registrazioni audio originali e testi giuridici. Tutto il materiale d’archivio è intrecciato a elementi musicali e rumori, brani per pianoforte sono trasposizioni di articoli di cronaca, secondo il principio sopra già descritto: a singole lettere e sillabe vengono assegnati specifiche note per pianoforte e per violoncello. Rühm affida anche in questo caso allo straniamento sonoro, alla sovrapposizione di lingua, musica e suoni la trasmissione di un messaggio sociale e politico non esplicito e chiaramente definibile, ma sicuramente adeguato al mezzo radiofonico(47).

Da un punto di vista storico, la critica ha rilevato che questi radiogrammi in un certo senso “politici” sono la prova che la sua opera non può essere ridotta ed etichettata frettolosamente come una sofisticata sperimentazione formale e che Rühm, ben conscio del potenziale mediale della sua tecnica, interagisce con l’attualità in modo vigile e critico. E tuttavia proprio queste composizioni prodotte in radio che affrontano temi come quello della violenza – attuali, ma anche in un certo senso eterni – sembrano soggette a un progressivo e negli ultimi anni molto accelerato invecchiamento tecnico. Inoltre, anche le parole usate in queste opere, allora all’ordine del giorno, sono soggette a un inevitabile invecchiamento storico, al logorio della cronaca prima e alla dimenticanza poi(48). Come è spesso il caso per opere di avanguardia, anche i radiogrammi di Rühm, tanto ricercati e sofisticati dal punto di vista tecnico e compositivo al momento della loro creazione, sembrano assumere oggi valore documentale rispetto a un periodo storico e ai valori estetici espressi.

5. Rühm, all’età di 93 anni, è ancora una mente lucida è uno spirito in attività, sebbene l’edizione delle opere complete presso l’editore berlinese Matthes & Seitz dal 2012 sancisca quella che possiamo intendere come una definitiva canonizzazione di un autore che è rimasto sempre fedele alla visione e ai programmi sperimentali dell’avanguardia del Dopoguerra. Implicito, in questa operazione, è un valore storico di un’opera che in ogni modo ha recalcitrato all’ordine e alla settorialità e che ancora oggi, nonostante lo sforzo di canonizzazione, le reverenze degli istituti culturali e l’atteggiamento spesso agiografico della critica, stenta per motivi puramente intrinseci alla sua costituzione formale e alle oggettive difficoltà di ricezione da parte di un pubblico più vasto a maturare come un classico del Novecento. È lecito chiedersi, in altre parole, se la difficoltà di recepire oggi l’opera di Rühm è dovuto al decadimento dei mezzi tecnici usati, all’inevitabile parabola dello spirito avanguardistico, alla distanza rispetto a più recenti esperienze di ricerca e sperimentazione formale o se il motivo della sua marginalità nella prassi e nel dibattito poetico contemporaneo abbiano anche altri motivi.

Restringendo questa domanda alla sola poesia uditiva, è evidente che il gesto avanguardistico di rottura radicale con la tradizione e di emancipazione del materiale poetico dalla grammatica che arriva all’estremo della pura asemantività aveva esaurito la sua forza contrastiva nel momento in cui era venuto definitivamente meno quello sfondo di tradizione e reazione da cui tale gesto emergeva. Esauritasi la dialettica storica fra tradizione e avanguardia quelle esperienze di rottura sembrano poi cadere nella ripetitività che solo critici benevoli possono spacciare ancora oggi per coerenza artistica. Riecheggia in altre parole anche per Rühm la domanda adorniana sul senso di un’opposizione a una tradizione che è già svanita nel momento in cui la si nomina o attacca e sulla vitalità di una prassi artistica che liquida il passato in nome di una astratta costruttività.

Si diceva all’inizio che la nervatura metodologica e tecnica della poesia sonora di Rühm è costituita essenzialmente da ciò che egli apprese sulla teoria dodecafonica dal suo maestro Hauer e che tale filiazione ne costituisce la potenzialità e allo stesso tempo un vincolo. Abbiamo parlato soprattutto delle potenzialità dell’opera di Rühm, ma sono emersi nell’analisi anche chiari limiti che, a ben guardare, derivano in sostanza tutti dalla stessa fonte: la tecnica seriale applicate al linguaggio poetico. Adorno dichiarava già negli anni trenta un grossolano fraintendimento concepire la tecnica dodecafonica così come fa Hauer, ovvero come una semplice tecnica compositiva in alternativa alla tonalità; la dodecafonia non sarebbe cioè un *Ersatz*, un sostituto della tonalità, ma il risultato o una razionalizzazione di determinate esperienze compositive, l’esito «di una dialettica musicale

coerente e avvincente» che va dalla sensibilità al contrappunto alla tecnica della variazione e della completa autonomia tematica – già in Brahms – e che non può essere ridotta alla stregua di una ricetta compositiva già pronta, priva di storia, semplicemente più vantaggiosa rispetto alla tonalità e che consente a chi si appropria della sua logicità di comporre con una certa sicurezza e in assoluta libertà rispetto ai vincoli della forma musicale. L'affondo di Adorno contro Hauer in *Filosofia della musica moderna* è per noi particolarmente illuminante: «Non può essere certamente un caso che le tecniche “matematiche” della musica siano sorte a Vienna, come il positivismo logico. La tendenza al gioco numerico è tipica dell'intelligenza viennese come il gioco degli scacchi al caffè. Essa ha ragioni sociali. Mentre le forze produttive intellettuali in Austria si erano sviluppate al livello dell'alta tecnica capitalistica, quelle materiali erano rimaste arretrate. Proprio per questo il calcolo ordinatore divenne una chimera dell'intellettuale viennese. Se voleva partecipare al processo produttivo, egli doveva cercarsi un posto nell'industria del Reich. Se restava in patria diventava medico, giurista, oppure si attaccava al gioco numerico come al fantasma della potenza del denaro. L'intellettuale viennese – “bitte schön!” – vuol dimostrare questo a sé e agli altri»(49).

Così come in Hauer la tecnica dodecafonica viene utilizzata come tecnica compositiva e così come la sua serialità dà vita a composizioni elementari, senza mutamenti, con poche variazioni di ritmo, così della stessa chiusa, meccanica e logica semplicità è caratterizzata gran parte della poesia sonora di Rühm. Se la disposizione degli elementi fonici è elevata a tecnica compositiva il momento meccanico si sovrappone a quello propriamente espressivo e il risultato di tale procedimento è una generale astrazione e aridità dell'insieme. Diremo meglio che la tecnica viene contrabbandata come mezzo oggettivo per l'espressione degli elementi minimi del linguaggio, ma in questo spacciare la schematicità puristica della serialità come ancora di salvataggio rispetto al decadimento della lingua a comunicazione non viene risolta, ma viene saltata a piè pari la questione principale della dialettica fra espressione e comunicazione implicita in ogni composizione linguistica, anche nell'opera poetica che mira alla più verginale asemantività, la quale, per quanto ridotta agli elementi primari della pura sonorità, ci comunica la sua astrazione e distanza, la sua volontà di rottura con il linguaggio ordinario. Ingannevole è l'illusione propagandata da questo tipo di sperimentazioni poetiche che il materiale primario della lingua, se chirurgicamente estrapolato dalle sue relazioni sintattiche e semantiche, avrebbe una enorme potenzialità espressiva perché sottratto al suo impiego strumentale; di fatto, come ancora nota Benveniste, suoni e onomatopie non solo hanno una sfera d'uso e una espressività relativamente limitata e transitoria, ma «qualunque allusione a una realtà presentata dall'onomatopea o dalla parola espressiva per lo più non è immediata ed è ammessa solo da una convenzione simbolica, analoga a quella che dà credito ai segni ordinari del sistema»(50).

La simbolicità poeticamente intesa, secondo la quale gli elementi musicali della lingua possono essere associati liberamente e arbitrariamente a certi colori e certe note, è sempre condizionata e subordinata a una simbolicità necessaria e sintetica del linguaggio che lega l'espressività a un tema musicale, a un discorso poetico. L'opera di Rühm, d'altro canto, è un esempio perfetto della indissolubile dialettica che lega la natura oggettiva del linguaggio e la sua funzione espressivo-significativa(51), del tentativo di penetrare la natura fonetica della lingua e di carpirne l'origine nella fisicità ed emotività umane che si rovescia o cristallizza in una distinzione fra autore ed opera, alla quale poi si può attribuire esistenza e valore autonomi. Ma tale rovesciamento (in estrema sintesi: il divenire forma poetica da parte del suono inarticolato) costituisce anche il punto in cui anche la più pura espressività viene in contatto e si confonde con altre funzioni del linguaggio. Come spiega Adorno in un saggio su Hans G. Helms, autore che per molti aspetti potremmo paragonare a Rühm, l'ideale di molti movimenti dell'avanguardia storica, ovvero l'idea di utilizzare i fonemi della lingua come valori espressivi, così come si usano i colori in pittura e le note in musica, si scontrò con le resistenze del linguaggio che non riesce a liberarsi del tutto dal suo momento significativo, poiché anche nei casi di estrema riduzione del linguaggio a espressione, proprio la radicalità con cui è perseguita questa autonomia dal significato fa emergere tracce di intenzionalità e di concettuale: «Anche il suono balbettante, nella misura in cui è parola e non *flatus vocis*, conserva il suo ambito concettuale, per tacere del nesso di creazioni linguistiche, attraverso il quale soltanto esse si organizzano divenendo un'unità artistica, e che non può fare a meno dell'elemento concettuale»(52).

Lo scarto che divide le poesie sonore del tutto asemantiche dai radiodrammi è lo scarto fra un'opera d'arte che parte da una concezione astratta e formalistica del carattere doppio della lingua – che cerca di maneggiare materiali sonori minimi non ancora accerchiati dalla padronanza del segno e del significato – e una prassi artistica che, nella realizzazione dell'opera, mostra esemplarmente da un lato come l'espressione linguistica non si possa separare del tutto dal significato e dall'altro che il significato non è qualcosa di astratto e separato dal materiale linguistico, ma esso stesso il risultato di un processo, degli usi della lingua – e bene mostra Rühm in pezzi come *wald, ein deutsches requiem* come la poesia attraverso i suoi esperimenti sulle parole in uso nella cronaca giornalistica, attraverso la tecnica del montage, delle ripetizione e distorsione, scrosti via la dura cortecchia sedimentatasi sulle parole, il loro strato reificato dalla lingua della comunicazione, per liberare le parole ad altre associazioni la cui libertà e movimento sono determinate dalle leggi immanenti all'opera, non da una logica astratta e ad essa esterna.

L'opera di Rühm è esemplare del rapporto fra musica e parola nella misura in cui oscilla fra gli estremi di questa particolare forma artistica: da un lato essa cerca di distinguere e associare i suoni in una logica compositiva che cerca di liberarsi a un tempo della soggettività creatrice e dell'autonomia dell'opera, dall'altro – quando le regole dell'automatismo cedono alla soggettività, senza che questa soggioghi del tutto il materiale e ritrovi una spontaneità e genuinità oramai irrecuperabili – essa è capace di far emergere non le possibili e matematiche combinazioni, ma la vera vita dei suoni, le dinamiche storiche e sociali delle parole e di coinvolgere l'ascoltatore in questa ricreazione e demistificazione linguistico-sonora, di portarlo all'interno della logica concreta dell'opera. Qui vengono meno quelle obiezioni sul decadimento del mezzo tecnico, quelle critiche sulla non attualità della sua sperimentazione formale, carica di messaggi politici e sociali, poiché esse bollano come inadeguato e superato il mezzo, ma non si inoltrano nella dialettica di forma e contenuto. Il significato delle parole che soprattutto la prima fase della poesia sonora di Rühm aveva programmaticamente liquidato in favore di una logica combinatoria dei suoni puramente seriale si ripresenta o emerge improvvisamente nelle composizioni più tarde come ciò che è stato storicamente rimosso o sepolto, ma che può essere ancora percepibile se gli elementi fonetici vengono a confliggere con i valori semantici, se i suoni vengono a rapportarsi in modo contraddittorio con il discorso che li ospita e costringe nella ragnatela dei concetti e della comunicazione. Nelle poesie sonore più valide di Rühm il conflitto fra espressione e comunicazione non è deciso a priori in favore dell'espressione, ma si afferma in quanto tale, come antinomia di suono e significato. E nel perseverare, ancora oggi, in questa contraddizione senza sbocco sta la loro autentica attualità.

Ulisse Dogà

#### Note.

(1) T. W. Adorno, *Kleiner Dank an Wien*, Id., *Gesammelte Schriften*, Band 20.2, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M., 1986, p. 552-553 (t. d. a.).

(2) Ivi, 554.

(3) Per uno sguardo introduttivo e insieme molto puntuale della poetica della Wiener Gruppe rimandiamo al saggio di Stefano Apostolo, *Semantik und Materialität in der Wiener Gruppe am Beispiel der Gemeinschaftsarbeiten*, "Neohelicon", 47, 2020, pp. 505-519.

(4) Cfr. P. de Bieberstein Ilgner, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde durch den Promotionsausschuss Dr. Phil. der Universität Bremen, 2014, pp. 21-33.

(5) G. Rühm, *Lyrik heute*, in P. Weirmair, hrsg., *Kolloquium Poesie*, Allerheiligenpresse, Innsbruck 1968, p. 23. Nel tradurre e riportare in italiano, nel testo e in nota, poesie e scritti di Rühm non si può naturalmente evidenziare la sua particolarità grafica di scrivere i sostantivi tedeschi con minuscola, ma rispettiamo questa sua regola non mettendo lettere maiuscole dopo il punto.

(6) Cfr. P. Pechmann, *Zu einigen sprachmusikalischen Konzepten Gerhard Rühms*, in G. Mezer und P. Pechmann, hrsg., *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, Sonderzahl Verlag, Graz 2003, p. 233.

(7) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, in H. Krones, hrsg., *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 2001, pp. 217-236.

- (8) Vedi N. S. Trubeckoj, *Fondamenti di fonologia*, a cura di G. Mazzuoli Porru, Einaudi, Torino 1958; R. Jakobson / L. R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, tr. it. di E. Fava, M. Di Salvo e M. Mazzoleni, Il Saggiatore, Milano 1984, in particolare pp. 191-268. Impossibile qui invece, visto l'enorme massa di ricerche a dispetto dell'angolo strettamente poetico delle teoria e della prassi di Rühm, un rimando generale ai temi e ai problemi della fonetica e del suo rapporto con la fonologia; basti forse qui ricordare che lo studio delle manifestazioni foniche delle emozioni, dei gesti linguistici o atteggiamenti del parlante sono tuttora al centro delle ricerche biologico-cognitive e di quelle analitico-descrittive, cfr. F. Albano Leoni, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Il Mulino, Bologna 2009.
- (9) Vedi I. Fónagy, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983, in particolare pp. 273-324.
- (10) R. Jakobson / L. R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, cit., p. 247.
- (11) Cfr. I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, tr. it. di M. Spinella, Edizioni Dedalo, Bari 1982, p. 70.
- (12) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 218.
- (13) Cfr. G. Marotta, *Sulla (presunta) morte del fonema*, "Studi e saggi linguistici", 48/2, 2010, pp. 283-302; F. Albano Leoni, *voce e sensi*, "Lingua e patologia", Dicembre 2017, p. 77.
- (14) É. Benveniste, *Semiologia della lingua*, Id., *Essere di parola*, a cura di P. Fabbri, Mondadori, Milano 2009, p. 11. In questo testo per molti aspetti fondamentale e di cui andrebbero citati ancora ampi stralci Benveniste arriva a una distinzione dettagliata fra parola e musica che qui non possiamo seguire per mancanza di spazio. Tuttavia rimandiamo a questo testo per una precisa distinzione linguistica non solo fra suono, nota e segno linguistico, ma soprattutto fra l'asse della simultaneità e delle sequenze in musica e gli assi sintagmatico e paradigmatico nella lingua che solo superficialmente possono apparire analoghi: «nella musica l'asse delle simultaneità contraddice il principio stesso del paradigmatico nella lingua, che è principio di selezione escludente ogni simultaneità intrasegmentale; e anche l'asse delle sequenze non coincide con l'asse sintagmatico della lingua, dal momento che la sequenza musicale è compatibile con la simultaneità dei suoni e non è neppure soggetta ad alcun obbligo di collegamento o di esclusione nei riguardi di un qualsiasi suono o insieme di suoni. Così la combinatoria musicale, basata sull'armonia e sul contrappunto, non ha equivalenti nella lingua, dove sia il paradigma che il sintagma sono vincolati da disposizioni specifiche: regole di compatibilità, di selettività, di ricorrenza ecc., da cui dipendono la frequenza e la prevedibilità statistiche, da un lato, e la possibilità di costruire enunciati intelligibili dall'altro. Questa differenza non dipende da un sistema musicale specifico né dalla scala sonora scelta; è presente tanto nella dodecafonia seriale quanto nella diatonica. In definitiva la musica può essere considerata una "lingua" che ha una sintassi, ma nulla di semiotico. Questo contrasto preconizza un aspetto positivo e necessario della semiologia linguistica, di cui va tenuto conto». *Ibid*, p. 13.
- (15) «La somiglianza linguistica spazia dall'insieme, dalla connessione organizzata di suoni significativi, fino al singolo suono, il tono come soglia verso la mera esistenza, puro portatore di espressione. La musica non è solo analoga al discorso, simile alla parola, come combinazione organizzata di suoni, ma anche come struttura concreta. La teoria tradizionale delle forme musicali conosce la frase, la mezza frase, il punto, la punteggiatura; domanda, esclamazione, parentesi; le subordinate sono ovunque, le voci si alzano e si abbassano, e in tutto questo il gesto della musica è preso in prestito dalla voce che parla». T. W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Band 16, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 252-253. (t. d. a.)
- (16) Ivi, p. 255.
- (17) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 217.
- (18) *Ibid*.
- (19) *Ibid*.
- (20) G. Rühm, *wiener vorlesungen zu literatur*, citato in M. Fisch, *Ich und Jetzt. Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner «Gesammelten Werke»*, Transcript Verlag, Bielefeld 2010, p. 133. (t.d.a.)
- (21) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 218.
- (22) G. Rühm, *wiener vorlesungen*, cit., p. 134.
- (23) Cfr. M. Fisch, *Ich und Jetzt*, cit., p. 133-134.
- (24) G. Rühm, *3 fragen, 2 sätze, bitten. visuelle, auditive texte*, Material, Hamburg 1995, p. 52.
- (25) G. Rühm, *geschichte und topologie der lautdichtung*, cit., p. 217-218. La genealogia quasi del tutto "germanistica" di Rühm è ripresa meccanicamente da tutti i suoi critici che non ne allargano i confini linguistici nemmeno ipoteticamente.
- (26) Ivi, p. 233.
- (27) <<https://www.youtube.com/watch?v=1qLKu3R8no4>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (28) <<https://www.youtube.com/watch?v=IJYkA-fPyJM>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).

- (29) <<https://www.youtube.com/watch?v=JgCRJIsi19o>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=Xo0avgYZd7c>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (30) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 236.
- (31) G. Rühm, *auditive poesie*, Id., *gesammelte werk*, 3.1, hrsg. von M. Lichtenfeld, Matthes und Seitz, Berlin 2012, p. 21. <<http://www.planetlyrik.de/gerhard-ruehm-gesammelte-gedichte-und-visuelle-texte/2017/08/gerhard-ruehm-liest-gebet-1987/>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (32) <https://www.youtube.com/watch?v=06d5ffJ-rvM> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (33) Sulla litania in Rühm cfr. R. Kühn, "litaneienfromme Weisen / Aber wahnsinnswüste". Zu Gerhard Rühms „glaubenbekenntnis“, in R. Kühn, Hg., *Doppelter Durchgang. Zu Poesie und Poetologie Gerhard Rühms*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2010, pp. 69-118.
- (34) Cfr. P. Pechmann, *Zu einigen sprachphilosophischen Konzepten*, cit., p. 236.
- (35) G. Rühm, *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Rowohlt, Hamburg, p. 151.
- (36) G. Rühm, *auditive poesie*, cit., p. 63.
- (37) <<https://www.youtube.com/watch?v=0w3RA1JqEsQ&t=4874s>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (38) Cfr. Florian Neuner, *Ein Stück realisierte theorie. Überlegungen zum Konzeptualismus in der Literatur*, in T. Eder und P. Pechmann, hrsg., *Die Sprachkunst Gerhard Rühms*, edition text + kritik, Richard Boorberg Verlag, München 2023, p. 183.
- (39) Cfr. G. Rühm, *TEXT – BILD – MUSIK. ein schau- und lesebuch*, Edition Freibord, Wien 1984, p. 207.
- (40) G. Rühm, *visuelle musik. Vierundzwanzig Notenblätter*, Edition Copie im Verlag Zweitschrift, Hamburg 1984, p. 205.
- (41) <<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/naechtlich-hymne-831>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (42) <<https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (43) G. Rühm, *Die Wiener Gruppe*, cit., p. 38.
- (44) G. Rühm, *Alltägliche Gewalt – zwei dokumentarische Melodramen für Sprechstimme und Klavier*, Thümmchen Verlag, Köln 1993; cfr. G. Rühm, *Zu den dokumentarischen Melodramen Alltägliche Gewalt*, "Positionen. Beiträge zur neuen Musik", 4. Quartal, 1993, p. 5.
- (45) G. Rühm, *Wintermärchen. Ein Radiomelodram*, Verlag G. Grasl, Baden bei Wien 1984.
- (46) G. Rühm, *wald. ein deutsches requiem*. Realisation Gerhard Rühm. Eine Produktion vom Studio Akustische Kunst WDR, Köln 1984. <<https://archive.org/details/wald-ein-deutsches-requiem-gerhard-ruehm-1983>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (47) Cfr. Roland Innerhofer, *Zwischen »Schallereignis« und semantischer Konfiguration Gerhard Rühms radiophone Poesie*, in *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, cit., p. 93; Florian und Stefan Neuner, *Zwischen Selbstorganisation und Selbstbehauptung Gerhard Rühms intermediale Arbeiten im Kontext der internationalen Neoavantgarde*, in T. Eder und J. Vogel (Hg.), *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2008, S. 133–159.
- (48) Maurach, Martin (2010): *Ordnung der Natur, Störung der Zeichen? Rühms wald, ein deutsches requiem nach 25 Jahren*, in *Doppelter Durchgang: Zu Poesie und Gerhard Rühms*, cit., pp. 119–137.
- (49) T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 67.
- (50) É. Benveniste, *Essere di parola*, cit., p. 25.
- (51) Cfr. B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 26.
- (52) T. W. Adorno, *Note sulla letteratura 1961-1968*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 115. Le nostre conclusioni si rifanno esplicitamente alla critica linguistica della poesia ermetica svolta da Adorno in questo saggio e in *Paratassi*, contenuto in questo stesso volume alle pagine 127-172.