

Quaderni del Laboratorio Montessori

dicembre 2018

ISSN 1974-8787

Dentro alla scatola: “riprovaci, fallisci ancora, fallisci meglio”.
Tra *fait social* e poesia nelle band del «secondo Ellenismo»¹

Emiliano Sciuba

قوم نحرق هالمدينة و نعمر واحدة أشرف
قوم ننسى هالزمان و نحلم زمن ألطف
مازالك بلا شيء ما فيك تخسر شيء
و أنا مليت من عشرة نفسي...
(Mashrou' Leila, *Inni mnih*)

[Bruciamo questa città e costruiamone una più degna
dimentichiamo questa epoca e sogniamone una più dolce
non avendo nulla, non hai nulla da perdere
sono stanco della mia solitudine...]

前略、お元気ですか

最果ての地より名も無き君に愛をこめて...

(Tooru “Kyo” Niimura, *Zenryaku, ogenki desu ka?*
Saihate no chi yori namonaki kimi ni ai wo komete...)

[Un solo verso per chiederti, “come stai”?
A te che non hai nome, con affetto dalla fine del mondo...]

Disallineata rispetto alla notte del mondo in cui l’umanità è precipitata, la poesia annuncia il futuro poetico dell’uomo e della sua possibilità, a oggi inevasa, di «abitare poeticamente» (*dichterisch wohnen*) il mondo, contrapponendosi fermamente al pensiero calcolante e al dispositivo tecnocapitalistico. Quest’ultimo, alimentato da un’insaziabile volontà di potenza, non mira ad altro se non alla crescita infinita. Arte e poesia, letteratura e musica resistono alla presa letale del pensiero calcolante.²

Esattamente tale la soteriologia dell’arte che, nei tempi bui³ postmoderni contemporanei (con la grammatica di Fusaro, «post-1989») deve essere etica, anziché tradizionalmente estetica⁴, così da tentare coralmemente una «pedagogia del dissenso»⁵ facendosi inquieta e nera, disarmante e cinica (come inteso etimologicamente da Peter Sloterdijk⁶, un atteggiamento cioè di critica ironica e sovversiva, tesa a sferzare i “bisogni” omologamente perversi e inessenziali del

¹ S. BECKETT, *Worstward Ho*, 1983: «All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better». Ogni traduzione, salvo diversa specificazione, è di chi scrive.

² D. FUSARO, *Pensare altrimenti*, Einaudi, Torino 2017, p. 123.

³ A. ALFIERI, *Musica dei tempi bui. Nuove band italiane dinanzi alla catastrofe*, Orthotes, Salerno 2015

⁴ T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009³ [1969], p. 3: «È diventato un’ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l’arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l’intero, nemmeno il suo diritto a esistere ... Infatti la libertà assoluta dell’arte, ossia pur sempre di qualcosa di particolare, finisce in contraddizione con il perenne stato di illibertà vigente nell’intero. In quest’ultimo il posto dell’arte è diventato incerto. L’autonomia che essa ha raggiunto dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale e delle relative imitazioni si nutrive dell’ideale di umanità. Essa è stata tanto più sconvolta quanto meno umana è diventata la società».

⁵ D. FUSARO, *Op. cit.*, p. 122.

⁶ Cfr. P. SLOTERDIJK, *Critica della ragione cinica*, Garzanti, Milano 1992

Reale venutisi a consolidare sempre più nel Novecento⁷, privando quindi delle sovrastrutture morali dello *status quo* cui opporsi mettendone in questione l'autorità; tutto il contrario del comune senso di indifferente disprezzo). L'arte dunque nel proprio essere denuncia (*fait social*) utopica d'alterità contro l'irrazionale razionalità irrigidita dell'«industria culturale» ultra-capitalistica e post-borghese vigente, più totalitaria dei grandi totalitarismi (che perlomeno lasciavano adito al formarsi di un dissenso) e spettacolarmente (con la grammatica de *La società dello spettacolo* di G. Debord, 1967) accomodante d'ogni desiderio. L'arte auratica “moderna”, nella propria “forma” autonoma dal mondo omogeneizzante, deve farsi, per Adorno, dissonante come Schönberg e disperata come Beckett⁸ (inoltre, icastico dedicatario della *Teoria*). L'arte oggi, perciò, deve oltrepassarsi, integrando in sé la sua antitesi e facendosi anti-arte: non è la Bellezza ciò che si ricerca, bensì una testimonianza intuibile del *Weltschmerz* in forma di «promessa di felicità» in un tempo irrimediabile, la quale nel rifiuto di questo mondo catastrofico, immagina quel mondo altro, poeticamente (ri)colonizzabile come suggeriva Hölderlin ne *In lieblicher Bläue* (1808).

L'importanza di Adorno sta così nel descrivere, teorizzandola, una nuova estetica artistica, “moderna”, in cui autentica si possa dire un'opera d'arte *etica*, sinolo di forma e contenuto, che da una parte riconcili idealmente ciò che nella realtà sociale è diviso, e dall'altra denunci come finzione ogni conciliazione; l'opera non riflette più la frantumazione del mondo ma, frantumata essa stessa, ne è testimonianza. Così dunque il proprio «contenuto sedimentato» di verità si esplica nel far emergere per intuizione enigmatica, in un gioco di “dire-e-disdire”⁹, la molteplicità trascendente (il “di più”, *mehr*) di significati possibili che l'opera d'arte possiede, in potenza, tramite però i suoi stessi elementi sensibili (“forma”). L'arte “moderna” di Adorno – noi diremmo contemporanea – *deve* sempre rimontare alla propria apparenza, che è poi garanzia (e stimolo a inverare) dell'esigenza utopica allusa: mostra cosa potrebbe essere, ricordando cosa ancora non è ma potrebbe, volendolo.¹⁰

Allora il presente studio, sulla scia del recente e stupefacente Nobel per la Letteratura consegnato al ribelle cantautore visionario rock-folk Bob Dylan (ottobre 2016)¹¹, ricucendo il binomio di poesia e musica, ha l'intenzione, priva di ogni pretesa di esaustività (*Wege, nicht Werke* per dirla à la Heidegger), di riflettere e analizzare le valenze ideologico-sintomali, anche poetiche¹², di una certa musica rock underground giovanile, italiana (seguendo e ampliando il pionieristico saggio di A. Alfieri, *Musica dei tempi bui* cit.) e non, dinanzi alla catastrofe post-1989 – chiave di volta il movimento *Grunge* di Seattle nel passaggio culturale dall'edonismo anni '80 all'intimismo anni '90 – in quello che Diego Fusaro ha felicemente e sapientemente denominato essere un «secondo Ellenismo» (prima di addentrarci nel nocciolo della questione, qualche altro chiarimento in merito al contesto socio-culturale postmoderno in cui si situeranno, con risposte differenti, i versi delle band analizzate):

il momento stoico dell'astratta fuga cosmopolitica degli ultimi uomini e quello epicureo dell'interiorità autentica all'ombra del potere dei dissenzienti portatori di coscienza infelice si rivelano oggi segretamente complementari, espressioni della generale resa al potere, vissuta ora con disincantamento depressivo, ora con ebete euforia. I due momenti figurano, in effetti, come estrinsecazioni, sia pure opposte, dello stesso fenomeno, la diserzione tanto del sociale quanto della ricerca operativa della trasformazione del proprio orizzonte storico; diserzione vissuta ora come stoica necessità di conformarsi al fato, ora, con cupa rassegnazione, come epicurea rinuncia all'agire politico in

⁷ La crisi nietzscheana dei valori e la sua conseguente perversione nel proliferare, relativistico e catatonico, delle certezze preordinate era stata subito ben avvertita negli anni 1918-22 da O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, in D. FUSARO, *Op. cit.*, p. 3: «Un tempo non era permesso a nessuno di pensare liberamente. Ora sarebbe permesso, ma nessuno ne è più capace. Ora la gente vuole pensare ciò che si suppone debba pensare. E questo lo considera libertà».

⁸ T.W. ADORNO, *Op. cit.*, pp. 107; 206; 314; 475.

⁹ Cfr. L. KOCH, “Le due vie del poeta indiano”, in «la Repubblica» 9 settembre 1989: «La qualità, o meglio, l'attività che distingue dalla lingua dell'uso la poesia è un improvviso sbocciare di significati nascosti. Lo dice la teoria indiana classica della letteratura, che culmina nel magnifico *Dhvanyaloka* di Anandavardhana (IX secolo: a cura di V. Mazzarino, Einaudi 1983) ... Il gioco del pensiero si fonda sull' opposizione allo stesso tempo metafisica e teatrale fra le realtà che si vedono e quelle che non si vedono ... Le cose vengono definite in trasparenza: non per quello che sono, ma per quello che non sono. Che sono state, e forse, in un'altra esistenza, saranno»; cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, 1935 per il concetto di «Lichtung», ovvero di illuminazione poetica (e non filosofica) epifanica come *a-letheia* dell'Essere.

¹⁰ G. DI GIACOMO, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, §22-30.

¹¹ La motivazione del premio, caldamente voluto dalla prof.ssa S. Danius, si può leggere sul sito www.nobelprize.org (consultato il 30/10/2018): «for having created new poetic expressions within the great American song tradition». E ancora, al sito <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/13/bob-dylan-wins-2016-nobel-prize-in-literature> (consultato il 30/10/2018): «“I came to realise that we still read Homer and Sappho from ancient Greece, and they were writing 2,500 years ago,” she said. “They were meant to be performed, often together with instruments, but they have survived, and survived incredibly well, on the book page. We enjoy [their] poetry, and I think Bob Dylan deserves to be read as a poet”». Ritorniamo su questo punto della poesia, inscindibile *ab ovo* dal suo essere messa in musica.

¹² Sul passaggio dal poeta al *rock* cfr. G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 224 e ss.; cfr. P.V. MENGALDO, *Cenni sulla lingua delle canzoni, in Il Novecento. Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 84-86, in G.C. PANTALEI, *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*, Arcana, Ariccia 2016, pp. 11-12.

nome dell'imperativo che prescrive di vivere nascostamente, a distanza di sicurezza dai cristalli del potere ... Di qui l'odierno proliferare ora del volgare edonismo acefalo e disinibito, coerente con le strategie della pubblicità e del consumo e del loro riassorbimento della legge entro l'orizzonte del godere, ora di quella galassia di passioni tristi (cinismo, disincanto, paura), e soprattutto dell'ira individualizzata rispetto a una forza esterna che ci sovrasta e al cui cospetto, nella nostra solitudine di atomi conflittuali, ci sentiamo programmaticamente impotenti ... Per questo motivo, anche nelle loro forme iperboliche, il dissentire e l'ira gravida di buone ragioni restano oggi imprigionati negli antri della coscienza degli individui artatamente scissi dal tessuto comunitario, impossibilitati, nel tempo del legame infranto e dell'autismo generalizzato, a dare vita alla «social catena».¹³

For what to Nothing shall nobodies answer?¹⁴ Note sul Postmoderno

«L'essere che viene: né individuale né universale, ma *qualunque*. Singolare, ma senza identità. Definito, ma solo nello spazio vuoto dell'esempio. E, tuttavia, non generico né indifferente: al contrario, tale che comunque importa, oggetto proprio dell'amore» così veniva presentata nel 1990 la prima edizione di G. Agamben, *La comunità che viene*¹⁵, in cui il filosofo già prevedeva – per poi confermare nella “Postilla 2001” dell'edizione seguente – l'annegamento del singolo nella «improprietà»: senza più l'*haecceitas* scotista, il Qualunque (*quodlibet*) è una spenta serigrafia in un mondo dove ormai la democrazia equivale al potere del numero, la politica a mera amministrazione, l'etica è un banale *aut-aut* e la vita si riscopre *bios* assoggettato alla *techne* (la «Gestell» heideggeriana). Questa comunità che è venuta sono le audeniane «factories in which the functional / Hobbesian Man is mass-produced»¹⁶, dove ciò che, annichilito, resta di umano idolatra un generico – diremmo con la grammatica di Agamben, un *qualunque* – momento della propria vita, carico di irresistibile potere occulto.¹⁷

E cosa risponderà al vorace Nulla chi è già nulla? C'era ancora speranza nell'America del dopoguerra: con un'inversione di segno rispetto al senso conformistico che assumerà nell'83 l'omonima canzone di Billy Idol, il *rebel yell* di A. Ginsberg si staglia contro l'antico demone, artatamente possessivo e antropofago, del Capitalismo statunitense («Moloch») col proprio impeto solitario, com'è proprio di ogni gigante, psichedelico e crescentemente violento al punto da divenire, più che un urlo di ominide («yell»), un latrato, disumano e titanico, di canide («howl»):

Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! ... Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judger of men! ... Lacklove and manless in Moloch! ... They broke their backs lifting Moloch to Heaven! ... Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole boatload of sensitive bullshit! ... They jumped off the roof! to solitude! waving! carrying flowers! Down to the river! into the street!¹⁸

Dopo, il dissenso si sarebbe sempre più affievolito nell'eterno, emergenziale ma inemendabile presente; nondimeno continuò ad esistere, sotto altre forme, segnatamente musicali (*rock*), non di rado ugualmente poetiche, cioè etiche nel proprio anelito utopico. Un'utopia, quella dell'arte, che promette una felicità al di là dell'atrofia individuale dovuta all'inautenticità dell'esistente “eterofobo”, basato sull'annientamento del diritto naturale e sul favoreggiamento del nichilismo relativistico, a sua volta teso a simulare, nei singoli disorientati, una libertà di scelta, in realtà preordinata dallo stesso *establishment*, neoliberalista e tecnocapitalista, attraverso l'onnilaterale «neolingua» di orwelliana memoria, tra comode alienazioni e rassicuranti conformismi¹⁹.

«È questa la cifra dell'odierno blocco storico, unione ideologica di intrasformabilità delle strutture economiche e

¹³ D. FUSARO, *Op. cit.*, pp. 132-134; cfr. M. CASERTANO e G. NUZZO, *Storia e testi della letteratura greca*, Palumbo, Perugia 2004, 3 v. in 1 t., pp. 11-12: «Dinanzi a questo universo sterminato e caotico, il cui baricentro non coincide più col rassicurante perimetro dell'*agorà* cittadina, egli prova un misto di fascino e di sgomento; e se da un canto non può non sentirsi cittadino del mondo, dall'altro tende, anche per le mutate condizioni sociali e politiche, a chiudersi in se stesso e a cercare nella propria interiorità l'equilibrio perduto, sostituendo agli antichi valori collettivi, tipici della *polis*, quelli più legati alla sfera individuale ... In un mondo dominato dall'incertezza e dalla crisi dei valori, la cui deità-simbolo è la mutevole e imprevedibile *Tyche*, l'uomo non cerca tanto la risposta ai grandi interrogativi teologici, né ambisce a trovare spiegazioni globali sull'origine dell'universo, volto com'è alla ricerca di una formula che gli assicuri la serenità su questa terra, di una ricetta della felicità che lo renda impermeabile alle bufere che imperversano nel mondo. Da qui la diffusione di dottrine filosofiche a sfondo prevalentemente etico ... come l'Epicureismo e lo Stoicismo».

¹⁴ W.H. AUDEN, *City without walls*, 1969, v. 46.

¹⁵ G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

¹⁶ *Ibid.*, v. 15.

¹⁷ *Ibid.*, vv. 85-88: «human remnant ... worshipping a ju-ju General Mo».

¹⁸ A. GINSBERG, *Howl*, 1956, vv. 79-93, cioè «Moloch! Solitudine! Schifo! Bruttezza! ... Moloch! Moloch! Incubo di Moloch! Moloch il senza amore! Moloch nella mente! Moloch il severo giudice degli uomini! ... Assenza d'amore e di uomini nel Moloch! ... [gli uomini] si sono spezzati la schiena per sollevare il Moloch al Cielo! ... Sogni! venerazioni! illuminazioni! religioni! L'intera barcata di stroncate percettive! ... [gli uomini] si sono gettati dal tetto! verso la solitudine! salutando! portando fiori! Giù nel fiume! nella strada!».

¹⁹ G. ORWELL, 1984, Mondadori, Milano 2009, p. 308; cfr. D. FUSARO, *Op. cit.*, *passim*.

sociali e di tutela di un minimalismo rivendicativo dei diritti individuali»²⁰, ci spiega ancora Fusaro nelle ultime pagine del suo audace saggio sulla storia del dissenso rispetto all'ordine simbolico imperante. E coglie nel segno, se l'idea del «blocco» come impedimento, fattuale o preventivo, d'un movimento fisico o mentale, come qualcosa cioè, secondo l'etimo che ne dà il Grimm sul dizionario Pianigiani²¹, che serra o che chiude il singolo – latamente, il chiudersi in un autismo irriflesso e nella solitudine (primo attributo del *Moloch...*) forzata d'un mondo *nuovamente* in crisi di senso²² (ma a volte ha anche la funzione positiva di cinta muraria dall'inferno depressivo esterno); coglie nel segno, dicevamo, se questo insensato e asfittico “blocco vitale” in cui cercare la “via di casa”²³ è una delle immagini più utilizzate dai cantautori rock post-1989, specialmente quando sublimata nell'immagine della scatola, come poi approfondiremo (dagli statunitensi Alice in Chains *Man in the box*, agli italiani Mondo Marcio *Dentro alla scatola*, Management del dolore post-operatorio

Il mio corpo,

Le luci della centrale elettrica *Cara catastrofe*; passando per i britannici Placebo *Every you every me* e i francesi Noir Désir *À l'envers à l'endroit*, fino ai giapponesi Dir en grey *Shokubeni* e ai libanesi Mashrou' Leila *Sawsan...*).

Dilagante, ad ogni modo, uno *Zeitgeist* basato sullo *spleen* senza più il complemento dell'*idéal*; sull'insicurezza, nel senso etimologico dell'impossibilità di non (*se-*) provare preoccupazione (*-cura*) costante, che rende impotenti e bisognosi di un messia per svegliarsi da quello che sembra solo un incubo, e non davvero la realtà nullificante di cui si è conniventi; sulla senecana *displicentia sui*²⁴ dove si preferisce fuggire se stessi nello stordimento volgare dei sensi piuttosto che sublimare il malessere nella rivoluzione dello *status quo* e, non riuscendo infine a sfuggirsi nell'immaginifica felicità infinitamente ricercata e illimitatamente delusa dai desideri implacabili, si cade così in un vorticoso *taedium* debilitante, che acuisce il sentore già palmabile di fragilità (dall'etimo latino di «frangere», *rompere*). Questo desiderio illimitato di soddisfacimento, connaturato all'essere umano come aveva capito il genio leopardiano già nell'estate 1820, risulta il perfetto carburante per un'epoca narcisisticamente liquida (e «livida»²⁵) come quella di cui stiamo scrivendo, dove «tutto è simile ... solo il nulla s'accresce»²⁶ e in cui con prestito cartesiano ne potremmo trovare l'apoftegma in «videor, ergo sum» cioè *sembro, dunque sono*; tali sembrano essere gli “end times” žižekiani del Padrone²⁷, che nel proprio irretimento disumano delle masse, bisogna ricordare, fanno leva sugli aspetti più umani dell'anima. Citando, con una brevissima analisi, un brano del 2003 della rock band americana Evanescence, contenuto in un album (*Fallen*) intessuto di rimandi e tematiche affini, il ritornello canta «Wake me up inside / Wake me up inside / Call my name and save me from the dark / Bid my blood to run / Before I come undone / Save me from the nothing I've become» (*Bring me to life*): in questo mondo irreale e sognante, non ci si può non sentire evanescenti come lo

²⁰ D. FUSARO, *Op. cit.*, p. 147.

²¹ Cfr. <http://www.etimo.it/?term=blocco> (consultato il 30/10/2018): Grimm mette in relazione l'antico-alto tedesco BILŌH (*serratura*), il gotico GALUKAN (*chiudere*), l'anglo-sassone LOC e l'inglese LOCK (*chiavistello/lucchetto*).

²² Un mondo in crisi di nuovo e tuttora negli anni '10 del XXI sec., a distanza di un secolo dal movimento forse più affine alla poetica “post/neomoderna” delle band che andremo ad analizzare, il Crepuscolarismo (non sono forse le due tendenze di tale corrente letteraria, la nostalgia elegiaca e la dissacrante ironia, quanto descritto dal filosofo Fusaro riguardo al vivere «ora con disincantamento depressivo, ora con ebete euforia»? v. *supra* nota 13; v. *infra* nota 30, P. SIMONETTI, *Postmoderno/Postmodernismi. Appunti bibliografici di teoria e letteratura degli Stati Uniti*, in «*Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*», n. 1, 2011, pp. 127-182: «...l'individuo che vive la nuova condizione in maniera contraddittoria, a metà tra euforia isterica e angoscia cognitiva»). Si pensi, ad esempio, alle poesie *Villa chiusa* (1903) di C. Govoni, *Invito* (1905) di S. Corazzini o *L'incendiario* (1910) di A. Palazzeschi.

²³ La *Weltanschauung* dell'individuo postmoderno, «apolide metafisico» per dirla con l'illuminante filosofo E. Cioran (1° ed. *Œuvres*, Gallimard-Quarto 1995), può racchiudersi nel ritornello dell'alternative rock band gallese Stereophonics, *Maybe tomorrow* (2003), quasi un distico epigrammatico antico: «So maybe tomorrow / I'll find my way home», cantato e infine urlato anaforicamente per i due terzi della canzone. Riprenderemo estesamente questa poetica canzone-manifesto.

²⁴ Seneca, *De tranquillitate animi*, II §1-15, specialmente il §7: «Innumerabiles deinceps proprietates sunt, sed unus effectus vitii: sibi displicere. Hoc oritur ab intemperie animi et cupiditatibus timidis aut parum prosperis, ubi aut non audent quantum concupiscunt, aut non consequuntur, et in spem toti prominent. Semper instabiles mobilesque sunt, quod necesse est accidere pendentibus. Ad vota sua omni via tendunt et inhonesta se ac difficilia docent coguntque, et, ubi sine praemio labor est, torquet illos irritum dedecus, nec dolent prava se sed frustra voluisse», cioè: «Innumerevoli, quindi, sono le caratteristiche, ma una sola la conseguenza del male: l'essere scontenti di sé. Ciò dipende dall'incostanza dell'animo e da aspirazioni deboli o poco felici, quando, cioè, gli uomini o non hanno un'audacia pari ai loro desideri o non li realizzano e sono tutti appesi alla speranza. Sono sempre instabili e volubili, cosa che inevitabilmente accade agli indecisi. Tendono con ogni mezzo all'oggetto dei loro desideri, si addestrano in cose disoneste e complicate e vi si sottomettono, e quando la loro fatica non ottiene i risultati sperati, li tormenta un'inutile vergogna, e si addolorano non per aver voluto il male, ma per averlo voluto inutilmente».

²⁵ Interventi di E. Donaggio e D. D'Andrea, *La società livida. Peter Sloterdijk e le catastrofi timotiche*, in «*Società degli individui*», n. 33, 2008, pp. 175-180.

²⁶ G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai*, 1820, vv. 99-100.

²⁷ S. ŽIŽEK, *Vivere alla fine dei tempi*, Ponte alle grazie, Milano 2011. La ventura Apocalisse contemporanea è annunciata dai quattro cavalieri seguenti: la crisi ecologica; le conseguenze della rivoluzione tecnologica (biogenetica e informatica); gli squilibri economico-finanziari interni al sistema stesso; la crescita insostenibile delle divisioni ed esclusioni sociali. Sulle cinque differenti modalità di reazione alla “fine dei tempi” (p. 69), basate sull'“elaborazione del lutto” teorizzata dalla psichiatra E. Kübler-Ross («rifiuto; collera; venire a patti; depressione; accettazione»), s'impenna il saggio di filosofia musicale di Alfieri 2015.

«σκιάς ὄνρα» pindarico²⁸, *sogno di un'ombra*, cioè doppiamente inconsistenti, sia come sogno (come incubo) da cui ci si vuole svegliare poiché realtà percepita in modo irreali; sia come ombra – l'io – da dover inverare, entro un mondo di copie, e a cui ingiungere di *tornare alla* (vera) *vita* mediante il ricongiungimento *flesh-and-blood* col proprio corpo, sempre più anemico nei propri impulsi, prima che lo sgretolamento dovuto alla potenza invisibile e virale del nulla diventi irreparabile.

A scanso di equivoci futuri, sarà bene non addentrarsi qui nella *ingens sylvia* dei postmodernismi e delle conseguenti teorie enunciate, per le quali esplicativo risulta P. Simonetti, *Postmoderno/Postmodernismi. Appunti bibliografici di teoria e letteratura degli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari», n. 1, 2011, specialmente le pp. 140-157 in cui l'autore traccia una storia sintetica e chiara delle coordinate teorico-filosofiche di questo termine, da J.F. Lyotard fino a R. Ceserani per poi concludere (pp. 168-173) pensando a un ipotetico “post-postmodernismo” in forma di neo-modernismo o di «New Realism»²⁹, richiamando R. Luperini. Nel nostro caso, seguiamo la definizione barthiana di “postmoderno” come

il paradigma culturale, sociale ed economico che è andato evolvendosi dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale in tutti gli ambiti della cultura ... può essere identificato come la logica culturale della seconda metà del secolo, sia essa caratterizzata dal tardo capitalismo delle multinazionali, come afferma Jameson ... dal villaggio globale informatizzato teorizzato da Marshall McLuhan, o ancora dalla preponderanza dell'ambiente accademico nella produzione letteraria proposta da McGurl ... con ‘postmodernismo’, quindi, sarà utile indicare la nuova dimensione *estetica* assunta dalle varie arti.³⁰

Rispetto al principio portante teorico del Postmodernismo, il *pastiche* ovvero la combinazione di codici (o come diceva C. Sanguineti, la tecnica del «montaggio»³¹), leggiamo ancora Simonetti:

Il passaggio dall'alienazione della modernità alla frammentazione della postmodernità è stato più volte sentito come un momento di significativa rottura, con l'individuo che vive la nuova condizione in maniera contraddittoria, a metà tra euforia isterica e angoscia cognitiva. Rifiutando ogni opposizione binaria che nasconda una gerarchia di valori, il postmodernismo si pone in un rapporto contraddittorio e paradossale rispetto al modernismo, criticandone alcuni aspetti, come la proclamata autonomia dell'arte rispetto alla vita e l'opposizione elitaria nei confronti della cultura di massa e della vita borghese, ma al tempo stesso portandone alle estreme conseguenze altri, come la frammentazione e l'auto-riflessività dell'arte, la valorizzazione di stati mentali estremi come la schizofrenia e l'allucinazione, nonché un relativismo soggettivo e sistematico ... nessuna teoria è migliore o meno appropriata di un'altra: le parole d'ordine sono *pluralità* e *differenza*.³²

²⁸ PINDARO, *Pitica VIII*, v. 95. Cfr. E. SANGUINETI, *Laborintus* (1956), sez. 19 v. 31: «non (répondis-je) non masticabili noi languendo in umbra mortis».

²⁹ Cfr. D. FUSARO, *Il futuro è nostro. Filosofia dell'azione*, Bompiani, Milano 2014, pp. 57-73: cap. III.2, *Il realismo, fase suprema del postmodernismo? Note su «New Realism», postmodernità e idealismo*. In specie pp. 64-66, 72-73: «All'abitatore del tardo capitalismo si chiede dapprima di accomiarsi dalle illusioni per abbracciare il disincanto e abbandonare la metafisica (*fase postmoderna*) e, poi, di accettare come unico sapere valido e all'altezza della realtà la scienza empirica, l'inerte rispecchiamento realistico dell'esistente (*fase realista*) ... il rovesciamento dialettico del postmoderno nel realismo porta con sé, sul piano temporale, il transito dalla temporalità multidirezionale e frammentaria (postmoderna) alla contrazione completa della dimensione del tempo (*fase realista*), a quell'eterno presente che altrove ho qualificato come «essere-senza-tempo»: l'assenza di tempo a cui sono condannati gli uomini in balia dell'odierno feticismo dei mercati, per un verso, si determina come mancanza concreta del tempo per fare tutto ciò che potremmo e vorremmo fare se la nostra esistenza non fosse risucchiata nei vortici della fretta imposta dal sistema della produzione; per un altro verso, si profila come assenza di tempo storico, nella forma della contrazione del futuro, desertificato dalle prestazioni ipertrofiche di un presente che aspira a farsi eterno, neutralizzando *eo ipso* la temporalità storica come luogo del divenire e della trasformazione. La realtà cessa di essere concepita come il risultato di un processo storico e dunque, essa stessa, come un momento transeunte lungo l'asse mobile della storia e viene assolutizzata in forma ideologica, contrabbandata nella forma di un ideale-eterno», e l'esortazione finale al ricorso salvifico all'idealismo che defatalizza l'uomo dal vigente oggettivizzante e lo responsabilizza come soggetto agente».

³⁰ P. SIMONETTI, *Postmoderno/Postmodernismi. Appunti bibliografici di teoria e letteratura degli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari», n. 1, 2011, p. 136.

³¹ C. SANGUINETI, “Per una teoria della citazione”, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*. Atti del convegno omonimo, Firenze 25-26/10/2001, a cura di A. Dei e R. Guerricchio, Bulzoni, Roma 2008, pp. 335-347; cfr. l'idea agostiniana di epidemia dell'immaginario («pestis illa fantasmatum», in F. Petrarca, *Secretum*, I) attribuita all'attuale società sadomasochistica informatica in S. ŽIŽEK, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004, p. 190 e ss.: si mina prima la differenza nella “realtà oggettiva” tra esseri viventi e artificiali, poi la distinzione tra realtà oggettiva e apparenza, infine l'identità del Sé percipiente esplose in una soggettivizzazione che è invece esternalizzazione della soggettività (con conseguente perdita della superficie che separa l'interno dall'esterno, storpiano il nostro rapporto interpersonale). L'universo, disinibito dal quotidiano reale, diviene di sferzata violenza e volontà di dominio, in quanto la distanza aumenta lo stimolo. Cfr. ID., *Distanza di sicurezza. Cronache del mondo rimosso*, Manifestolibri, Roma 2005.

³² P. SIMONETTI, *Op. cit.*, pp. 130-131.

Riassumendo: contro il kitsch, segno dell'insignificanza dei tempi³³, e la cultura di massa manipolata spersonalizzante³⁴, l'arte autentica si è fatta spesso aporeticamente silenziosa, votandosi al "suicidio" tramite la negazione dei propri caratteri armonizzanti tradizionali, quali il Bello; il senso dell'arte è produrre una reintegrazione dell'esistenza, resistendo alla potenza onnidivorante, ironico-iconica del kitsch³⁵. Sottesa, in una siffatta società dell'incertezza, frenetica e «liquida», è la legge del godimento illimitato – il vero disagio della postmodernità (e, aggiungiamo noi, dell'umanità di sempre innatamente protesa alla *hybris*) – legge appunto che è venuta sostituendosi alle restrizioni di un frustrante Super-io sociale; oggi è il principio di Realtà a doversi difendere da quello di Piacere, e anche l'amore si liquefa³⁶: si ricerca un amore-rifugio, al contempo volendo essere *single*. «Forever is our today» cantavano nel 1986 i Queen in *Who wants to live forever*, e nel 1989 «I want it all and I want it now» in *I want it all*, in entrambi i casi segno di un postmoderno epicureismo oraziano, distorto e senza la minima traccia dell'atarassia spirituale insegnata: sono gli edonistici anni '80 reaganiani e thatcheriani del *laissez-faire* ispirato al neoliberalismo di M. Friedman. *Deregulation*, privatizzazione e riduzione delle spese sociali iniziano ad ammantare una generazione, effimera e individualistica, che voleva e produceva spensieratezza flessibile dopo i "tristi" anni '70; ancora trent'anni dopo, *mutatis mutandis*, essa ha impatto sull'immaginario delle persone, ancora bisognose di rassicurazioni dalla catastrofe permanente.³⁷

Scegliamo di chiudere il paragrafo col citare la terza opera dell'immane trilogia (quasi 2500 pagine) *Sfere* del filosofo P. Sloterdijk, intitolata *Schiume*, che molto illumina, e insieme riordina, i suddetti temi del postmoderno – il cui nocciolo sociologico risulta un amalgama di congenita incomunicabilità e noia introiettiva – in una struttura sociale neo-monadologica a forma diadica, secondo il principio del "co-isolamento" delle bolle/monadi, metafora dello spazio umano psichico che è *ab utero* bipolare.³⁸ Usando di nuovo una metafora acquatica, Sloterdijk vede le società come una *schiuma* che spieghi il pluralismo delle invenzioni e delle costruzioni delle monadi (*bolle/globi*: immagine dello spazio umano inteso nel proprio stare-insieme, essendo la coppia la dimensione già biologicamente più reale dell'individuo, come sistema microsferico immunitario) nei paradossi del mondo moderno «multifocale, multiprospettico ed eterarchico». ³⁹ Grazie al concetto di "schiume" si possono descrivere gli agglomerati di "bolle", cioè «quei sistemi e aggregati di vicinanza sferica nei quali ciascuna cellula costituisce un contesto autocomplementare ... in tensione di risonanza diadica e multipolare»⁴⁰: dunque monadi come "società-a-due" che esistono rivolte l'un l'altra ma divise, come nelle cellule umane, da una parete separativa di frontiera in co-isolamento. Paradossalmente tragico: sfiorarsi

³³ Cfr. M. KUNDERA, *La festa dell'insignificanza*, Adelphi, Milano 2013

³⁴ Cfr. W.H. AUDEN, *The unknown citizen*, 1939-1940, vv. 3-5: «And all the reports on his conduct agree / That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint, / For in everything he did he served the Greater Community», cioè: «E tutti i documenti sulla sua condotta concordano / che, nel moderno senso di una parola vecchio stampo, egli fu un santo, / perché in ogni cosa che fece servì la Comunità Maggiore».

³⁵ G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 2011

³⁶ Cfr. Z. BAUMAN, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, Roma-Bari 2004 e tutti gli altri saggi in merito al concetto di "società liquida" che Bauman ha coniato, a partire da *Liquid modernity* 2000 fino a *Born liquid* 2017, dialogo col coautore giornalista italiano T. Leoncini con cui il sociologo stava lavorando al momento della morte. Il concetto di amore liquido è il seguente: non v'è tempo alcuno di crescita del desiderio; solo la voglia effimera che, domandando una soddisfazione subitanea, rende l'altro un oggetto "usa-e-getta" annullando le individualità, non sentite come necessarie alla riuscita del godimento, quasi che fosse un prodotto alienato dai produttori e pronto al consumo. Per questo analizzare *adesso* canzoni intimistiche e autobiografiche – spesso cantautori e leader di rock band sono stati riconosciuti poeti e hanno scritto più raccolte poetiche, da Fabrizio De André 1961-1999 a James "Jim" Morrison dei *The Doors* 1965-1973, da Kurt Cobain dei *Nirvana* 1987-1994 fino a Tooru "Kyo" Niimura dei *Dir en grey* 1997-ad oggi – equivale a fare una panoramica socio-culturale del Postmoderno. Cfr. anche Z. BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano 2002

³⁷ Cfr. <http://www.varesenews.it/2016/01/cosa-piace-cosi-tanto-di-quegli-anni-ottanta/477482/> (consultato il 30/10/2018), intervista "Cosa piace così tanto di quegli anni Ottanta?" al sociologo economico L. Demichelis, professore dell'università degli studi dell'Insubria: «...davanti ad una sorta di rassegnazione collettiva nata dalla crisi del 2008 (governi e mass media dicevano: 'i mercati ci chiedono di tagliare la spesa pubblica, le pensioni e i salari e questo dobbiamo fare') – nata dalla imposizione di politiche di austerità assurde e illogiche proprio dal punto di vista economico – oggi la gente e i giovani soprattutto, come allora, sembra avere bisogno di ritrovare leggerezza, spensieratezza e trova forse un modello appunto negli anni '80. Non si tratta di nostalgia, ma forse e meglio di una affinità elettiva, o di un bisogno di rassicurazione ma anche di estraniamento dalla crisi, di sua rimozione dall'immaginario collettivo (giovanile)». E rimozione della crisi dall'immaginario collettivo è quanto si prefigge la *fantasmagorica* musica pop, per questo di più ampio consenso del rock *ribelle* di cui parleremo, cfr. A. ALFIERI, *Op. cit.*, pp. 29-51; cfr. P. QUARTANA, *Filosofia della musica rock. L'estetica musicale dopo Adorno*, Zona, Arezzo 2011, pp. 65-77; cfr. A.F. MOORE, *Analysing popular music*, Cambridge University Press, New York (NJ) 2003; cfr. R. VON APPEN *et al.*, *Song interpretation in 21st-century pop music*, a cura di D. Helms, Ashgate University Press, Burlington (VT) 2015, anche ID. *Analysing popular music. Madonna's 'Hung Up'*, in «Populäre Musik: Geschichte-Kontexte-Forschungsperspektiven», a cura di M. PFLEIDERER, R. VON APPEN, N. GROSCHE, Laaber-Verlag, Laaber 2014, pp. 219-240.

³⁸ P. SLOTERDIJK, *Sfere. 3: Schiume*, a cura di G. Bonaiuti, Cortina, Milano 2015

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

senza mai toccarsi realmente. Dunque, le società non sono più totalità organiche in una “ipersfera onnincludente” bensì «sono comprensibili solo come associazioni agitate e asimmetriche di pluralità di spazi»⁴¹ né uniti né disgiunti; non sono monosfere elette, immuni, immaginarie. La loro armonizzazione, perciò? Comunicazione diretta vorrebbe dire collisione, perciò lo scambio avviene attraverso «infiltrazione di modelli, eccitazioni, merci contagiose e simboli ... da ciascun punto nella schiuma si hanno solo visioni regionali nel limitrofo, ma non si dispone di una visione d'insieme ... non esiste un'uscita verso il tutto»⁴². Cessato il delirio antropocentrico moderno, si riconoscerà non più la monade-tutto del mondo unificato bensì un'agglomerazione policosmica, *rumorosa come l'amore*.⁴³ Comunque, fallita la metafisica (assieme alla religione, uguale placebo celeste) per uno scacco endogeno – volendo prendere le parti dell'infinito difendendo insieme la vita individuale stessa che nega, potendosi essa mantenere solo nell'immunità finita privata –, bisogna ricostituire artificialmente la perdita della datità delle cose: un “*redesign* tecnico del mondo della vita”⁴⁴. (Non sembra esservi miglior ‘progettista’ del Poeta per salvare il mondo dalle utilità della storia e dai deliri assordanti del progresso⁴⁵, ad esempio traslandolo in uno spazio più sicuro e incorrotto dove la natura ritrovi la gratuità dell'Essere dal dominio tecnico: questo *ubi consistam* è il *Weltinnenraum*, lo «spazio interiore del mondo»⁴⁶ così come lo teorizzò, verso la fine della sua vita negli anni '20, il grande simbolista boemo, il poeta R.M. Rilke, nella lettera del 1925 al suo traduttore polacco, Witold von Hulewicz:

i poeti “diseredati di questo mondo” sono «Bienen des Unsichtbaren», *api dell'Invisibile*⁴⁷). Dunque, per il filosofo Sloterdijk l'attuale è una “età dell'alleggerimento” che vede esistenze incapaci di commuoversi davvero, immerse in una dispersione generale e in una noia consumistica che non elevano l'Esserci a dignità del reale. V'è, insomma, il “sentore di non sentire” ad avvolgere, intorpidendolo, l'uomo, che risulta indifferente a se stesso poiché, per come vive adesso nella società dei consumi, nulla di ciò che fa può essere reale: «la vita ipocommossa si annoia ... molto è possibile ma niente è convincente»⁴⁸. Ci si getta così nell'attività spasmodica con finto entusiasmo in una straziante durata tra un evento insulso e l'altro, aumentando tale precarietà le speranze messianiche per un mondo “insostenibilmente leggero”: «come un Atlante in negativo, l'esistenza inesistente porta sulle proprie spalle l'assoluta mancanza di peso dell'universo. Il mondo, al quale sono stati amputati il mio cuore temporale e il mio avere-ora-qualcosa-da-fare vivente, è insopportabilmente leggero».⁴⁹

Dall'edonismo '80s al confessionalismo '90s: da “Welcome to the jungle” ('87) a “I hate myself and want to die” ('93)...

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *Ibid.*, pp. 52-53; cfr. Mondo Marcio, *Nessuna via d'uscita* (2006): «...In questo posto che tu chiami città / noi lo chiamiamo il grande cimitero dei fra' / e non mi va di contare i dispersi / Dio dev'essere di bell'aspetto visto che è così raro a vedersi».

⁴³ Placebo, *Loud like love* (2013): «Love on an atom, love on a cloud / To see the birth of all that isn't now / Can you imagine a love that is so proud? / It never has to question why or how / Total abandon, the love in my dreams...», cioè: «Amore per un atomo, amore per una nuvola / vedere la nascita di tutto ciò che oggi non esiste / puoi immaginarti un amore che sia così orgoglioso? / Che mai debba domandarsi perché o come / un'estasi totale, l'amore in sogno...».

⁴⁴ P. SLOTERDIJK, *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁵ R.M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, 1922, I 18: «Hörst du das Neue, Herr, / dröhnen und beben? / Kommen Verkündiger, / die es erheben. // Zwar ist kein Hören heil / in dem Durchtobtsein, / doch der Maschinenteil / will jetzt gelobt sein ...», cioè: «Odi il Nuovo, Signore, / come scuote ed assorda la terra? / Accorrono profeti / ad esaltarlo. // Non lascia udito incolume / il selvaggio clamore, / pure, ogni parte della macchina / reclama oggi la lode ...».

⁴⁶ Cfr. M. Santagostino (a cura di), *I simbolisti tedeschi*, Fazi, Roma 1999, pp. 230-236: l'uomo, intesa la «superarmonia onnicapitolante dell'essere», dovrà cercare di ricomporre la “voce del silenzio” del mondo in schemi armonici, ad esempio poetici, per captare – permettendoci un prestito cosmologico – la “radiazione cosmica di fondo” di tale universo, ovvero il rumore residuo dell'energia onnipervasiva del Big Bang, già indicato dalla «traccia infinita» (R.M. RILKE, *Ibid.*, I 26: *unendliche Spur*) di Orfeo.

⁴⁷ Lettera di R.M. Rilke a W. von Hulewicz (1925): «...Si tratta allora non solo di non diffamare e mortificare le cose terrene ma, proprio a causa della caducità che dividono con noi, questi fenomeni e cose debbono essere da noi compresi e trasformati con il più intimo intendimento. Trasformati? Sì, perché il nostro compito è quello di compenetrarci così profondamente, dolorosamente e appassionatamente con questa Terra provvisoria e precaria, che la sua essenza rinasca invisibilmente in noi. Noi siamo le api dell'Invisibile. Noi raccogliamo incessantemente il miele del visibile per accumularlo nel grande alveare d'oro dell'Invisibile». Cfr. ID., *Die Sonette an Orpheus*, II 13: «...Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, / daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal. // Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dampfen und stummen / Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen / Summen, zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl», cioè: «...Sii, e la condizione del Non-Essere al tempo stesso sappila, / questo fondo infinito del tuo interno vibrare, / perché s'adempia intera in quest'unica volta. // Alle risorse esauste, alle altre informi e mute / della piena natura, alle somme indicibili, / te stesso aggiungi, in gioia, e annienta il numero». Cfr. anche ID., *Duineser Elegien*, IX vv. 77-80: «Erde, ist es ichts dies, was du willst: *unsichtbar* / in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht, / einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar! / Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?», cioè: «Terra, non è questo che vuoi: *invisibile* / sorgere in noi? – Non è il tuo sogno questo, / d'essere una volta invisibile? – Terra! Invisibile! / Che cosa, se non metamorfosi, è il compito a cui ci solleciti?».

⁴⁸ P. SLOTERDIJK, *Op. cit.*, p. 693 e ss.

⁴⁹ ID., *Ibid.*, p. 694.

Sarà interessante ripercorrere distesamente, addentrandoci finalmente in un itinerario sì personale ma certamente emblematico per la nostra indagine socio-letteraria, chiarendo poi nel prossimo paragrafo quanto del *rock* possa confermarsi “poesia” seguendo le tesi di G. Mazzoni, J. Culler e P. Quartana, il tema portante del “cuore” nella sua moda postmoderna (e valenze ideologico-sintomali affini sviluppate attraverso la chiave di volta del movimento *Grunge* di Seattle⁵⁰, la cui pietra miliare potremmo identificare nel primo album dei Nirvana, *Bleach* 1989, il quale titolo, *Candeggina*, già rimanda a «questo supremo / Scolorar del sembiante»⁵¹, di contro al caleidoscopico licenzioso *entertainment* ‘80s)– evidentemente un tema di chi ancora possiede il «sentore di non sentire», ribelle all’ordine simbolico vigente: un cuore vuoto, violento e a lutto, in un’atrofia di cui ci si sente impotentemente rei, al punto quasi da non riconoscerlo, nel *nonsense* sociale, non riconoscendosi più. Andiamo per ordine, dalla seconda metà anni Ottanta.

Così nei Depeche Mode, *It's called a heart* (1986): entrambi significativi, nome del gruppo inglese e del brano, il primo rifacendosi all’omonimo magazine francese di moda del 1976 (di cui riprendono il significato della parola⁵², cioè non riferendosi all’ambito dell’abbigliamento *stricto sensu* bensì come, citando la Treccani, «fenomeno sociale che consiste nell’affermarsi, in un determinato momento storico e in una data area geografica e culturale, di modelli estetici e comportamentali (nel gusto, nello stile, nelle forme espressive) ... in partic. nella società occidentale contemporanea, tale fenomeno assume caratteristiche peculiari in relazione con l’elevata mobilità sociale, la rapida e vasta diffusione delle immagini tramite i mezzi di comunicazione di massa, la creazione o appropriazione dei modelli da parte dell’industria, che dà loro forma di merci adeguata al mercato internazionale»); il secondo riferendosi tautologicamente al significato del significante «cuore», insegnando alla contemporaneità però qualcosa, secondo il frontman D. Gahan, che avevano erroneamente supposto. «There's something beating here inside my body / And it's called a heart / You know how easy it is to tear it apart / If I lend it to you, would you keep it safe for me / I'll lend it to you, will you treat it tenderly ... (refrain:) There's a lot to be learned / And you learn when your heart gets burned ... Hearts can never be owned / Hearts only come on loan»: qualcosa pulsa dentro di noi, qualcosa a noi ora alieno eppure endogeno, è chiamato ‘cuore’ ma si conosce solo per la sua “ingerenza”⁵³ (negativa) nella nostra vita altrimenti (ignorantemente) felice, lacerandosi o facendosi a pezzi (l’ing. «tear» è cognato all’ant. gr. «δέρω», *scuoiare*, entrambi ricordando il senso di “amputazione cardiaca” prima richiamato da P. Sloterdijk); in effetti è proprio questo *sentore di non sentire* che, invero ancora sentendo, seppur dolore, porta a elevare il proprio grado conoscitivo e spirituale, secondo quella che era già la massima eschilea del «πάθει μάθος»⁵⁴, distinguendo così l’individuo – poeta, *rocker* o semplicemente (sempre più raramente) essere dotato di empatia – dalla disumanizzazione di massa mercificata. Seguentemente, reso instabile dall’impatto col dolore, sempre individuale incomunicabile e intrasferibile come delucidava il filosofo Salvatore Natoli in uno splendido saggio dell’86⁵⁵, l’io narrante vede timidamente un potenziale (*if...would*) spiraglio di salvezza nell’Altro (*to you*) cui dare in prestito (*lend*) il proprio cuore (*it*) così da potere, l’Altro e non altri, riuscire laddove l’io fallisce il suo diritto naturale alla vita; ecco il dramma della società contemporanea (*costante* nel nostro studio): la necessità salvifica, non necessaria e moritura invero, di «dare sempre il mio io per il tuo»⁵⁶. E il prestito del proprio cuore è un finanziamento a fondo perduto: ecco che l’io, nel verso successivo del brano della rock band new wave Depeche Mode, risoluto concederà il proprio essere all’Altro, chiedendo (*will you*; neanche esigendo...) non davvero di riaverlo in cambio, bensì che costui lo voglia trattare gentilmente (*tenderly*)⁵⁷. Il ritornello è chiaro: di nuovo la sapienza

⁵⁰ Cfr. A. ALFIERI, “Kurt Cobain e la filosofia del grunge: dall’edonismo al ripiegamento dell’anima”, in <http://it.blastingnews.com/cultura-spettacoli/2017/02/kurt-cobain-e-la-filosofia-del-grunge-dall-edonismo-al-ripiegamento-dell-anima-001487071.html> (ultimo accesso 30/10/2018).

⁵¹ G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, vv. 65-66.

⁵² Allusa è l’etimologia già esplicitata nel verbo francese «(se) dépêcher» *sbrigarsi*: il preverbo “dis-“ con valore oppositivo e la radice √PAC- che ha valore di legamento fisso, come nel latino «pac-tus» (da «pangere»: *fermare*). La moda, quindi, come fenomeno ontologicamente in movimento, effimero e “assoluto” cioè *absolutus*, s-legato.

⁵³ Cfr. E. DICKINSON, *We knew not that we were to live*, F 1481, ed. a cura di R.W. Franklin, *The Poems of Emily Dickinson*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 1999: «We knew not that we were to live – / Nor when – we are to die – / Our ignorance – our cuirass is – / We wear Mortality / As lightly as an Option Gown / Till asked to take it off – / By his intrusion, God is known – / It is the same with Life →», cioè: «Non sapemmo di dover vivere – / Né quando – morire – / La nostra ignoranza – è la nostra corazza – / Indossiamo la Mortalità / Lievemente come un Vestito Casuale / Finché ci viene chiesto di toglierlo – / Attraverso la sua ingerenza, Dio è conosciuto – / È lo stesso con la Vita».

⁵⁴ «La conoscenza attraverso il dolore», ESCHILO, *Agamennone*, v. 176 (458 a.C.).

⁵⁵ S. NATOLI, *L’esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986, *passim*.

⁵⁶ Loredana Errore, *Il muro* (2011): anche la musica pop, come pensa A. Alfieri *Op. cit.* capitolo I, può veicolare messaggi che, frammentariamente e quasi fossero massime gnomiche di una lieta commedia menandrea, si ritrovano nello stesso puzzle simbolico del rock (appunto: *ritrovarsi*, non volerlo realmente contestare!), anche se parodiato nello stilema poetico-musicale; ritorneremo sul potenziale, *tra fait social e poesia*, di alcuni brani pop esemplari e del cosiddetto *indie*.

⁵⁷ Cfr. W.H. AUDEN, *Lectures on Shakespeare*, ed. a cura di A.C. Kirsch, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2002 [ed. or. Lezioni tenute in ottobre 1946 - maggio 1947, New School for Social Research, New York], pp. 86-100; cfr. N. FUSINI, “Se Auden racconta Shakespeare”, in «la Repubblica» 27 gennaio 2007: «...una verità che sfolgora nei *Sonetti*: l’artista non pretende che l’amore suo sia ricambiato con la medesima forza; al contrario, vuole che non sia ricambiato, per soffrire e rafforzarsi. L’artista «profitta» del dolore. «I poeti sono gente tosta, fanno fruttare esperienze tremende», affermò. Le “crisi” provvedevano lo stimolo vitale alle sue

greca eschilea, *soffrendo imparando*. Infine, i due versi esemplari nella strofa seguente santificano, come una *gnome* epoptica, l'avvenuta alienazione del proprio miocardio (*hearts can never be owned*), del proprio io ora in vendita (sì, perché prestare a tempo determinato in un eterno presente equivale a trasferire il dominio dell'oggetto in altrui per prezzo convenuto; in questo caso, il prezzo di una felice sicurezza millantata).

L'anno seguente esce *Appetite for Destruction*, il primo album della rock-blues band Guns N' Roses, a dare inizio al lustro del logo rock più famoso della storia, seguendo e in parte modernizzando lo stile dei Rolling Stones, icastici degli anni Sessanta e Settanta. Ma gli anni Ottanta sono un'altra cosa, sono anni di inane allegria; la calda leggerezza che si va cercando in tempo di Guerra Fredda si trasforma in una macchina consumistica per fare soldi, *glam, synth, popular* e unidimensionale nella propria ipomania, specchio della sfrenata politica economica neoliberista. Così nel brano d'apertura, *Welcome to the jungle*: «Welcome to the jungle / We got fun n' games / We got everything you want / Honey, we know the names / We are the people that can find / Whatever you may need / If you got the money, honey / We got your disease ... If you got a hunger for what you see / You'll take it eventually / You can have anything you want / But you better not take it from me ... And when you're high you never / Ever want to come down, yeah!», dove già il “we” edonistico si distanzia *abissalmente* dal confessionale “I”, ridotto ad angoscioso mutismo (o a grottesca euforia; ancora *crepuscolare...*) nella tomba del proprio corpo, non di rado anche eroinomane.

E ancora: il tema del poter fare tutto senza alcuna ritorsione od ostacolo fintantoché se lo si possa permettere economicamente (*if you got the money, honey, we got your disease ... you can have anything you want*) poiché «we are the people that can find / whatever you may need»; già nel 2000, al posto delle “anime belle” disimpegnate, verranno cantati da altri le isterie dei «nessuno che vogliono essere qualcuno» ma che sono, e sempre saranno, «forever dirt» in quanto non conformi alla moralità servile di una società autoritariamente e teologicamente tecnocapitalistica.⁵⁸ Praticamente, si potrebbe commentare allo stesso modo per la totalità⁵⁹ dei testi dei Guns N' Roses – presi a simbolo *rock*, liberista e planetario, degli edonistici anni Ottanta: basti pensare a un'altra canzone-manifesto, *Nightrain*, in cui l'immagine evocata non ha più l'umile e malinconicamente forma lirica del passaggio del treno nella poesia *The night mail* di W.H. Auden (1936) –, per i quali il desiderio diventa l'unica legge: il sessantottesco imperativo del “vietato vietare”, senza autorità e con godimento illimitato, inopinatamente rovesciato d'esito.

Prima di analizzare il comportamento della svolta confessionale – il *Grunge* nell'ultima decade del millennio –, uno studio che si prefigga una “fenomenologia” dell'età attuale attraverso i sintomi musicali – quella che, ribadiamo, in modo illuminante D. Fusaro ha argomentato essere un «secondo Ellenismo»⁶⁰ –, non può non prendere in considerazione i Nine Inch Nails (NIN), una delle rock band statunitensi più esemplari dell'era di cui trattiamo avendola essi stessi attraversata (attivi dall'88) e in parte configurata al dissenso del vigente, potendo il frontman Trent Reznor senz'altro annoverarsi tra i cantautori più “dissenzienti”, dissacrantemente disperati e poliedrici del panorama *rock* di sempre. Il nome della band è marmoreo: i (quattro) chiodi da ventidue centimetri (cioè nove *inches*) usati nella *Passio Christi*, ora a illuminare l'ingiusto fallimento, in quasi duemila anni, del sacrificio di chi non ha potuto redimere in realtà alcun mondo (e ci si ritrova adesso ancora a morire per i peccati altrui, orfani di Dio...); proprio la scelta simbolica dei chiodi, tra i vari strumenti della Passione come la croce e la corona di spine poi, può essere letta nella sua brutalità più pura e carica di odio moralistico, oltre a richiamare una volta ancora il cardine postmoderno della *Angst*, l'angoscia esistenziale – paralizzante come una crocifissione romana –, tramite la radice proto-indoeuropea (P.I.E.) $\sqrt{*h_2eng^h}$ da cui il lat. «ango», l'ant. gr. «ἄγχο», il sscr. «amhu»: tutti lemmi identificanti l'impedimento sofferto⁶¹. Meritando uno studio critico a sé data l'ingente mole di brani e un pensiero in evoluzione a plasmarli, ci limiteremo ad analizzare il loro primo album, *Pretty hate machine* (1989), intessendo rimandi con altri loro testi, pre e post movimento *grunge*; già il titolo è ominoso. Il sistema, orwellianamente realizzato o quasi, è una macchina senza amore (risuona il ginsberghiano «Lacklove and

emozioni e immaginazione». Cfr. anche A. MERINI, “Una vita vissuta tra poesia e follia”, in «Corriere della sera», 17 ottobre 1995, p. 47: «La salute non ha mai prodotto niente. L'infelicità è un dono. Io mangio solo per nutrire il dolore. La preparazione alla morte dura una vita intera».

⁵⁸ Marilyn Manson, *The nobodies* (2000): «Today I'm dirty / And I want to be pretty / Tomorrow, I know I'm just dirt / We are the nobodies / Wanna be somebodies / When we're dead / They'll know just who we are ... Yesterday I was dirty / Wanted to be pretty / I know now that I'm forever dirt ... Some children died the other day / We fed machines and then we prayed / Puked up and down in morbid faith», cioè: «Oggi sono sporco / e voglio essere carino / domani so che sarò solamente sporco / siamo i nessuno / che vogliono essere qualcuno / quando moriremo / sapranno chi siamo ... Ieri ero sporco / volevo essere carino / adesso so che sarò per sempre sporco ... Alcuni ragazzi sono morti l'altro giorno / abbiamo sfamato le macchine e poi pregato / abbiamo vomitato su e giù in una comoda fede». Marilyn Manson è uno dei cantautori *post-grunge* socialmente più impegnati e impressionistici, dai forti testi anti-capitalistici e di denuncia contro la schizofrenia di una patria, la sua America, che ha prodotto iconicamente la bellezza di Marilyn Monroe e al contempo la ferocia di Charles Manson.

⁵⁹ Si ricordino un paio di esempi differenti, segno di un cambio di *Weltanschauung* (1991): *Estranged e Civil war*.

⁶⁰ D. FUSARO, *Pensare altrimenti* cit., v. *supra* p. 3.

⁶¹ V. *supra* l'idea di “blocco”, pp. 4-5.

menless in Moloch!» dell'Urlo del '56) che in superficie deve mostrare la propria "prettiness", l'affabile immagine esteriore di qualcosa di bello a nascondere l'insignificanza meschina interiore (interessante la paraetimologia «pretty/petty», *carino/futile*; ancora, l'invasamento veggente di Ginsberg in sottofondo, novello Cassandra: «Filt! Ugliness!»). Parimenti, le parti di cui tale sistema dis-umano è formato e da cui è veicolato: insieme al tecnocapitalismo, ancillare è il ruolo della teologia, già martellata dal ferro nietzscheano un secolo prima della caduta del Muro e ora divenuta "teologia del Capitalismo". Così, quasi tradotto nella prima canzone dell'album, *Head like a hole*: «God money I'll do anything for you. / God money just tell me what you want me to. / God money nail me up against the wall. / God money don't want everything, he wants it all», il teocapitalismo (*God-money*) lobotomizza il volgo (taglia parte del lobo del cervello, metaforicamente rendendo la *testa come un buco*) tramite la perversione della percezione dei propri bisogni. Lo testimonia in questo brano dialogico la parte della strofa dettata, contro la più savia *persona* del ritornello, dal lobo-tomizzato stesso, appunto da colui che è stato mutilato, in questo caso come messo in croce – figura cristiana evangelica – ma messo al muro – figura cristiana storicizzata nell'eterno assassinio dell'innocente ad opera della "Ragion di Stato", esemplarmente raffigurata nel quadro *El tres de mayo 1808 en Madrid* di F. Goya (1814) – (*nail me up against the wall*). Ancora, più sottile, la differenza tra *everything e all*: il D(enar)io non vuole tutto quello che vi è di "numerabile in un gruppo", bensì l'universale stesso. Aggiunge, nella seconda strofa: «God money's not looking for the cure. / God money's not concerned with the sick amongst the pure. / God money let's go dancing on the backs of the bruised. / God money's not one to choose», il teocapitalismo non cerca la cura semplicemente perché si proclama tale, in un mondo eugenetico di "puri" (ricordiamo *The beautiful people* di M. Manson, 1996: «Hey you, what do you see? / Something beautiful or something free? ... Capitalism has made it this way / Old-fashioned fascism will take it away»); si sente, però, che non è questo l'*iter felicitatis*.

La seconda canzone dell'album apre a un tema molto presente nella letteratura musicale postmoderna, come già toccato precedentemente, ovvero quello della realtà come "tremenda bugia" divina (*terrible lie*), la cui apatia (il "sentore di non sentire") in molti casi si muta in impotente e colpevole dubbio cartesiano⁶²; in pochi, ma solidi esempi, si fa proprio dissenso ribelle, fino alla blasfemia contro la nuova teologia: «...con amendue le fiche, / gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"».⁶³ *Terrible lie*: «Hey God, why are you doing this to me? / Am I not living up to what I'm supposed to be? ... Hey God, I think you owe me a great big apology ... Seems like salvation comes only in our dreams⁶⁴. / I feel my hatred grows all the more extreme. / Hey God, can this world really be as sad as it seems? ... I lost my ignorance, security, and pride. / I'm all alone in a world you must despise. / Hey God, I believed your promises, your promises and lie», il grido rabbioso e disperatamente solitario (*I'm all alone in a world you must despise*) di Trent Reznor, novello Vanni Fucci all'inferno (con la differenza che l'inferno del primo è già in terra), si fa accusa diretta alla teologia ipocrita⁶⁵ (*hey God, I believed your promises, your promises and lie*) della sua epoca che, schizofrenica⁶⁶, ha abbandonato il senso preordinato dal Vangelo: l'*etica* cristiana si è fatta *estetica* postmodernista, dove al porgere l'altra guancia si è sostituito il porgere il lato più bello (*am I not living up to what I'm supposed to be?*). Non solo metaforicamente, come ci ricordano gli abruzzesi Management del Dolore Post-Operatorio (MDPO) in una delle canzoni del loro irriverente disco d'esordio *Auff!!* (2012), intitolata *Marilyn Monroe* (figura già iconica nel cantautore Marilyn Manson, a indicare il bipolarismo statunitense...): «È l'elogio della chirurgia plastica / Qualcuno afferma sia una forma di apatia / È l'elogio della chirurgia plastica / La forma estetica di democrazia / E se facessimo una mattità? /

⁶² Cfr. ad esempio Evanescence, *Away from me* (2000): «Crawling through this world as disease flows through my veins / I look into myself, but my own heart has been changed / I can't go on like this / I loathe all I've become ... Lost in a dying world I reach for something more / I have grown so weary of this lie I live», cioè: «Strisciando in questo mondo mentre la malattia scorre nelle mie vene / osservo me stessa ma il mio stesso cuore è stato mutato / non posso andare avanti in questo modo / odio tutto quello che sono diventata ... Perduta in un mondo morente, tendo verso qualcosa di più / sono sfinita da questa bugia che vivo».

⁶³ Cfr. la figura di Vanni Fucci in Dante, *If*. XXIV e XXV; qui canto XXV, vv. 2-3.

⁶⁴ Cfr. Placebo, *Trigger happy hands* (2009): «...the only place you're truly free is cosy in your dreams», cioè: «...l'unico luogo in cui si è veramente liberi è a proprio agio nei sogni». Cfr. H.P. LOVECRAFT, *Azathoth* (1922) in cui per ovviare a un mondo senza luce e speranza, il protagonista-sognatore inizia a seguire i sogni in modo a tal punto profondo che sarà portato via dai sogni stessi: «Noiseless infinity eddied around the dreamer and wafted him away without even touching the body that leaned stiffly from the lonely window; and for days not counted in men's calendars the tides of far spheres bare him gently to join the dreams for which he longed; the dreams that men have lost», cioè: «l'infinito si stese silenzioso intorno al sognatore e lo portò via senza nemmeno sfiorare il corpo che penzolava, tutto irrigidito, dalla finestra solitaria; e in un tempo che il calendario degli uomini non sa contare, le maree dell'infinito spinsero il visionario verso i sogni che desiderava, quelli che gli uomini hanno perduto».

⁶⁵ Cfr. Un altro cantautore rock, georgiano, socio-politicamente molto impegnato, prima con la band *System of a Down* (in attività dal 1994), poi da solo (memorabile l'album *Elect the Dead* 2007 anche rispetto alle questioni ambientali, cfr. Placebo, *Battle for the Sun* 2009), è Serj TANKIAN; qui *The unthinking majority* (2007): «We don't need your hypocrisy / Execute real democracy. / Post-industrial society / The unthinking majority / Anti-depressants / Controlling tools of your system / Making life more tolerable / Making life more tolerable», cioè: «Non abbiamo bisogno della vostra ipocrisia, / mettete in atto la vera democrazia. / La società post-industriale / la maggioranza depensante / gli antidepressivi / come oggetti di controllo del vostro sistema / che rendono la vita più tollerabile, / che rendono la vita più tollerabile». Cfr. Tooru "Kyo" NIIMURA, *Zenryaku, Ogenki Desu ka? Saihate no Chi Yori Namonaki Kimi ni Ai wo Komete...*, Media Factory, Tokyo, 2004, poesia *Devoted reader*: «Welcome to peaceful land of ease. / And sleep in depression also tonight...», cioè: «Benvenuto nella terra serena del benessere, / e dormi anche stanotte in depressione...».

⁶⁶ Uno dei termini che più si confà etimologicamente a un discorso sulla società attuale, *broken-hearted*: «σχιζω» *spaccare in due*, e «φρήν» *cuore*.

E se perdessimo la forza d'urto della nostra personalità? / E se fossimo tutti uguali? Sarebbe un bordello / Dovresti scegliere il migliore non il più bello! ... La bellezza ha incatenato / In un dogma di ripetizione / La catena di montaggio per creare le persone», dunque estetica postmodernista in quanto elogio di una chirurgia figurativa di dissimulazione, come già l'etimo greco di "plastica" (πλάσσω) equivale a plasmare e a fingere, senza emozioni (...“lacklove”...) come l'immagine spersonalizzata, sebbene carne e ossa, che si è fossilizzata in un eterno presente. Adorno l'aveva sospettato mezzo secolo addietro: non si può usare più né la Bellezza atemporale di un Caravaggio né la bellezza di una forma artistica poiché verrebbe inglobata dalle logiche fagocitarie dell'industria culturale. Bisogna riprendere l'etica svenduta per l'estetica; rispecchiare dunque il mondo, solitario e orrido (...“solitude! filth! ugliness!”...), nella propria forma tanto quanto nel proprio contenuto di verità. Mostrarsi immondizia per rimandare alla mondezza. Certo, in tal senso giganti ulteriori dopo la morte di Samuel Beckett, nel 1989, non sembrano essersi elevati, per costrizione altrui o propria deficienza che sia; d'altro canto, non tutto il dissenso artistico è stato soppresso – e di questo, musicale, discutiamo –, dissenso che si è fatto però più di contenuto che di forma...

Le seguenti tre canzoni dell'album dei NIN si focalizzano maggiormente sulla sfera sensoriale del soggetto, preda delle angosce vuote postmoderne che improvvisamente, invisibili come un punto di Seurat, atterrano l'io (*Down in it*⁶⁷); allora, egli trova l'unico “santuario” libero dal male terreno della società nell'io altrui, reso così innocuo ormai percependosi difeso e catarticamente elevato nel proprio rapporto umano diadico (*Sanctified*⁶⁸); infine, il soggetto senziente percepisce l'irrealtà che lo circonda, la sua dipendenza da essa – scolorando dello stesso grigio beckettiano di *Fin de Partie* ('57) il proprio cuore, la cui *raison d'être* risulta alienata – ma percependo al contempo l'anelito della propria volontà di potenza che tragicamente non può soddisfarsi nel reale-irreale, volendo qualcosa che non può ottenere nell'eterno presente (*Something I can never have*⁶⁹). Le ultime cinque canzoni che chiudono l'album si velano di patetismo misto a fugaci e più banali rimandi alle tematiche precedenti, dopo la prima metà nettamente *destruens*. Potendo, molto ancora si potrebbe dire dei versi di Trent Reznor, senza speranza e adornianamente “brutti” come solo l'arte autentica sa ancora affascinare; versi ancora più valenti e maturi negli album successivi: *The downward spiral* (1994, contenente brani storici come *Hurt*), chiaro riferimento al circolo vizioso autodistruttivo in cui si è irretiti; e il loro vero capolavoro di fine millennio, il doppio album *The fragile* (1999, contenente brani fondamentali come *Where is everybody?*⁷⁰), icastica nudità dello stato esistenziale postmoderno: *fragile*, facile a rompersi; caduco.

Dunque arriviamo alla svolta *Grunge* degli anni '90 di Seattle (WA), che proprio in *Hurt* dei NIN e nel gridato «Filth!» di Ginsberg ha dei complementi, nel primo caso tematico e nel secondo cronologico: la parola «grunge» rimanda in slang al senso di sudicio (*filthy*), come l'individuo – spesso chiuso nella propria gabbia di dolore, escluso eroinomane senza via d'uscita sociale – e come la società – sacrificata alla solitudine, alla bruttezza e al lordume di una

⁶⁷ «Kinda like a cloud I was up way up in the sky and I was feeling some feelings / You wouldn't believe sometimes I don't believe them myself and I decided I was / Never coming down. Just then a tiny little dot caught my eye it was just about / Too small to see. But I watched it way too long and that dot was pulling me / Down», cioè: «Come una nuvola ero su in alto nel cielo e sentivo dei sentimenti / non ci crederesti che alcune volte non li credo io stesso così decisi che / non sarei più tornato giù. Proprio allora un piccolo esile punto catturò il mio occhio, era proprio troppo piccolo da vedere. Ma l'ho osservato troppo a lungo e quel punto ha iniziato a trascinarci / giù».

⁶⁸ «...I'm just caught up in another of her spells, / While she's turning me into someone else. / Every day I hope and pray that this will end, / But when I can, I'd do it all again ... I am justified. / I am purified. / I am sanctified, inside you», cioè: «...Sono preda di un altro dei suoi incantesimi, / mentre mi sta trasformando in qualcun altro. / Ogni giorno spero e prego che questa cosa finisca, / ma quando ne sono capace, lo rifaccio tutto di nuovo ... Sono legittimato. / Sono purificato. / Sono santificato, dentro di te».

⁶⁹ «...I'm down to just one thing. / And I'm starting to scare myself. // You make this all go away. / You make this all go away. / I just want something, / I just want something I can never have. // You always were the one to show me how / Back then I couldn't do the things that I can do now. / This thing is slowly taking me apart. / Grey would be the color if I had a heart», cioè: «...Sto sotto solamente a una cosa. / E inizio a farmi paura. // Tu riesci a scacciare tutto questo. / Tu riesci a scacciare tutto questo. / Voglio solo qualcosa, / voglio solo qualcosa che non potrò mai avere. // Eri sempre l'unica a mostrarmi come / all'epoca non potevo fare le cose di ora. / Questa cosa sta lentamente facendomi a pezzi. / Grigio ne sarebbe il colore se avessi un cuore».

⁷⁰ «Did you happen to catch? / Or did it happen so fast / what you thought would always last / has passed you by? / Is everything speeding up / or am I slowing down, / just spinning around? / And I don't know why / all the pieces don't fit / thought I really didn't give a shit, / I never wanted to be like you, / but for all I aspire / I am really a liar / and I'm running out of things I can do ... Pleading and / needing and / bleeding and / breeding and / feeding, / exceeding, / where is everybody? / Trying and lying / defying, denying / crying and dying, / where is everybody? // Well okay, enough. You've had your fun but come on, there has got to be someone that hasn't yet become so numb and succumb ... », cioè: «Ti è capitato di afferrarlo? / O è successo così velocemente / che ciò che pensavi sarebbe sempre durato / ti ha sorpassato? / Si sta accelerando tutto / o mi sto rallentando io, / girando solamente in tondo? / E non so perché / tutti i pezzi non quadrano / pensavo non me ne fregasse un cazzo, / non ho mai voluto essere come te, / ma per tutto quello cui aspiro / sono davvero un bugiardo / e sono a corto di cose che sono capace di fare ... Supplicando e / necessitando e / sanguinando e / perpetuando la specie e / nutrendo, / eccedendo, / dove sono tutti? / Provando e giacendo / non obbedendo, negando / piangendo e morendo, / dove sono tutti? // Va bene, okay, basta. Ti sei divertito ma, su, ci dev'essere qualcuno che non sia ancora diventato così ottuso e succube ...».

macchina sistemica antropofaga, cioè il Capitalismo. Post-1989 il comunismo sovietico ha cessato di opporre resistenza al dilagare statunitense di un sistema catastrofico socio-economico che mira all'accrescimento del divario sociale tra fasce di popolazione, grazie anche al fenomeno della globalizzazione (che, senza le opportune regolamentazioni economiche difensive da parte dei Paesi del Terzo Mondo, si trasforma in «globalizzazione»⁷¹ planetaria). La peculiarità di questo genere sta nell'unire tematicamente i movimenti artistici americani anni '40-'60 della *Beat Generation* e del *Confessionalism* in una mistura unica, mentre musicalmente fonde il *punk rock* all'*heavy metal* in un mix più cupo e maturo, fatto di eterogenee tempistiche e tonalità usate a mostrare la dissonanza del mondo esterno nella propria musica distorta e *ululata (howl)*; i maggiori rappresentanti sono indubbiamente i *Nirvana* di Kurt Cobain e gli *Alice in Chains* (AIC) di Layne Staley e Jerry Cantrell (senza tralasciare comunque alcuni album dei *Pearl Jam* e dei *Soundgarden*). Le tematiche delle canzoni possono così classificarsi⁷²: il nichilismo esistenziale (*Angst*) veicolo di denunce sociali, apatia e desiderio di libertà in un futuro costantemente negato; la disperazione autentica e rassegnata dei «parassiti sociali»⁷³ che sempre però mantengono il ghigno beffardo come «controdolore»⁷⁴; meno apertamente politico del punk, il *grunge* usa toni fortemente impegnati nel sociale, dalla mancanza di fiducia nelle autorità alla ricerca di inclusione delle differenze umane, sempre sul filo teso di un'apolidia subita tra manie suicide e autolesionistiche⁷⁵; infine, l'inemendabile tema da Generazione-X (nati nel ventennio '60-'80) della cinica disillusione e dell'inutilità senza identità, riflesse nel chiuso dei rapporti interpersonali condannati a *riprovare, fallire ancora, fallire meglio*, e nella «filosofia dell'eroina» che accelera la spirale negativa già citata a proposito dei NIN. Con un movimento copernicano kantiano, si passa dal focus sull'esterno (*meta-fisica*) oggettivo a quello sull'interno soggettivo (*endo-fisica*): i propri traumi personali, unicamente e irripetibilmente sofferti, come lente d'ingrandimento per analizzare il male del mondo.

Cosa ha ripreso, dunque, il *Grunge* dai poeti beat e confessionali? Dei primi, il rifiuto del conformismo sociale e della tradizione letteraria (qui, diremmo musicale), l'uso palliativo e artistico delle droghe (non più allucinogene) e, più latamente, lo *Streben* per una libertà nuova in una vita avvertita sempre più come *dentro alla scatola*⁷⁶; dei secondi, il valore poetico-gnoseologico dei drammi autobiografici, con riferimenti alla morte, al suicidio, a traumi di varia entità; dalla depressione senza restrizione riguardo alla materia trattata, in un linguaggio colloquiale e crudo grazie anche al quale l'Io del poeta-cantante possa ben prestarsi all'immedesimazione mimetica dei propri lettori-ascoltatori (non sorprende dunque se una fondamentale cantautrice americana alternative rock, tra le più influenti e confessionali *post-grunge* come Tori Amos, lettrice delle poetesse Sylvia Plath e Anne Sexton, scrisse *Me and a gun* nel disco d'esordio del 1992, *Little earthquakes*: una confessione in forma di canzone, a cappella, dello stupro subito a ventun anni dopo un concerto a Los Angeles...).

Uno sconvolgimento *radicale*, perciò, rispetto all'edonismo «eroizzante» del decennio precedente; è come se si fosse passati dalla virilità epica omerica alla solitudine tragica sofoclea, per tramite della lirica, *in primis*

⁷¹ Cfr. A. TAGLIAPIETRA, «Usi filosofici della catastrofe», in «Lo Sguardo – Rivista di Filosofia», n. 21, 2016 (II), pp. 13-30. Cfr. J.E. STIGLITZ, *La globalizzazione e i suoi oppositori*, Einaudi, Torino 2002.

⁷² Cfr. E. KOSKOFF, *Music Cultures in the United States. An Introduction*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2005; M. FUREK, *The Death Proclamation of Generation X: A Self-Fulfilling Prophecy of Goth, Grunge and Heroin*, iUniverse, Bloomington (IN) 2008; C. STRONG, *Grunge: Music and Memory*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2011; S. FELIX-JÄGER, *With God on Our Side: Towards a Transformational Theology of Rock and Roll*, Wipf and Stock, Eugene (OR) 2017.

⁷³ ALICE IN CHAINS, *Social parasite* (1988): «You say you don't like the way we look / Well fuck off! / I ain't some dying dog that you can kick / So fuck off! / It's so easy to fall into that hole / And you're the one who cast me in that role / If you loved me would you call me a social parasite?», cioè: «Dici che non ti piace come ci mostriamo / be', fottiti! / Non sono un cane morente che puoi prendere a calci / quindi fottiti! / È così facile cadere in quel buco / e sei tu quello che mi ha gettato in quel ruolo, / se mi amassi mi chiameresti parassita sociale?».

⁷⁴ A PALAZZESCHI, *Il contro dolore* (1913): «...BISOGNA ABITUARSI A RIDERE DI TUTTO QUELLO DI CUI ABITUALMENTE SI PIANGE, sviluppando la nostra profondità ... MAGGIORE QUANTITÀ DI RISO UN UOMO RIUSCIRÀ A SCOPRIRE DENTRO IL DOLORE, PIÙ EGLI SARÀ UN UOMO PROFONDO. Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano ... 4. INVECE DI FERMARSI NEL BUIO DEL DOLORE, ATTRAVERSARLO CON SLANCIO, PER ENTRARE NELLA LUCE DELLA RISATA». Sarà un concetto alla base della *indie* band più palazzeschiana tra quelle di cui trattiamo, i già citati MDPO; v. *infra* nota 97.

⁷⁵ Cfr. L'alternative rock band più *grunge* tra quelle *post-grunge* trattate, PLACEBO, *Black-eyed* (2000): «I was never faithful / And I was never one to trust, / Borderlining schizo / And guaranteed to cause a fuss. / I was never loyal / Except to my own pleasure zone. / I'm forever black-eyed / A product of a broken home», cioè: «Non sono mai stato fedele / e non sono mai stato uno di cui fidarsi, / uno schizoide borderline / e certo di causare un casino. / Non sono mai stato leale / tranne che per il mio proprio tornaconto. / Sarò per sempre uno dall'occhio nero / il risultato di una famiglia rovinata».

⁷⁶ ALICE IN CHAINS, *Man in the box* (1990): «I'm the man in the box / Buried in my shit / Won't you come and save me?», cioè: «Sono l'uomo dentro alla scatola / seppellito nella mia merda / verrai e mi salverai?». Cfr. MONDO MARCIO, *Dentro alla scatola* (2006): «Perché vedi un po' di anni fa / vedevo mamma e papà / dentro una scatola / dietro due psichiatri ero solo un bambino... un bambino! / E dicono capita / ma non spararti fra' / spogliami l'anima / e vedrai che c'ero così vicino... così vicino!». Cfr. PLACEBO, *Every you every me* (1998): «...Sucker love a box I choose / No other box I choose to use / Another love I would abuse / No circumstances could excuse ...», cioè: «Scelgo una scatola d'amore che prosciuga / nessun'altra scatola scelgo di usare / abuserei di un altro amore / nessuna circostanza potrebbe giustificarmi».

archilochea⁷⁷, così come vi fu della musica che pose le basi all'ascesa del *grunge* 90s. Insomma, dalla *καλοκάγαθία* di *Welcome to the jungle* ('87) all'*αὐτοκτόνον* di *I hate myself and want to die* ('93): come l'Aiace sofocleo vede nel suicidio l'unico riscatto certo dell'onore vitale che la vendicativa Atena gli ha fatto perdere, obnubilandogli momentaneamente la mente, e l'unico modo di rivoltarsi contro un mondo (*non più rassicurantemente omerico*) a lui inadatto e ormai *démodé*, così la figura del leader dei Nirvana, Kurt Cobain (sparatosi nell'aprile 1994), incarna l'"anima suicida" del movimento *Grunge*, che nella descrizione della tomba del proprio animo registra l'inevitabile stazione del (*non più rassicurantemente edonistico*) «nightrain / ready to crash and burn».⁷⁸ Esattamente come gli eroi epici che, «carichi per distruggere e bruciare» il nemico prima, si riscoprono poi tragici annientatori di se stessi, preda di una *cupio dissolvi* in cascata trofica. Così, nella canzone *Sunshine* presente nel disco d'esordio degli Alice in Chains (*Facelift*, 1990) troviamo la conferma del passaggio all'uso introiettato del "ready to crash and burn": «Am I too contagious⁷⁹, / Full of sick desire? / Am I that I promise, / Burning corpses pyre?», dove l'Io risulta essere ciò che *pro-mette*, cioè quello che mette in mostra avanti a sé, nient'altro che una «pira d'un cadavere bruciante» (l'ing. *corpse* indica unicamente il corpo di chi è morto, al contrario del lat. *corpus* da cui è derivato: una vita perciò da *morto vivente*, oltretutto arso vivo).

Ricapitoliamo: abbiamo detto che il *Grunge* è un movimento musicale *rock*, sorto a Seattle tra la fine degli inani anni Ottanta e l'inizio dei Novanta ormai liberi dal bipolarismo freddo della "minaccia sovietica"; è un movimento di denuncia sociale dell'ordine simbolico vigente attraverso la lente d'ingrandimento del proprio vissuto traumatico (e da quello stesso ordine simbolico vigente traumatizzato) fino a punte tragiche di droga, psicosi e suicidio; la musica si distorce dissonantemente e i testi, in alcuni casi poetici nella propria sintassi, si fanno grottescamente *dis-perati*, senza speranza di sopravvivenza né di vero godimento dell'attimo presente, sentito come insensato. Icastico a tal proposito è il suddetto brano dei Nirvana *I hate myself and want to die*, quasi fosse una massima sofoclea⁸⁰, in cui Kurt Cobain esorta un Tu a «poter tossire di nuovo su di me, / non ho ancora ottenuto la mia realizzazione» (*you can cough on me again / I still haven't had my fulfill*), sintomo di un Io annichilito in quanto riempito (*full-filled*) solo dal male quotidiano (*again*) altrui. Indubbiamente una *divergenza* col passato decennio è innegabile data la profondità abissale di sentimenti, e forse anche inemendabile nella propria disforia cronicizzata. Non sarà inopportuno a tal proposito citare interamente la prima poesia dei 385 componimenti del poeta confessionale suicida J. Berryman, raccolti sotto il titolo di *The Dream Songs* (1969):

Huffy Henry hid the day,
unappeasable Henry sulked.
I see his point,—a trying to put things over.
It was the thought that they thought
they could *do* it made Henry wicked & away.
But he should have come out and talked.

All the world like a woolen lover
once did seem on Henry's side.
Then came a departure.
Thereafter nothing fell out as it might or ought.

⁷⁷ ARCHILOCO, *fr. 5W*: «Ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνω / ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων, / αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. Τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη; / ἑρρέτω· ἐξαυτίς κτήσομαι οὐ κακίω.», cioè: «Uno dei Sai si vanta dello scudo che vicino a un cespuglio / controvoglia ho lasciato, oggetto impeccabile, / ma così mi son salvato. Cosa mi importa di quello scudo? / Vada in rovina! Ne comprerò uno non peggiore».

⁷⁸ GUNS N' ROSES, *Nightrain* (1987).

⁷⁹ Cfr. NIRVANA, *Smells like teen spirit* (1991): «With the lights out, it's less dangerous / Here we are now, entertain us / I feel stupid and contagious / Here we are now, entertain us / A mulatto, an albino / A mosquito, my libido», cioè «A luci spente è meno pericoloso / eccoci qui, divertiteci / mi sento stupido e contagioso / eccoci qui, divertiteci / un mulatto, un albino / una zanzara, la mia libidine».

⁸⁰ SOFOCLE, *Edipo a Colono*, vv. 1225-1227: «μη φῶναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, / βῆναι κείθεν ὅθεν περ ἦκει, / πολὺ δεύτερον, ὡς τάχιστα», cioè: «non essere nati è la cosa migliore; e la seconda, una volta venuti al mondo, / tornare lì da dove si è giunti / quanto più velocemente possibile». Cfr. PETRONIO, *Satyricon*, XLVIII, §8: «Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis / vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: / Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω», cioè: «del resto io stesso ho visto con i miei occhi la Sibilla di Cuma che pendeva da un'ampolla, e i ragazzi le chiedevano: "Sibilla, che cosa vuoi?"; rispondeva: "Voglio morire"». Cfr. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977, §3 pp. 31-32: «"Ora dimmi, seguace di Dioniso, qual è la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo?", domandò il re Mida al Sileno, e questi, costretto dalla sua insistenza, con voce stridula gli rispose: "Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto». Questo testo nietzscheano giovanile (1872) enucleava già perfettamente i sintomi della modernità post-industriale: necrotizzata dal "socratismo estetico", amnesica del "Dionisiaco", anafilattica alla "musica".

I don't see how Henry, pried
open for all the world to see, survived.

What he has now to say is a long
wonder the world can bear & be.
Once in a sycamore I was glad
all at the top, and I sang.
Hard on the land wears the strong sea
and empty grows every bed.

Il suscettibile Henry nascose il giorno, / l'inappagabile Henry imbronciato. / Capisco il suo ragionamento, —un tentativo di comunicare. / È stato il pensiero che loro pensassero di poterlo *fare* a rendere Henry cattivo & escluso. / Ma sarebbe dovuto uscire allo scoperto e parlare. // Il mondo intero come un amante lanoso / un tempo sì che sembrava dalla parte di Henry. / Poi giunse una divergenza. / In seguito non accadde niente come sarebbe potuto o dovuto. /

Non capisco come Henry sia sopravvissuto, / indagata pubblicamente la sua intimità così che tutto il mondo vedesse. // Ciò che adesso ha da dire è un lungo / sbigottimento che il mondo può sopportare & essere. / Una volta sopra un platano fui felice / tutto in cima, e cantai. / Duro sulla terra si consuma il forte mare / e vuoto cresce ogni fondale. //

Il giovane Henry berrymeniano, affine nell'angoscia e nella ribellione adolescenziali alla figura disadattata e *in fieri* di Holden Caulfield de *Il giovane Holden* (J.D. Salinger, 1951), potrebbe essere una qualunque delle personalità *grunge* trattate: suscettibile e inappagabile del mondo e proprio a causa di questo imbronciato, questa generazione postmoderna fallisce di continuo nel tentativo di comunicare un codice che, come quello sofocleo di Aiace, è già "fuori moda", senza validi appigli esterni per uscire dalla propria fossa vivente. L'io scende muto in un gorgo a spirale. La comunicazione sembra appannaggio altrui, in un circolo vizioso che incattivisce ed esclude autoescludendo; una indefinita «departure» (eufemisticamente, e non è superfluo, *la morte*...) è ciò che sembra aver precluso la via per tornare al felice Eden perduto⁸¹. Ma J. Joyce lo aveva definito questo spartiacque, in quell'epifanico grido impazzito di Eveline, «Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!»⁸², il gaelico "alla fine del piacere il dolore": il piacere ha fatto il suo tempo ('80s);

che sorga adesso un (*benefico*) canto di dolore⁸³. Il sistema-Moloch sventra l'individuo per estrarne pubblicamente le interiora; sebbene qualcuno sopravviva coscientemente a questa invasione – e i più incoscientemente –, il *mood* diffuso è quello magistralmente cantato, a più riprese, dagli Alice in Chains: «...I will speak no more of my feelings beneath» (*Down in a hole*, 1992)⁸⁴; «My gift of self is raped / My privacy is raked / And yet I find / And yet I find / Repeating in my head / If I can't be my own / I'd feel better dead» (*Nutshell*, 1994)⁸⁵. «The rest is silence»⁸⁶ aggiungerebbe Hamlet (già risemantizzato nella figura postmoderna, post-apocalittica, dell'Ham beckettiano di *Fin de partie*); nulla resiste alla disumanizzazione della persona, e l'abisso (*hole*, *Abgrund*) è spalancato sul singolo: «...wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein», cioè «...quando guardi a lungo nell'abisso, anche l'abisso ti guarda dentro» diceva F. Nietzsche nell'aforisma 146 di *Al di là del bene e del male*, avvertendo del male mostruoso (*Ungeheuer*: ciò che è tremendamente immenso) del contatto con la potenza plurima del mondo.⁸⁷ Lo *shock* del mondo lascia molto meravigliati e sbigottiti («wonder» come *vox media*), che è poi quanto concerne lo stesso mondo: l'essere meraviglia e il sopportarne il proprio peso (*wonder the world can bear & be*); l'anima dell'individuo, esemplare nel mondo *grunge*, si identifica in un lento svuotarsi (del resto, la condizione esistenziale di *rottami* marini, di «ossi di

⁸¹ SUBSONICA, *Eden* (2011): «Eden la danza di un mondo perfetto. / Eden se il tuo sguardo dice ti aspetto. / Oggi che ogni gesto ritrova il suo senso. / Poi Eden è un passo sui bordi del tempo. / Eden, il riscatto, il sogno protetto. / Eden, nella luce di un giorno perfetto. // E se alla fine riusciremo a credere / Nelle nostre promesse / Avremo pace, le risposte incognite / Da sempre le stesse / Per diventare adulti come nuovi Dei / Di un vecchio universo. / Per imparare ad affrontare il tempo noi, / In un mondo diverso ... // ... Eden, un rifugio alla fine di tutto. / Eden, la certezza che piega il sospetto».

⁸² J. JOYCE, *Dubliners*, Oxford University Press, Oxford 2000 [ed. or. 1914], p. 28.

⁸³ Cfr. ESCHILO, *Agamemnone*, v. 121 e ss.: «αἴλιον αἴλιον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω», cioè: «un canto di dolore intona, un canto di dolore; ciò ch'è bene prevalga».

⁸⁴ «Non parlerò più dei miei sentimenti interiori». Cfr. S. PLATH, *Lady Lazarus* (1962), vv. 39-40: «I rocked shut / As a seashell» (cioè «mi sono dondolata chiusa / come una conchiglia»), poi desublimato nel «nutshell» degli AIC.

⁸⁵ «Il mio dono dell'intimità è stuprato / la mia privacy spazzata / eppure mi ritrovo, / eppure mi ritrovo / a ripetermi in testa che / se non posso essere mio / mi sentirei meglio da morto». Cfr. Subsonica, *Sonde* (1999): «...Ogni forma di conversazione / È ormai intima intercettazione». Cfr. Evanescence, *The only one* (2006): «...If I can't feel, I'm not mine / I'm not real», cioè «...se non posso avere sentimenti, non sono mia, / non sono reale». Cfr. Le luci della centrale elettrica, *Punk sentimentale* (2014): «...Strana anche l'intimità nell'età della tecnica / tre generazioni impregnate alla povertà».

⁸⁶ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, atto V, sc. 2.

⁸⁷ Cfr. F. NIETZSCHE, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Walter de Gruyter Vg., Berlin 1967-, VII 3 38[12], S. 338f.

seppia» perciò, non era stata già magistralmente fecondata dai versi montaliani del 1925, specialmente la sezione *Mediterraneo*?⁸⁸). L'abisso di cui trattiamo però è quello poetico della parola, *vivifico* secondo gli ambigui vv. 9-13 di *Commiato* (1916) di G. Ungaretti: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso», dove nell'oscuro, silente mistero dell'essere – spaventosamente sofferto⁸⁹, come una fatica atlantica (vd. *Evanescence, Weight of the world* 2006) – il segno che l'abisso scava nella pelle non è quello di un ago infetto, bensì di una *runa* (dal ted. *raunen* «sussurrare», veicolo di un mondo che necessita di essere decrittato e mappato nuovamente; *la mappa dell'amore*⁹⁰).

Gli stessi *Nirvana* hanno nel proprio nome racchiuso l'anelito soteriologico che incarna il martirio del *Samsara*, l'eterna rinascita (della vita, delle sensazioni, del dolore...) prima della pace dei sensi; così come negli *Alice in Chains* il senso risiede nella parodia asfittica dell'Alice di L. Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865; e il seguito del 1871, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*), incatenata lontana dalla via di casa nel mondo circostante.

In entrambi, il dolore *odierno*⁹¹. Riguardo al primo album dei *Nirvana* (*Bleach* 1989), basti pensare alla canzone d'apertura, *Blew*: «If you wouldn't mind, I would like it blew / If you wouldn't mind, I would like to lose / If you wouldn't care, I would like to leave / If you wouldn't mind, I would like to breathe // Is there another reason for your stain? / Could you believe who we knew was stress or strain? / Here is another word that rhymes with shame», in cui serrato (e per l'io monologante, perdente) è lo scambio di battute, parossistico e depressivo, con un Tu (forse la propria coscienza, o il Super-io della società?) di cui si ha soggezione nel richiedere anaforicamente le dovute libertà (*if you wouldn't mind...*), persino quella autodistruttiva di “farsi” («blow» indica in *slang* l'atto di assumere droghe, ma il *past simple* di questo verbo, «blew», è omofono di «blue» cioè l'esser tristi) e di *fallire* (*to lose*); di fuggire per poter respirare nella gabbia sociale imposta (*to leave... to breathe* allitteranti) che macchia (*stain*) indelebilmente la propria identità, fatta dell'endiadi di pressione e tensione (*stress or strain* annominanti, in rima con “stain” precedente e “shame” seguente a fortificare il vergognoso senso di colpa esistenziale). Ancora, il settimo brano *Negative creep* («sfigato depressivo») è identitario del poeta-cantautore postmoderno, ricostituendo – senza la potente soluzione ungarettiana di continuità – la tradizione crepuscolare dell'identità mancata del Poeta; icastico nel brano generazionale *Creep* (1993) dei *Radiohead*, che quasi a caratteri cubitali incide come *memorandum* ontologico dell'apolidia metafisica cioraniana citata precedentemente: «But I'm a creep, I'm a weirdo. / What the hell am I doing here? / I don't belong here», cioè «ma io sono uno sfigato, uno strambo. / Cosa diavolo ci faccio qui? / Non è qui che appartengo». Non è questo il luogo per uno studio sistematico della poetica di Kurt Cobain, ché molto occuperebbe; si potrebbe dire ancora del loro secondo album, *Nevermind* 1991, che si apre con una delle canzoni-manifesto dell'intero *grunge*, *Smells like teen spirit*: «Load up on guns and bring your friends / It's fun to lose and to pretend ... Hello, hello, hello, how low? ... I feel stupid and contagious / Here we are now, entertain us ... I'm worse at what I do best / And for this gift I feel blessed ... And I forget just why I taste / Oh yeah, I guess it makes me smile / I found it hard, it's hard to find / Oh well, whatever, nevermind», dove la stoica «ebete euforia» fusariana, controparte dell'epicureo «disincantamento depressivo» in questo Ellenismo postmoderno⁹², più si scorge, euforici di fallire e di fingere una realizzazione (*it's fun to lose and to pretend*) che è destinata a non avverarsi, in un mondo plagiato e piaggiato (*hello, hello, hello, how low?* col frequentissimo gioco di parole, paronomatico allitterante, tra suono e senso, caro a Cobain) il quale non può non infettare; usando le vie venose come *panem et circenses* per deviare dal vero contagio, il cervello viene masticato, fagocitato, metabolizzato e poi deietto nel neo-Matrix (*I feel stupid and contagious / here we are now, entertain us*). Incapaci di qualunque cosa, miracolati per la propria *de-ficienza* (*I'm worse at what I do best / and for this gift I feel blessed*); fondamentalmente si è autistici nella scatola insonorizzata del proprio io, ebbro d'afasia (*I found it hard, it's hard to find / oh well, whatever, nevermind*). Ancora si potrebbe dire del brano *Dumb* del loro terzo album, *In Utero* 1993, che racchiude già nel titolo il senso di quanto detto in precedenza: «muto» (in inglese, traslato semanticamente in “idiota”), il cui etimo rimonta al nostro discorso, ovvero l'essere *serrato*, proveniente da una radice PIE $\sqrt{mew-}$ (cfr. lat. «mū-tus», ant. gr. «μύ-ω», sscr. al grado medio/guṇa «mav-ate» ma anche «mū-ka», ant. fr. «mu»): *la società lega la lingua dell'anima*.

⁸⁸ Vd. sez. VII: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine; / scheggia fuori del tempo, / testimone di una volontà fredda che non passa. / Altro fui: uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollire / della vita fugace – uomo che tarda / all'atto, che nessuno, poi, distrugge. / Volli cercare il male / che tarla il mondo, la piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordigno universale; e tutti vidi / gli eventi del minuto / come pronti a disgiungersi in un crollo. / Seguì il solco d'un sentiero m'ebbi / l'opposto in cuore, col suo invito; e forse / m'occorreva il coltello che recide, / la mente che decide e si determina. / Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante. / Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli / ancora i groppi interni col tuo canto. / Il tuo delirio sale agli astri ormai».

⁸⁹ Vd. A. MERINI, *O poesia* (1991): «O poesia, non venirmi addosso, / sei come una montagna pesante, / mi schiacci come un moscerino; / poesia, non schiacciarmi, / l'insetto è alacre e insonne, / scalpita dentro la rete, / poesia, ho tanta paura, / non saltarmi addosso, ti prego».

⁹⁰ Cfr. D. THOMAS, la raccolta *The map of love* (1939).

⁹¹ Cfr. W.H. AUDEN, *Spain 1937* (1940), v. 16: «...But to-day the struggle».

⁹² D. FUSARO, *Op. cit.*, v. *supra* p. 3; 11.

«I think I'm dumb / or maybe just happy»: l'euforia che, ebete, può crogiolarsi solo in sé. Del resto, il frontman K. Cobain era stato chiaro, pur nella propria anfibolia poetica, quando nell'ultimo brano inciso prima del suicidio e pubblicato postumo, *You know you're right* (1993), cantava «never speak a word again / I will crawl away for good ... No thought was put into this / I always knew it would come to this / Things have never been so swell / And I have never failed to feel // Pain»: ricorda quello che diceva nel 1992 il frontman degli AIC, Layne Staley, in *Down in a hole* (altra canzone-manifesto del movimento *grunge*) annunciando la propria chiusura (*never speak a word again*) definitiva (*away for good*) con l'esterno. K. Cobain non ha bisogno di “metterci d'impegno” (*no thought was put into this*), così com'era naturale per la poetessa S. Plath in *Lady Lazarus* (1962) vv. 43-48: «Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well. / I do it so it feels like hell. / I do it so it feels real. / I guess you could say I've a call»: entrambi, *suicidi*, sembrano avere la predisposizione artistica alla morte, la «vocazione» (*call*) che avverte però, questa volta, del non ritorno; «le cose non sono mai andate così alla grande / e io non mi sono mai sbagliato a provare // dolore» (*things have never been so swell / and I have never failed to feel // pain*), ricorda Cobain a un Tu di sapere di aver ragione, il quale interlocutore, se fosse se stesso, permetterebbe di concludere che il gioco di parole *you're right* e *your right* rimarchi la conoscenza e il diritto propri della morte (e propri del *grunge* tutto); il «privilegio di morire», scriveva E. Dickinson.⁹³

Analizzando invece gli *Alice in Chains*, si affronta il lato più disperatamente sanguigno del *grunge*; basterebbe citare per intero la suddetta canzone-manifesto, *Down in a hole* (contenuta nel secondo album, *Dirt* 1992):

Bury me softly in this womb
I give this part of me for you
Sand rains down and here I sit
Holding rare flowers
In a tomb... in bloom

Down in a hole and I don't know if I can be saved
See my heart I decorate it like a grave
Oh, you don't understand who they thought I was supposed to be
Look at me now I'm a man who won't let himself be

Down in a hole, feeling so small
Down in a hole, losing my soul
I'd like to fly
But my wings have been so denied

Down in a hole and they've put all the stones in their place
I've eaten the sun so my tongue has been burned of the taste
I have been guilty of kicking myself in the teeth
I will speak no more of my feelings beneath

Seppelliscimi lievemente in questo ventre / do a te questa mia parte / piove giù sabbia e qui siedo / tenendo in mano fiori rari / dentro una tomba... fiorente // Sto nel profondo di un buco e non so se posso essere salvato / vedi il mio cuore, l'ho decorato come fosse un sepolcro / oh, non capisci chi pensavano che dovessi diventare / guardami adesso, sono un uomo che non si lascia in pace // Nel profondo di un buco, sentendomi così piccolo / nel profondo di un buco, perdendo l'anima / vorrei volare / ma le mie ali sono state veramente tarpate // Sto nel profondo di un buco e hanno messo tutte le pietre a loro posto / ho ingerito il sole di modo che la mia lingua bruciasse per il gusto / mi sono sentito in colpa di prendermi a calci nei denti / non parlerò più dei miei sentimenti interiori. //

⁹³ E. DICKINSON, *The Heart asks Pleasure – first –*, F 588, *Op. cit.*: «The Heart asks Pleasure - first - / And then - Excuse from Pain - / And then - those little Anodyness / That deaden suffering - // And then - to go to sleep - / And then - if it should be / The will of its Inquisitor / The privilege to die -», cioè: «Il Cuore domanda Piacere – dapprima - / E poi – Discolpa dal Dolore - / E poi – quei piccoli Anodini / che ammortizzano la sofferenza - // E poi – andare a dormire - / E poi – se dovesse essere / la volontà del suo Inquisitore / il privilegio di morire -».

I riscontri tematici sono evidenti: la morte indotta in un suicidio istigato⁹⁴, la vita come colpa ereditaria, l'abulia recidiva.

Anche i riscontri letterari, diretti indiretti o introiettati nell'inconscio poetico, sono evidenti (come evidenti pure i giochi di suono e di ritmo, le rime): l'identità thomasiana di nascita e morte, dicotomica nel binomio «womb/tomb» *utero/tomba*⁹⁵, si ritrova nella prima stanza (*Bury me softly in this womb ... in a tomb in bloom*), che oltre a omaggiare i classici metri letterari anglofoni giambici come il tetrametro e il trimetro, ricorda, nell'arpeggio melancolico di chitarra iniziale, l'arpa eolia cara alla silvana solitudine romantica inglese (*The Eolian Harp*, S.T. Coleridge 1796); il contrasto individuale dickinsoniano con le ragioni di Dio si può ritrovare nella seconda stanza (*Down in a hole and I don't know if I can be saved*) in cui la salvazione, laddove nella poetessa di Amherst era stata ottenuta involontariamente data la preferenza metafisica «for the onset with Eternity» (*Just lost, when I was saved!*, op. cit. F 132, v. 3 *per lo scontro con l'Eternità*), ora non sembra davvero più ottenibile, seppure fortemente ricercata data l'eterna dannazione terrena rappresentata dall'*inferno altrui* sartreano (*Huis clos*, 1944); l'incomunicabilità confessionale plathiana, mista al senso di disagio socio-esistenziale che si avverte nel suo romanzo semi-biografico *The Bell Jar* (1963, un mese prima del vero suicidio, ancora superato nel romanzo), sembra qui nella seconda stanza (*Oh, you don't understand who they thought I was supposed to be*) trovare un parallelo alla frase «I was supposed to be having the time of my life» (Harper Perennial Modern Classics, New York 2005, p. 2 *avrei dovuto passare il più bel periodo della mia vita*), dato il comune denominatore dello iato tra il principio di realtà e quello di piacere che amplia il senso di irrealità dell'Io fino a farsi pazzia, chiudendolo sotto una insonorizzata «campana di vetro» che, nel rimando agli elettroshock, molto riporta all'immagine torturante della “box” di cui abbiamo detto; le psichedeliche visioni ginsberghiane, sebbene diverse per droga (prima allucinogena, ora oppiacea), che possono venire alluse nella quarta stanza (*Howl*, v. 13: «...storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn...»), cioè «quartieri di vetrine in un balenio di drogati centauri al neon dei semafori, vibrazioni di sole e luna e alberi nei rombanti crepuscoli invernali di Brooklyn»), concernono l'iperbole dell'aver ingerito il sole per poterne sentire l'ardore su una lingua da troppo tempo anestetizzata (*I've eaten the sun so my tongue has been burned of the taste*)– l'eroina, per quanto non ingeribile, è una droga che scalda in un orgasmo potente tutto il corpo (come cantato anche da E. Finardi in *Scimmia*, 1977: «Il primo buco l'ho fatto una sera a casa di un amico così per provare ... poi un ondata dolce di calore quasi come nell'amore»). Naturalmente, sottesa è l'*Alice* di Carroll nel suo messaggio della vita – uno dei tanti – come un puzzle insensato e rischioso, persino mortale già dal primo capitolo, *Down the Rabbit Hole*, quando si dice «Down, down, down. Would the fall never come to an end?» (Vintage Books, London 2012, p. 7 *giù, giù, giù. La caduta avrebbe mai avuto una fine?*); ciò corrisponde perfettamente al *mood* della prima canzone, *We die young*, del loro primo album *Facelift* (1990, il cui “lifting facciale” in copertina ricorda ben di più la deformazione esistenziale de *L'urlo* di E. Munch di quasi un secolo prima, 1893): «Down, down, down you're rollin'» *giù, giù, giù stai rotolando*. Un altro paio di importanti puntualizzazioni sul senso di prigionia socio-esistenziale identificata con l'ingiustizia divina: *Man in the box* (1990), *God Am* (1995). La prima canzone è diretta e disincantata nel verso d'apertura: «sono l'uomo dentro alla scatola», ovvero in *cella d'isolamento* in quanto «box» in *slang* ha anche questo senso; isolamento dal mondo esterno nella cella del proprio corpo (*mutatis mutandis*, l'equipollenza pitagorica di tomba e corpo nella coppia minima greca *σημα/σῶμα*). Interessante il ritornello per la sua ambigua identità cristica col poeta (d'altronde non nuova alle poetiche moderne, basti pensare al già citato *L'incendiario* di Aldo Palazzeschi, 1910, o alla raccolta *Cantico dei Vangeli* di Alda Merini, 2006): «Feed my eyes. Can you sew them shut? / Jesus Christ, deny your maker / He who tries will be wasted / Feed my eyes. Now you've sewn them shut», dove l'unico nutrimento è il nocumento stesso. Come Edipo si acceca dopo aver scoperto il suo colpevole incesto che, orrido, rimanda induttivamente all'arcano abissale della vita⁹⁶, così adesso l'uomo post-moderno preferisce cucirsi gli occhi (*feed my eyes, now you've sewn them shut*) restio alla conoscenza maledetta – e maledettamente punita fu l'apertura degli occhi di Adamo ed Eva a seguito del frutto del sapere proibito ingerito, in *Ge. 3:7* e ss. – di una società umana desolata, risultante dal fallimento *ereditario* di chi, invece di negare l'impossibile (perfino tracotante?) compito soteriologico del proprio Creatore, ha fatto del proprio meglio per l'umanità tutta ma ne ha ricevuto, *volendo troppo*, solo dolore e morte (*Jesus Christ deny your maker / he who tries will be wasted*). Se nella prima canzone il riferimento alla *Genesi* era obliquo, diretto è quello nella seconda canzone, in quanto riprende il secondo libro del Pentateuco, esattamente il

⁹⁴ Cfr. A. ARTAUD, *Van Gogh il suicidato della società* (1947).

⁹⁵ D. THOMAS, *Poesie*, a cura di R.S. Crivelli, Einaudi, Torino 2002, p. XXXV e ss.

⁹⁶ SOFOCLE, *Edipo Re*, v. 1369 e ss.

famosissimo *Es. 3:14* (Mosè chiede il nome di Dio, il quale gli risponde «sono l'io-sono») che tradotto dalla New American Standard Bible (NASB, 1971) il versetto così risulta: «God said to Moses, "I AM WHO I AM"; and He said, "Thus you shall say to the sons of Israel, 'I AM has sent me to you'»», traduzione dell'ebraico «'ehyeh 'asher 'ehyeh» e del greco della *Septuaginta* «Ἐγώ εἰμι ὁ ὄν». Il *God Am* degli Alice in Chains, feroce blasfemia alle ragioni (e regioni) celesti, inquisisce la giustizia divina con la sua domanda eterna riguardante la natura del Male in relazione alla vita umana: una domanda che spazia attraverso quasi tre millenni, dal *Libro di Giobbe* (VII-IV secolo a.C.) a *Il concetto di Dio dopo Auschwitz* di H. Jonas (1984), passando per tappe fondamentali come il sapienziale *Qohelet* coevo dell'ellenistico Epicuro, la *Lettera ai Romani* di Paolo di Tarso nell'era volgare (9:14-18: «Τί ὄν ἐροῦμεν; μὴ ἀδικία παρὰ τῷ θεῷ; μὴ γένοιτο ... ἄρα οὖν ὃν θέλει ἐλεεῖ, ὃν δὲ θέλει σκληρύνει» *cosa diremo dunque? Che Dio sia ingiusto? Sia mai! ... precisamente dunque di chi vuole lui ha pietà e indurisce chi vuole*), le *Confessiones* agostiniane del 398 d.C. (VII, 6), il *De consolatione philosophiae* di Boezio intorno al 523 (I, 4: «... "si quidem deus", inquit, "est, unde mala? bona uero unde, si non est?"» *se vi è un Dio, chiese, da dove provengono i mali? E da dove le cose buone, se non esiste?*); la *Summa contra gentiles* di Tommaso d'Aquino intorno alla metà del Duecento (III, 71), cinque secoli dopo i *Saggi di teodicea* di G.W. Leibniz nel 1710 e *La religione entro i limiti della semplice ragione* di I. Kant (1793); i pensieri leopardiani di *Zibaldone* 4174 («Tutto è male», Bologna 22 aprile 1826), oltre mezzo secolo dopo la meditazione viene magistralmente acuita ne *I fratelli Karamazov* di F. Dostoevskij (1880, nel discorso di Ivan prima del racconto del "Grande Inquisitore", Newton Compton 2015 pp. 247-257) e otto anni dopo in *Al di là del bene e del male* di F. Nietzsche (1886); ancora, ad esempio, ne *La bufera e altro* di E. Montale (1956), ne *La banalità del male* di H. Arendt (1963) fino, appunto, alle più recenti valenze ideologico-sintomali di certa musica *underground* giovanile. «Dear God, how have you been then? / I'm not fine, fuck pretending / All of this death you're sending / Best throw some free heart mending / Invite you in my heart, then / When done, my sins forgiven? / This God of mine relaxes / World dies I still pay taxes // Can I be as my God am? / Can you be as God am?», un *j'accuse à la Vanni Fucci* in una (innocente) requisitoria potentissima e dolorosa là dove si fa più grottescamente disperata (mai esente però da uno stile retorico curato di rime, trimetri giambici, assonanze, anadiplosi, allitterazioni), simbolicamente rappresentata dal cane tripode della copertina dell'album omonimo (errore di "natura", divina o genetica che sia, o banale malvagità umana?), terzo e ultimo disco col frontman Layne Staley non ancora lasciatisi morire

per overdose (05.04.2002): «Caro Dio, come stai allora? / Io non bene, fanculo fingere / tutta questa morte che mandi / faresti meglio a gettare gratis un po' di rattoppi per cuori / ti inviterei nel mio cuore, allora / e quando fosse tutto finito, i miei peccati sarebbero perdonati? / Questo mio Dio si rilassa / il mondo muore e io pago ancora le tasse // Posso io essere come il mio Io-sono-Dio? / Puoi tu essere come l'io-sono-Dio?». *Il mondo muore; l'economia ancora nuoce.*

Rock in forma di poesia. Genealogia della poesia moderna

Abbiamo visto molti esempi, sempre senza pretesa d'eshaustività; il *Grunge* segna un cambio epocale, così distante dall'edonismo '80s (abbiamo citato *i Guns N' Roses*, ma similmente avremmo potuto dire per *The Cure*, rivoluzionari sotto l'aspetto musicale ma assai meno sotto quello testuale; ricorderemo la canzone *Disintegration* 1989, un inno al libertinismo sebbene venato d'inquietudine) ma anche dalla trasgressione '70s (ricorderemo *Babe I'm gonna leave you* dei Led Zeppelin 1969, una ballata sul richiamo alla licenziosità maschile). L'aggressività degli anni Settanta e la passività di quelli Ottanta partoriscono la personalità *passivo-aggressiva* degli anni Novanta (vd. Placebo, *Passive aggressive* 2001); anni cioè che hanno lacerato il velo di Maya delle promesse libertà post '68 di rigenerazione sociale planetaria:

poter vedere un mondo, senza più crederci né sentirsene compartecipi con altri esseri umani, non porta a una rivoluzione ma a una *in-voluzione* nella propria solitudine (*noluntas*), atomizzata ma loquace, così come raccontato dai testi del nuovo periodo, e ancor più dall'*Indie* italiano degli anni Zero (genere *neocrepuscolare* a metà tra le nostalgie romantiche e i furori sociali). Una protesta necessaria, ancorché sublimata in musica, di una realtà migliore dell'esistenza cui si è costretti; lungi i pacati *Let it be* (1970) dei *The Beatles* e *Let it bleed* dei *The Rolling Stones* (1969), perché a lasciar sanguinare – lo si è capito – si muore dissanguati. Sono tempi che non hanno padroneggiato la superiorità del sacro riso e della danza leggera del profeta Zarathustra, come lontano è ancora lo *Übermensch* dionisiaco e la luce onnipervasiva e antidogmatica del suo «grande meriggio»⁹⁷: «Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!», *davvero*

⁹⁷ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra* (1885), IV §10 "Mezzogiorno", §13 "Dell'uomo superiore". Piuttosto, siamo ancora nello *Zeitgeist* del secondo Ottocento che il giovane Nietzsche già genialmente martellava nella sua seconda *Considerazione Inattuale*, antidogmatica e antistoricistica (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, 1874):

vivo in tempi bui! scriveva B. Brecht nella sua poesia «ai posteri» (*An die Nachgeborenen*, 1939). E non si è davvero in errore a paragonare i tempi del nuovo millennio bellico, gelidamente assassino (di vite di speranze di felicità, come ben descrisse W.H. Auden nella poesia *Spain 1937*, v. 81: «To-morrow the rediscovery of romantic love» *domani la riscoperta dell'amore romantico*), a quelli di «una guerra fredda», titolo di una delle più valide canzoni (2010) de *Le luci della centrale elettrica*, nome d'arte del ferrarese d'adozione Vasco Brondi ('84), uno dei cantautori *indie* italiani più poetici («*indie*» è l'aggettivo vezzeggiativo inglese di «*independent*» a significare l'etichetta discografica indipendente dell'artista, slegato quindi dalle *major* autoritarie e più libero d'esprimersi; una delle etichette italiane *indie* più illustri è «La Tempesta Dischi», dal 2000).

Ma cos'è *poetico*? E soprattutto: può avere una forma poetica, il cantautorato *rock*? Partiamo da un recentissimo saggio di teoria letteraria di J. Culler, *Theory of the Lyric*⁹⁸, il quale ha citato nove canonici poeti occidentali per dedurne alcune caratteristiche comuni salienti (Saffo, Orazio, Petrarca, Goethe, Leopardi, Baudelaire, García Lorca, Williams, Ashbery: dal 630 a.C. circa al 2017!), aiutandosi con le considerazioni della teorica della letteratura Eva Müller-Zettelmann riguardo alle sei tendenze che distinguono la poesia come genere: brevità; riduzione di elementi narrativi; struttura formale più intensa; maggiore autoreferenza estetica; maggiore devianza linguistica; maggiore soggettività epistemologica.⁹⁹ Secondo Culler (pp. 349-354) realmente importanti nella poesia sono gli «elementi ritualistico-musicali nello spazio iperbolico poetico», vale a dire le figure di ritmo e di suono, il destinatario lirico e l'apostrofe, che è l'incantamento di un mondo (tutti aspetti essenziali non solo della lingua mitica della magia come già sosteneva H.N. Frye, abbiamo detto prima noi *runica*, ma propri anche delle canzoni!). I poeti non richiedono interpretazione dai lettori, secondo Culler, ma quello che S.T. Coleridge chiamava «poetic faith» riguardo all'essenziale e indiscutibile verità delle loro asserzioni durante il *reading*, cioè l'*evento* lirico, sacro in ogni momento della sua articolazione («*memorability*» e «*charm*» le parole d'ordine dell'oralità della poesia). Una delle tendenze più caratteristiche delle poesie, notava a p. 36, è che essa è messaggio che parla del mondo, chiedendoci di considerarlo sotto una luce particolare: ne esprime verità, offrendo lodi o biasimi, indirizzandoci a cosa dar valore attraverso memorabili aforismi versificati offerti ai lettori per essere, appunto, ripetuti e ricordati *coralmente*. Esattamente come credeva l'emiliano Pier Vittorio Tondelli nel suo saggio «Poesia e rock», raccolto in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990) e citato distesamente da Guido Mazzoni:

Il contesto rock ha prodotto i più grandi poeti degli ultimi decenni ... l'immagine del poeta romantico – di colui che tragicamente vive fino in fondo, fino alla morte e alla dissoluzione, il conflitto fra arte e vita, fra ragioni dell'immaginazione e ragioni della quotidianità – sopravvive, incandescente, ormai solo nell'universo rock. I poeti ufficiali si nascondono dietro le loro scrivanie e i loro libri. Mescolano e affinano parole e rime. Si applaudono fra loro e si complimentano, premiandosi a vicenda per le venti copie vendute. Hai la sensazione che oltre la capacità combinatoria, oltre la perfezione formale, non esista un'anima. Nei poeti rock, più o meno maledetti che siano, questa anima è eccentricamente viva e pulsante.¹⁰⁰

la cultura, disinnescata la propria criticità efficiente e divenendo una meta-cultura estraniata dai bisogni reali viventi, neutralizza e consuma la realtà, alienandola dall'individuo in pratiche formalistiche ed erudite da *filologi e filistei* mummificatori, care del resto al potere politico autoritario di turno; si fa enciclopedismo teso *unicamente* all'utile, proprio della pseudocultura di massa giornalistica (vd. *Sull'avvenire delle nostre scuole*, 1872; *Considerazioni Inattuali 1: David Strauss. L'uomo di fede e lo scrittore*, 1873). Isterilito, l'uomo moderno si nutre di aria consumando tale «cultura», si riempie di vuoto; dunque, si auto-consuma in una dipendenza nevrotica da stimolanti sempre diversi, mai sufficienti, stancando bensì l'individuo «storico», afflitto già dalla *malattia* della Storia. Essa non viene sentita come arte vitalistica ma come processo nichilistico e paralizzante: infinitamente predeterminato ed «edipico», nel suo non scorgere mai il senso in relazione all'attimo in sé (il senso dell'Eterno ritorno dell'uguale!) ma al ciclo cristiano-lineare del prima-e-dopo; e, facendo credere che nulla si possa perfezionare o inventare, il processo storico sradica ogni futura possibilità. La storicizzazione dell'esistente e l'intellettualizzazione della cultura introiettano l'uomo nella propria interiorità (§4-5): «*fiat veritas pereat vita* ... così l'individuo diventa titubante e incerto e non può più confidare in se stesso: affonda dentro di sé nell'interiorità, vale a dire, in questo caso, nel caotico ammasso delle nozioni apprese che non operano all'esterno, dell'istruzione che non diventa vita ... la cultura storica dei nostri critici non permette proprio più di giungere ad un'azione efficace nel suo significato più vero, cioè ad un'azione efficace sulla vita e sull'agire: immediatamente essi premono la loro carta assorbente sullo scritto più nero, distendono sul disegno più grazioso i loro spessi tratti di pennello, che vogliono essere ritenuti correzioni: ed ecco che tutto è finito di nuovo ... in ciò che i Romani definiscono *impotentia*, si manifesta la debolezza della moderna personalità» (*Opere 1870-1881*, Newton Compton, Roma 2001, pp. 351-358).

⁹⁸ J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015

⁹⁹ E. MÜLLER-ZETTELMMANN, *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte)*, Winter, Heidelberg 2000 in J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015, p. 33.

¹⁰⁰ P.V. TONDELLI, «Poesia e rock» in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990, p. 308 e ss. (poi *Id.*, *Opere*, vol.2: *Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, p. 334 e ss.), in G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2015 [1° ed. 2005], pp. 224-228.

Tra poesia e canzone c'è un rapporto «archeologico» (la riscoperta di forme abbandonate, ad esempio il legame musicale; Nietzsche avrebbe detto una «genealogia») e «figurale» (l'esperazione di alcuni elementi archetipici antichi, accentuandone le strutture in passato occultate): mai stato più evidente dei tempi contemporanei l'aspetto bachtiniano *corale* del rito psicotico di massa che è il concerto *rock*, dove tutti cantano all'unisono una lirica autobiografica riconoscendosi in essa (è l'arte come feticismo, cioè l'illusione di contenuti spirituali attribuiti a immagini, i cui testi sarebbero sennò oggetti inerti e tautologici come spiegava l'antropologo P. Bourdieu ne *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* 1992). *Tóπος* letterario è anche, nel videoclip musicale, la registrazione dell'isolamento del cantante rispetto al mondo sociale, in fuga (spesso involontaria) dai rapporti interumani: è il rifiuto della realtà oggettiva, che trova il suo senso solo mediante la patina espressivistica della soggettività. La verità che si ricerca risiede nella pura contemplazione ed espressione di sé: ecco il *mandato sociale* plebiscitario della musica *pop-rock*, che l'industria culturale dalla metà degli anni Sessanta in poi va sfruttando per invadere, in ambito di mercato, la cultura tradizionale. Ricorderemo che la perdita benjaminiana del mandato sociale del poeta moderno si identifica convenzionalmente col famosissimo poemetto baudelairiano *Perdita d'aureola*, contenuto nella raccolta postuma in prosa *Lo Spleen di Parigi*, 1869:

Poco fa nell'attraversare il Boulevard, in gran fretta, mentre saltellavo nel fango tra quel caos dove la morte giunge al galoppo da tutte le parti tutt'in una volta, la mia aureola è scivolata, a causa d'un brusco movimento, giù dal capo nel fango del macadam. Non ebbi coraggio di raccattarla, e mi parve meno spiacevole perder le insegne, che non farmi romper l'ossa. E poi, ho pensato, non tutto il male vien per nuocere. Ora posso passeggiare in incognito, commetter bassezze, buttarmi alla crapula come il semplice mortale. Eccomi qua, proprio simile a voi, come vedete!¹⁰¹

Più raro, forse, il paragone della perdita baudelairiana dell'aureola con la perdita archilochea dello scudo (*fr. 5W*, vd. *supra* nota 77), entrambi allegorie di un mutamento esistenziale dovuto alle diverse condizioni culturali venute in essere – mutamento segnato da un radicale (e gioioso) rifiuto del passato (nel francese, l'*auréole* in fondo non merita più l'antico riguardo totemico auto-proibitivo, meglio certo ragguardare la propria pelle e, rovesciando di segno quello che denunciava Persio al v. 10 dei suoi colliambi programmatici alle *Satire*, preferire il «venter», vero motore poetico al contrario delle Muse; nel greco, l'*ἀσπίς* che tanta sacralità aveva avuto, col divino Achille, nell'*ekphrasis* di *Iliade* XVIII, viene ridotto a utensile umano, nient'affatto degno di essere serbato con la vita, piuttosto «vada alla malora» assieme alle sue scaramanzie). Come Archiloco oltrepassa gli inverosimili dettami omerici micenei, ripiegando sui neoscoperti valori *vitali* individuali, così Baudelaire abbandona quelli classicamente santi e irrefutabili di poeta-vate, ripiegando nel *sottosuolo* dell'anonimato più liber(tin)o, allietato dalla conseguente decadenza simbolica; «aureola» (vale a dire corona) e «scudo», entrambe *res* vittoriose, annacquano la propria ragione d'essere in una società che sta secernendo il fluido amniotico d'un più evoluto dubbio metodico. *Il Poeta si fa poeta*, in egual misura lungo una sinusoide bimillennaria.

Ad ogni modo, completato il processo moderno iniziato dall'avvento dei giornali (tra i primi vi furono gli inglesi *The Tatler* di R. Steele e *The Spectator* di J. Addison, 1709-1712), è pronta una «nuova cultura umanistica» (p. 229), cioè un corpus formativo di testi esplicativi della vita umana; un nuovo canone umanistico dopo ben tre secoli.

Ma riprendiamo, a velocità sostenuta, l'impianto del brillante saggio genealogico di G. Mazzoni *Sulla poesia moderna*. La lirica moderna deve la sua origine a due metamorfosi (pp. 138-144): «l'ingresso dell'io empirico in poesia» (visibile nel contenuto ma non ancora nella struttura formale ottocentesca, come in Leopardi); «la liberazione del talento individuale» (T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 1920) cioè il rifiuto del rispetto di regole prestabilite riguardo allo stile – implicito nel principio romantico di “originalità” –, il quale diviene espressione anarchica di sé (visibile anche nella forma novecentesca, come in Ungaretti). La poesia moderna nasce lentamente, tra la fine del Settecento e l'età delle Avanguardie storiche e subito si caratterizza dal primato della libertà (lessico, punteggiatura, figure retoriche); col filosofo C. Taylor e il suo *Sources of the Self* (1989), la teoria dello stile affermatasi a inizio Ottocento può dirsi «espressivistica» nel senso di riporre il significato della vita nella manifestazione del singolo io unico, che tanta parte aveva nell'idea romantica dell'opera d'arte come emanazione del mondo egocentrico dell'autore. Una parentesi sull'antichità (pp. 73-83): mentre la cultura classica vedeva la forma come una questione di *ars*, un ornamento oggettivo cioè codificato tradizionalmente (per es. nella *Poetica* aristotelica o nella variante oraziana) che premiava l'*aemulatio* a discapito di un vago soggettivismo irrilevante per la collettività, la cultura post-romantica vede la forma come l'epifania sensibile e unicamente significativa di una visione del mondo (icastica nella poesia lirica). La tassonomia estetica greca antica, antisoggettivistica e più interessata nella poesia alla funzione pubblica e al metro, durerà fino al Cinquecento, dove cambierà verso, ad esempio nei trattati dell'umanista A. Minturno *De Poëta* (1559) e *L'arte poetica* (1564): per valutare il *Canzoniere* di Petrarca i valori estetici diventano così la dilatazione dello spazio che il testo concede alla prima persona, non essendo una raccolta poetica semplicemente monometrica né monotematica (per F. De Sanctis una rinascita si avrà con Foscolo, che non subordinerà più, come chi l'ha preceduto, la parola al suono o alla musica e lascerà parlare le passioni di un io biografico concreto e slegato dalle convenzioni artificiali,

¹⁰¹ C. BAUDELAIRE, *Perdita d'aureola* in *Lo Spleen di Parigi* (1869), in *Id., Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, p. 403.

come sciolti sono i suoi endecasillabi in *Dei Sepolcri* 1802). Dicevamo – pp. 36-42 – la rivoluzione romantica consente di trascendere i limiti mimetici della psicologia che, per quanto portasse una rappresentazione soggettiva del soggetto, rimaneva tuttavia legata a un contenuto di cose e pensieri pre-esistenti – avvia, insomma, il diritto a ignorare la Tradizione e il Senso comune nella disumanizzazione dell’arte nata già con l’estetica del Simbolismo francese. Fra la seconda metà del Settecento (la decadenza del classicismo europeo potendosi scorgere nei due saggi del filologo W. Jones del 1772, il cui nucleo probante era l’idea dell’identità tra arte e vita: *On the poetry of the Eastern nations; On the arts, commonly called imitative*) e la prima metà dell’Ottocento (la chiave di volta del romanticismo europeo potendosi trovare nella prefazione del poeta W. Wordsworth alle *Lyrical Ballads* nell’1802, in cui l’arte doveva rifarsi allo «spontaneous overflow of powerful feelings» *lo spontaneo fluire di forti emozioni*, di contro all’allora imperante «poetic diction», in ciò comportandosi similmente al pensiero Barocco e diversamente dalla forma leopardiana; la letteratura italiana sentirà gli aulicismi come arcaismi solamente al tempo dei *Manifesti* futuristi del 1909-1912), in cento anni dicevamo, i generi più prestigiosi quali l’*epos* e la tragedia vengono meno, sorpassati dal *novel* e dal dramma borghese in cui primeggiavano le storie e i conflitti quotidiani. *Autobiografia* e *autoespressione* sono i capisaldi della “poesia moderna”. Fra la seconda metà del Settecento e l’inizio del Novecento si assiste quindi (p. 173) alla conquista di una completa libertà lessicale, metrica, sintattica e retorica, il cui centro è occupato dal genere della lirica e periferici vi sono i *long poems* saggistico-narrativi (non autobiografici, come quelli eliotiani) e la poesia cosiddetta *pura*, che in se stessa possiede il proprio contenuto (non mimesi o introspezione bensì esercizio formale teso a conquistare la Bellezza con l’armonia razionalistica, in un lirismo senza io, come esortano gli appunti di P. Valéry del 1928 «Poésie pure» e la poetica di S. Mallarmé). Problema del Novecento è piuttosto la legittimazione della poesia lirica, in quanto si perde quell’equilibrio che la lirica romantica – archetipo di partenza, ora in crisi – manteneva, infondendo sicurezza e misura col suo egocentrismo armonico; la reazione è duplice: non sentirsi importanti (Crepuscolarismo) oppure, per esprimersi, violare le regole della vita sociale in un’aggressività narcisistica (Espressionismo; p. 183). La crisi romantica della seconda metà dell’Ottocento è mostrata dalla conquista dell’anarchia formale, abbiamo detto, e contenutistica di raccontare parti di vita interiore che il secolo XIX ignorava o censurava; segno è «la scomparsa elocutoria del poeta», la vergogna della poesia nelle varianti euforico-espressionista e disfórico-crepuscolare. Il Crepuscolarismo accomuna poeti che, pur parlando di sé, sanno di essere marginali nel mondo e pur usando la forma della confessione, essi la svuotano non essendo le loro esperienze personali più valide *universalmente* (si tenga bene a mente questo punto che sottolinea Mazzoni nella sua genealogia: sarà importante per capire nel prossimo capitolo quello che, secondo chi scrive, è il progresso neo-crepuscolare dell’*Indie* italiano dato dal sostrato sociale *rock* collettivo); romantica nelle strutture (l’io parla di sé), la poesia crepuscolare è antiromantica nello spirito (l’egocentrismo esibisce i propri limiti ironicamente, come Palazzeschi, o lamentosamente, come Corazzini, in modo masochistico). Espressionismo e Crepuscolarismo derivano dalla stessa «patologia dell’anti-espressione: l’idea che parlare di sé sia diventato un gesto carico di violenza latente» (p. 187). Ciò che risulta è l’immagine pluralistica del mondo e sloterdijkianamente monadica di un io che riferisce esperienze individuali, irrelate, intense e istantanee. Alla morte delle regole non seguì un sorgere di stili personali ma una «anarchia di gruppo», ovvero la nascita di tante piccole dizioni locali (così come non esiste un unico genere *rock*, e lo stesso sottogenere *indie* ha proprie correnti) piuttosto che un puro soggettivismo: la libertà praticamente illimitata si cristallizza in scuole. Mancando un rapporto col mondo della vita, l’anarchia necessita un solido sostegno collettivo per ridurre l’angoscia – l’infinita responsabilità – di gratuità che pesa su ogni «individuazione senza riserve» (p. 208). L’autorità dell’autore, affermava M. Bachtin nel russo *L’autore e l’eroe* 1979, è l’autorità del *coro* perché violare da soli il silenzio è peccaminoso della propria fastidiosa presenzialità; così la voce può contare solo con un sostegno corale, in un «soggettivismo di gruppo» fatto di scuole e tendenze coeve in continua inferenza per il prestigio... Insomma, ricapitolando i cambiamenti storici del passaggio da poesia premoderna a moderna sono tre (p. 210): la possibilità teorica di violare le consuetudini tradizionali stilistiche (*trasposto*, il cambio di struttura formale nel *grunge* ‘90s rispetto all’*hard rock* classico ‘80s, con tonalità tempistiche e tecniche strumentali diverse); la possibilità di scegliere fra molte tendenze paritarie in lotta in un sistema non più gerarchico ma convenzionale e caotico (*trasposto*, le sempre nuove fioriture *rock* in reciproca inferenza, nate per anfigonia, come lo stesso *grunge*, o per partenogenesi, almeno apparente come l’*indie*); la possibilità di scrivere per rivoluzionare lo spazio letterario e segnare la propria singolarità (*trasposto*, la vera rivoluzione cantautorale di Kurt Cobain nel *grunge* che ha lasciato un solco non più trascurabile dai cantautori successivi, *anche pop nella loro distorta intimità*...). In sintesi, l’estetica dell’originalità è teorica e negativa in quanto non annuncia un’autonomia reale (altra dall’anomia moderna!) poiché essa, si dipende dal giudizio altrui, ma con autonomia intendiamo il diritto a uscire dal solco della tradizione, evidentemente fallito (come la suddetta partenogenesi dell’*indie*, che sembra un genere orfano, a sé stante, è invero nato per *poli-gonia*). Perché, si chiede Mazzoni (pp. 211-248), dare tanta importanza a brevi frammenti soggettivi con “poca esperienza”, e non ugualmente, ad esempio, alla *Recherche* proustiana? Evidentemente solo una società individualistica può dare tanto peso a un’arte che restituisce al lettore una visione soggettiva; l’egocentrismo moderno non ha eguali, neanche nell’autobiografia post-rousseauana: i poeti moderni sembrano incapaci di porre dei limiti all’io, propendono a uno straniante narcisismo, come già annotava il sociologo C. Lasch ne *The Culture of Narcissism* 1979. L’idea cioè che la felicità e il senso della vita si trovino nell’indipendenza emotiva, depotenziando così i rapporti con l’esterno, volendo “esprimere se stessi”; la nostra visione del mondo sembra attraversata da due faglie: l’isolamento dell’io dai propri simili, interrompendo così ogni «social catena»; l’interruzione del «tempo edipico», della dipendenza cronologica degli

istanti di vita fra loro: a (r)esistere è la «natura attimale ed epifanica del monologo soggettivo frantumato nell'esperienza stessa». È la *Weltanschauung* opposta all'idealtipo del romanzo ottocentesco, fondato sulla mimesi oggettiva dei rapporti sociali interumani sensati e durevoli (nel 1972 il poeta risulta «custode non di anni ma di attimi» secondo V. Sereni, *Un posto in vacanza* IV, v. 23). Sintomo storico, dunque, è la componente narcisistica dell'individualismo moderno, dare cioè per scontato che si possa affermare una verità universale chiudendosi in sé (monadi senza verità esterne ulteriori): ecco che l'arte soppianta la religione, come credeva il filosofo L. Ferry in *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* 1990. L'individuazione della propria identità è, ora, la solitudine senza riserve (esattamente questa è la condizione umana, sempre più esasperata, avvertita in ogni campo artistico contemporaneo; riflesso storico di un'umanità che niente più sembra avere dell'aristotelico «πολιτικὸν ζῷον» *animale sociale* di *Politica* I, 2, 1253a). Il romanticismo, che porta la completa libertà interiore, non dà adito in futuro al corrispondere di una completa libertà esteriore (esprimere se stesso equivale a introdurre una piccola variazione nei precedenti di questa tradizione, ora politeistica ma non annullata); il vero diritto che i premoderni non avevano è quello alla «inappartenenza», specifica brillantemente Mazzoni, i cui poeti erano monadi oggettivamente legate insieme in sistemi e, poiché meno autoreferenziali, meno tendenti all'invecchiamento precario moderno, dunque più «eroici» (come eroica era l'immagine del macho edonistico *hard rock* diametralmente opposta al «negative creep» *grunge* dell'ultimo decennio del XX secolo). Proprio qua si apre, dopo la crisi romantica che portò alla nascita lirica moderna, la crisi della stessa poesia moderna, visibile nel moltiplicarsi degli scrittori dilettanti e soprattutto nella marginalità sociale dei poeti affermati; questa crisi, come abbiamo precedentemente ricordato, causa della perdita moderna del mandato sociale poetico e della perdita postmoderna del referente con punte che F. Jameson ha definito «neo-sublimesi», apre la strada archeologica al suo «nucleo musale», ritornando alle origini nella forma d'arte della *canzone*, cioè della parola musicata (come *Omero e Saffo*, per dirla seguendo il verdetto svedese del Nobel letterario a Bob Dylan, 2016).

Ritorniamo così, dopo questo *excursus*, dove avevamo lasciato, all'emergere di una nuova cultura umanistica (p. 229). Il nuovo si sovrappone al vecchio conflittualmente, *caoticamente*: così, la crisi di legittimità di alcuni settori della cultura alta (*highbrow*) porta, ad esempio, i più colti del pubblico giovanile a ignorare i lirici contemporanei ma non i poeti consacrati, e ad associare (p. 231) «la lettura di Rimbaud all'ascolto dei Red Hot Chili Peppers», non riconoscendo più quel confine fra cultura alta e bassa, specialmente dopo la sperimentazione della seconda metà degli anni Sessanta della canzone, che invade il territorio poetico con cantautori, appunto, del calibro di Bob Dylan. Quest'attuale stagione narcisistica dell'individualismo moderno ha successo tra le masse grazie a una forma simbolica che «colloca l'interessante in esperienze brevi, soggettive e rappresentate – dunque vissute – in modo soggettivo: dichiarare una passione, raccontare un piccolo evento epifanico, esprimere un'opinione personale in uno stile personale» (p. 232); oggi un genere vasto come la vecchia musica leggera è la «narrativa degli stati d'eccezione» (romanzi, racconti, cinema, telefilm, cronaca, *reality show* ecc.), che si allontana dalla mimesi realistica della vita media in una mutazione antropologica dall'oggettività '800 ('80s) alla soggettività '900 ('90s). Ecco dove il saggio di Mazzoni chiude il cerchio socio-antropologico della nostra ricerca, iniziata citando il filosofo D. Fusaro (2017), ricongiungendosi perfettamente all'idea di P. Sloterdijk¹⁰² riguardo alla società umane fatte come di «bolle diadiche in una schiuma che fa sfiorare senza tocco reale»: «un insieme di monadi separate e immerse in un flusso di esperienza discontinuo» (p. 240). La poesia moderna sembra dunque ignorare le due trascendenze del mondo rispetto all'io, la presenza degli altri e lo scorrere del tempo, che diventano mero contenuto di un discorso istantaneo ed egocentrico; la verità si identifica con «l'evocazione straniata di vicende personali», come già palesato. Infine (pp. 242-244), quattro sono gli aspetti ermeneutici della realtà che la poesia moderna possiede: *mimetico, culturale, esistenziale e allegorico*. Il primo aspetto ponendo l'idea nuova dell'identità che non è più un io collettivo o esemplarmente morale né equivale alla lirica autobiografica cortese (*Gesellschaftslyrik*) di Orazio e Petrarca, ma un io irripetibilmente individuale e limitato (*veritas in interiore homine*). È lo «stadio estremo dell'individualismo occidentale», cioè: l'inappartenenza interiore, il narcisismo, il rifiuto di trascendere l'io, la vita che trova il suo senso in un momento di pienezza assoluta, il tempo quotidiano vuotamente noioso; il secondo aspetto ponendo il modello esemplare di soggettivo-espressionismo in cui la logica della poesia moderna mostra la logica della cultura contemporanea, sospesa tra il *nómos* etico dell'oggettività scientifica e l'estasi dell'autoespressione anarchica; il terzo aspetto ponendo la poesia moderna come l'idealtipo

di comportamenti sociali collettivi simili a quelli dei poeti, nella ricerca di uno stile di vita personale tra l'*express yourself* e il *be yourself* (le arti moderne mostrano le dinamiche delle mode attuali); il quarto e ultimo aspetto ponendo le monadi poetiche come allegorie della logica culturale attuale: la relatività delle scelte, l'incomunicabilità, la frantumazione di interessi linguaggi e mentalità, la dialettica fra l'autonomia soggettiva e il rischio dell'oggettività insensata. L'immagine del mondo che ne viene fuori, insomma, è *monadica, nichilistica e sistemica* in quanto, abbattute le trascendenze condivise e sorto un politeismo di valori morali (dal «crepuscolo» nietzscheano a una nuova «alba» postmoderna degli idoli?), l'unico valore universale è il desiderio di appagare i propri desideri in una società freudianamente divisa tra le forze psichiche e i poteri collettivi.

¹⁰² Vd. *supra* pp. 6-7.

Se un'idea di cosa sia "poetico" l'abbiamo ripercorsa, accennando al valore fondativo della canzone come passaggio di staffetta della lirica moderna degli ultimi tre secoli, ebbene seguiamo velocemente cosa pensava del rock in forma di poesia il filosofo e politico Giuseppe "Pino" Quartana (presidente nazionale del Nuovo Partito d'Azione, fondato nel 2005). Nel suo saggio sul postmodernismo rock¹⁰³ egli si propone un'estetica musica post-adorniana, del quale pensatore naturalmente ripercorre le tesi per un terzo del saggio, data l'importanza del pensiero del filosofo francofortese: ricorda che la denuncia sociale deve essere soprattutto dimostrata nella forma dell'opera d'arte che si "disumanizza"¹⁰⁴ mentre i punti di vista sociali degli autori passano in secondo piano poiché nell'opera importa sola l'immanenza della società, non il contrario. Bisogna dunque abbandonare le valenze intersoggettive insite nel puro formalismo dell'arte? Non davvero, ma viene ricordata la tolleranza adorniana solo per la musica "colta" cioè tradizionalmente classica o moderna radicale come A. Schönberg, A. Berg e A. Webern; il *rock* («certa giovane musica») e il *jazz* (nel suo prototipo *swing*, quale Adorno deve aver ascoltato...) sono scartate poiché prodotti dell'industria culturale: il discrimine tra Arte ed arte è, secondo lui, il concetto di «povertà formale» (l'accusa, nello specifico, di usare tempi identici e un ritmo uniforme). Decisivo per la questione diventa verificare se la propensione per il valore della forma *necessariamente* tenda a eliminare le valenze del linguaggio intersoggettivo e le forze dell'immaginario individuale oltre alle emozioni e all'inconscio. A decifrare filosoficamente il *rock* probabilmente più adatti risultano i canoni del contenutismo romantico; insomma, Adorno lascia fuori la funzione comunicativa dell'arte, secondo Quartana, che tanta parte ha invece nel *rock* e affini (nell'*indie* degli anni Zero, più che mai; ma già nel cantautorato degli anni di piombo e degli *yuppies*, se pensiamo da Fabrizio De André a Vasco Rossi, passando ad esempio per Franco Battiato). Quartana ricorda poi il salto di qualità ottenuto dalla dodecafonia di inizio secolo (il *Pierrot Lunaire* di A. Schönberg è del 1912), già resa astratta e *combinatoria* da A. Webern, e la musica d'avanguardia del secondo dopoguerra, ovvero la rivoluzione '60s avuta con la «musica elettronica», *aleatoria* e spaziale: gigantesco il ruolo nella musica contemporanea degli anni, priva di senso e soggetto, di J. Cage, contaminatore tra le colte avanguardie e la musica popolare giovanile (nel 1952 esce *4'33"*, opera musicale di duecentosettantatré secondi consistente nel *non* suonare lo strumento, così minando i fondamenti della percezione musicale). L'elettronica, con i suoi suoni puri "naturali" e liberi (similmente alle concezioni filosofiche di E. Husserl e M. Heidegger riguardanti la mancanza d'un timbro limitante), segna il compimento delle avanguardie occidentali colte. Gli anni Sessanta elettronici si influenzano con la musica popolare fino alla rivoluzione dei «sintetizzatori», grazie all'ingegnere R. Moog nel 1963, che segna il nascente (*pop*-)*rock* fino ai *mini-moog* del 1970, tipici del *rock* progressivo; dunque il «moog» come continuità tra le avanguardie del Novecento e il *rock/jazz* (p. 45). Il Postmodernismo, ricordiamolo, oppone la messa in crisi relativistica della distinzione tra *high* e *low art*, cioè un nuovo didattismo e un potenziale politico radicale diverso dall'analoga intenzionalità dell'avanguardia modernista, all'elitismo culturale ermetico del modernismo che disprezza, dice Quartana, la comunicazione intersoggettiva dell'arte (diremmo noi, tesa ancora troppo al recupero di una propria identità poetica salda per confrontarsi intersoggettivamente senza uscirne perdenti), preferendo esso l'autonomia dell'opera d'arte e l'astorica dimensione trascendente umana. Qual è il rapporto tra il Postmodernismo e il *rock*, quindi, e cos'è (p. 65)? Esso, trasversale tra *high* e *low art*, è un fenomeno estremamente variegato che si può suddividere in tre macro-aree vicendevolmente comunicanti: il *rock* nei suoi esperimenti più innovativi per l'articolazione formale, per la qualità del messaggio letterario e l'innovazione tecnica (pensiamo a Frank Zappa e al suo disco d'esordio *Freakout!* 1966, influenzato da compositori come E. Varese e I. Stravinskij); il *rock* come ribellione e protesta, carico di *dissenso* politico basato sul binomio essenzialità stilistica-enorme *pathos* collettivo, come nello spirito di Woodstock del 1969, come negli artisti della *West Coast* californiana degli anni '60 e '70, come anche in cantautori quali B. Dylan, J. Hendrix ecc.; un *rock* proprio di artisti *easy-listening* senza pretese, come ad esempio i *Police*. Il maggiore atto innovativo di tale genere musicale, prima ancora che estetico, è linguistico-comunicativo, portando all'estremo il principio benjaminiano di «politicizzazione dell'estetica»: la politica diventa categoria estetica e quindi adornianamente, come per la società, essa *entra* nell'arte. Inoltre (p. 74) la politicità del *rock* si presenta sotto quattro aspetti, spiega Quartana: immanente alla forma musicale; come messaggio socio-letterario – quindi politico – nei propri testi; come intesa dai recettori orientati ermeneuticamente dai "critici" musicali per i *mass media*; come diretto impegno sociopolitico dei singoli artisti in fattori extraestetici della cui fede umanitaria, più che venale, è lecito dubitare, che rendono i *rockers* grandi protagonisti politici influenti come il Live Aids e ad esempio il frontman Bono Vox degli *U2*). «Come può il *rock*, d'altro canto, non riflettere l'ambigua condizione tardomoderna e, di conseguenza, anche l'ambivalente spirito postmoderno nel quale il senso di una coscienza tragica convive con un'ironica e seria leggerezza?» (p. 77); il *rock* è un amalgama di extraestetico

¹⁰³ P. QUARTANA, *Filosofia della musica rock. L'estetica musicale dopo Adorno*, Zona, Arezzo 2011

¹⁰⁴ Cfr. C. BENEDETTI, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza 2011, in cui si sostiene che nell'era catastrofica odierna, prossima a un collasso climatico-ambientale irreversibile secondo fonti autorevoli come S. Hawking (<http://www.bbc.com/news/science-environment-40461726>, ultimo accesso 30/10/2018; cfr. Management del dolore post-operatorio, *Irreversibile* 2011), è la cultura più che la politica a poter dare adito a una rigenerazione empatica, quindi a una «social catena» mediante i ponti che gli umanisti devono costruire con gli altri campi di ricerca del sapere, risvegliando dal torpore del «realismo» (M. Ferraris), ovvero la sostituzione della realtà con la fiction. Dunque le lettere, ora pronte a uno snervato realismo astratto e consolatorio, devono farsi *dis-umane* per andare oltre-il-reale (degne dell'Oltre-uomo?) e restituire le capacità plastiche di un realismo attivo, quelle di modellamento dell'esistente "fuori dal format" (riguardo alla disumanizzazione dell'arte cfr. G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015).

(leggerezza), effimero (*tragicità*) e specificamente estetico. Nelle pp. 85-92 del suo saggio, l'autore sorvola su alcune delle più recenti e rigorosamente *estere* posizioni maturate nel dibattito internazionale sull'estetica *rock-pop*, ricordando infine, ad esempio, il giovane teorico dell'estetica *pop* Ralf von Appen e il suo richiamarsi alla fenomenologia della percezione estetica del filosofo M. Seel: l'estetica è un'estetica dell'espressione in cui decisivo è il fattore dell'esperienza personale. Chiosa Quartana: questi saggi sono stati sempre pubblicati *dopo* il 1991; *al lettore dedurre il senso...*

A questo interrogativo esortante, ci sembra di doverne giustapporre un altro, quasi una *duplex negatio affirmat*: quanto F. Nietzsche ventisette anni aveva capito già, assieme ai suoi illuminati Greci musicisti, ovvero l'identità di senso tra la vita e la musica (*Crepuscolo degli Idoli*, "Detti e frecce" §33, 1888: «...Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum...»)

senza musica sarebbe la vita un errore), quattordici anni dopo continua interrogandosi in *Tentativo di autocritica* (1882, §6) su *La Nascita della Tragedia* (1872): «...il grande interrogativo dionisiaco, come in esso è posto, continua a sussistere anche riguardo alla musica: come dovrebbe essere composta una musica che non fosse più d'origine romantica, come la tedesca, - bensì *dionisiaca*?». Ebbene, cosa rispondere a queste due domande negative? Se anche al *rock* è coesistente l'anima mitizzante romantica, e anzi di questa è l'estremizzazione al pari coi tempi bui e narcisistici, e se d'altronde le parole già distorcono, apollinee, il dionisiaco della vita, forse si potrebbe rispondere che più adatta ad esprimere, *volendolo*, il senso tragico della vita sia il cosiddetto "rock strumentale" (sinonimo di *fusion* e *post-rock*), il quale praticamente azzerava ogni dissenso testuale in forma canora, premiando invece il lato adornianamente formalista di quest'arte. Noi non tratteremo di questo "specifico", però, credendo nel e mostrando il valore *imprescindibile* dei testi intersoggettivi della poesia *rock*, che si è epigona dello stesso Romanticismo tedesco aborrito da Nietzsche ma al cui genere, lungi voler indicare studi prescrittivi e univoci, in questa nostra descrizione analitica va evidenziata la virtù, artisticamente impari per *ἐνέργεια*, di dis-sentire in un mondo uni-senziente, quale quello formatosi dopo la caduta del Muro di Berlino. L'URSS, però, si sciolse definitivamente il 26 dicembre 1991 seguendo l'accordo di Belaveža...

Oltre «la Frana». L'edificazione di sé nell'era biopolitica: tra post-grunge e indie

Vogliamo concludere con un rapido sguardo su alcune delle valenze ideologico-sintomali di «certa musica giovanile» che si sono susseguite dopo il 1991 – dopo cioè l'anno del crollo sovietico, coincidente con la fine d'un periodo massimamente involutivo per la civiltà che lo storico E.J. Hobsbawm definì «la Frana», dato il collasso planetario dell'economia, del socialismo e delle avanguardie artistiche¹⁰⁵ – nel terzo millennio; e aventi come minimo comun denominatore il poetico intimismo confessionale che si muove tra rassegnazione malinconica e rabbiosa protesta, tra «euforia e disincantamento» per capire «cosa racconteremo ai figli che non avremo di questi cazzo di anni Zero». ¹⁰⁶ E questo, come spiega uno dei *patres* emiliani dell'*indie* italiano, per mezzo del proprio «telegiornale poetico, l'intimo e l'universale, le cose che c'entrano e le cose che non c'entrano. Guerre vere e guerre immaginarie ... Un posto immaginario e iper-reale. Con strani personaggi e con persone qualsiasi. Storie di gente che parte, di gente che resta, di cose che non cambiano mai, che all'improvviso cambiano completamente. Un posto in cui anche le rondini si fermano il meno possibile, un posto in cui tutto sembra indimenticabile». ¹⁰⁷

Cerchiamo dunque di dare un'identità al paradigma del poeta *rock* postmoderno che si è venuto formandosi sempre più dopo gli anni 1973-1979, date delle crisi energetiche europee che mostrarono l'insufficienza economica e ideologica della struttura stessa della società moderna, *biopolitica*¹⁰⁸, che si è venuta a costituire tra sperequazione sociale ed elusione politica, tra corporazioni transnazionali deregolate e arti rese adornianamente «disartizzate» ma divenute onnipresenti a causa delle tecnologie esogene dell'*establishment* antropofago e segregante. Si chiedeva E.J. Hobsbawm: «Quanta parte della passione per un suono o per un'immagine si basa oggi sull'associazione esistenziale? (Non mi piace

¹⁰⁵ E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve: 1914-1991*, BUR, Milano 2014, pp. 471-675 (specialmente il c. XVII «Morte dell'avanguardia: l'arte dopo il 1950» pp. 580-604).

¹⁰⁶ Le luci della centrale elettrica, *La lotta armata al bar* (2008).

¹⁰⁷ Intervista del 31.01.2014 a Vasco Brondi, cantautore de *Le luci della centrale elettrica*, sulla propria poetica specialmente in relazione al terzo album *Costellazioni* (2014). "Vasco Brondi: Le luci della centrale elettrica come costellazioni" in <http://www.leluci.org/tag/vasco-brondi/page/5/> (ultimo accesso 30/10/2018).

¹⁰⁸ La riflessione sul paradigma della bio-politica, ovvero la tendenza "eccezionale" della politica *moderna* a sospendere i diritti umani controllandone senza limiti la vita in nome della difesa della società, ha appunto negli anni Settanta il proprio sviluppo, tra le denunce pasoliniane (il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975, mostra necessario il dominio dei corpi da parte del Potere sfrenato che più di quello passato fascista, ricorda il proprio coevo) e le archeologie foucaultiane (*Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France 1978-1979*), fino alla teoresi dell'*Homo sacer* agambeniano di fine secondo millennio e oltre. Vd. M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano [1976] 1978; *Id.*, *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano [1975-76] 1997; G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995; *Id.*, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004

quella canzone perché è ammirevole in se stessa, ma perché è «la nostra canzone».) Non ci è chiaro»¹⁰⁹; era il 1994. Un quarto di secolo dopo cerchiamo di farne chiarezza, almeno riguardo all'apparato simbolico musicale che è sopravvissuto alla «Frana», radicato nell'humus della società e ancora, in alcuni casi, potente *fait social*.

Scopo del nostro scritto è dunque analizzare, a seguito delle precedenti analisi culturali della società (post)moderna planetaria e della quintessenza stilistico-contenutistica della poesia, i sintomi artistici – quindi autoreferenzialmente eteroreferenziali cioè eticamente veritativi *in primis*, e soventemente poetici *in secundis* – del cantautorato di fine secondo e inizio terzo millennio. A questo proposito ricordiamo, supportati dalla scelta accademica, mediante il premio Nobel per la letteratura del 2016 a Bob Dylan, di annoverare la scrittura musicata tra le arti letterarie. La motivazione («per aver innovato le espressioni poetiche della grande tradizione americana della canzone»), sebbene si riferisca evidentemente allo specifico caso americano, ha un valore potenzialmente universale in quanto la grande tradizione della canzone (*song*) è quella *lato sensu* della poesia, appunto nata antropologicamente in forma musicale, per ragioni mnestiche o natural-mimetiche che si voglia interpretare: rapsodico-lirica nell'Occidente ellenico o cletico-sacerdotale nell'Oriente vedico (si pensi al *Sāmaveda*, il Veda delle melodie e dei mantra rituali, il cui termine sscr. «sāman» *canzone* è cognato dell'ant. gr. «ὕμνος» *ode*, che a sua volta è comparabile con l'ing. «hymn»): proprio un *inno*, l'anglosassone *Cædmon's Hymn* del settimo secolo d.C. in lode a Dio, è la più antica poesia inglese e un'altra poesia coeva in antico inglese, la *Bede's Death Song*, è apostrofata nientemeno che «song» *canzone!*). Solo a partire dall'Ottocento musica e testo divergeranno gradualmente, rendendo autonoma dalla musica la poesia, composta così per essere “modernamente” letta (si pensi alla canzone libera leopardiana, già tentata senza successo da A. Guidi nella seconda metà del Seicento).

Il crollo delle verità mitico-ontologiche omerico-parmenidee a seguito del nichilistico relativismo gnoseologico protagoreo-gorgiano del V secolo a.C. ricorda il narcisistico orrore di oggettivismo postmoderno, dove tutto può e deve essere messo in discussione nell'era nevroticamente liquida del *future shock*; per il secolo seguente – allora irrimediabilmente compromesso, nella decadenza ateniese post Egospotami (404), l'intero fasto greco fino al definitivo ammutolirsi dell'isegoria distintiva, con la vittoria macedone di Cheronea (338) – il bisogno più urgente fu dunque l'edificio, tanto maiestatico e solare quanto utopico ed evanescente, della metafisica di Platone, sanguigno difensore del fatiscente. Oggi, dopo l'«autosoppressione» nietzscheana della morale platonico-cristiana, suggellando con la morte del filosofo il 25 agosto 1900 l'intero XX secolo e oltre, ogni edificio assoluto-veritativo sembra incapace di sussistere; l'edificazione, necessaria dopo la frana, assume i caratteri dell'interiorità— una «edificazione di sé», secondo la quale, in una «era del rischio» quale quella bio-politica attuale, decrittare se stessi equivale a decrittare il mondo che, mortifero, ci ha fatto ingerenza (e ci sta ingerendo...). *Edificarsi diventa edificare*.¹¹⁰ «Γένοι' οἷός ἐσσί μαθών», scriveva Pindaro in *Pyth. II, 72: diventa come sai di essere* (vd. F. Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* 1888); la sola palingenesi umana possibile si crede corporea¹¹¹ quando l'unità agambeniana tra *zōē*, vita naturale e *bios*, esistenza politica viene scissa dal biopotere, ma va restaurata.

Riportiamo *Una guerra fredda* (2010) de Le luci della centrale elettrica:

E gli strascichi delle nostre ombre lunghe
Come tutta via XX settembre
Avevi ancora le tue nausee
E noi respiravamo forte con le transenne tra le costole
Che il nostro ridere fa male al presidente

Mi parlavi di risorse limitate, della tua pelle rovinata
Di eclissi per non rivederci
Che a forza di ferirci siamo diventati consanguinei

E dici questa città non ci morirà tra le braccia
E dici questa città non ci morirà tra le braccia

E gli strascichi delle nostre ombre lunghe
Come tutta via venti settembre
Non c'è un cazzo da piangere

¹⁰⁹ E.J. HOBSBAWM, *Op. cit.*, p. 604.

¹¹⁰ S. NATOLI, *L'edificazione di sé. Istruzioni sulla vita interiore*, Laterza, Bari 2010; *Id.*, *Il buon uso del mondo. Agire nell'era del rischio*, Mondadori, Milano 2010

¹¹¹ Management del dolore post-operatorio, *Il mio corpo* (2017): «Il mio corpo è la mia casa, ci ospito chi mi pare / Nel mio corpo non c'è la democrazia, faccio il dittatore / Le leggi le faccio io, decido io / Sst! Silenzio! Ho detto silenzio! / Il mio corpo è uno stato aperto a tutti / Non fa differenze di culture e provenienze / Il mio corpo non si limita a tollerare gli altri / Lui vuole incontrare conoscere toccare / Il mio corpo è una terra che non puoi colonizzare».

Spareremo dei forse da tutte le finestre
Venderemo le nostre ore a €6
Lascерemo delle scie elettroniche

E di notte le esalazioni di monossido di carbonio del nostro amore
E le cicatrici sui volti dei magrebini distrutti
Come dei paracarri, il ronzio del lavoro di tutti
Dei nostri tribunali aperti tutte le notti
Dei processi di tre anni sui letti dell'Ikea distrutti
Esplosi come le stazioni
Come quella sera che ti eri sciolta i capelli
Come le portiere sbattute che da lontano ti sembravano degli applausi

E posso darti degli altri nomi stupidi
Degli altri campi gelidi
E mi urla che il tuo cuore non è un bilocale da €300 al mese
Andremo a Roma a salvare le balene

Gli strascichi delle nostre ombre lunghe
Come tutta via XX settembre
Vogliamo anche le rose delle stelle tra le costole
Tra le tue occhiaie azzurre, perché preferiamo perdere
Le luci di dicembre delle raffinerie di Ravenna
Perché è una guerra fredda
Perché è una guerra fredda

Gli altri sono svenuti sotto i portici
Sotto i nostri cieli indecifrabili
Altre eclissi per non rivederci
Che a forza di ferirci siamo diventati consanguinei

E dici questa città non ci morirà tra le braccia
E dici questa città non ci morirà tra le braccia

Questo brano fa parte dell'album «Per ora noi la chiameremo felicità», verso di una poesia in musica del cantautore monegasco Léo Ferré, *La solitude* (1971): «Le désespoir est une forme supérieure de la critique. / Pour le moment, nous l'appellerons "bonheur"»; appunto la *disperazione come forma superiore di critica* è ciò che informa la società moderna attuale, ancor più a distanza di quaranta anni. L'arte, come abbiamo ricordato, deve farsi disperata come Beckett, dissonante come Schönberg e disumana come Malevič (fino alle punte esistenziali di Bacon e memoriali di Boltanski). La disperazione, perciò, come forza motrice propulsiva di una rigenerazione e come "pubblico ministero" contro i reati del mondo, di cui si fa artisticamente *memento* nella propria mimesi (lontana dal realismo servile percepito). Oltre a quanto ha scritto A. Alfieri riguardo alla trasfigurazione poetica della catastrofe operata dai versi elettro-acustici di Vasco Brondi mediante un "montaggio di impressioni" (*Op. cit.* pp. 65-77, specialmente p. 70: «Essere felici della catastrofe, dei suoi risvolti tetri e soffocanti, cogliendone le pieghe di senso poetiche e artistiche: questa diventa la risposta dell'arte, ovvero venire a patti col mondo attraverso il suo potenziale di fascinazione offerto dalla trasfigurazione estetica»), non possiamo tralasciare il brillante commento di G. Veltri rispetto allo stile poetico, recensendo l'album:

«Un aedo della monumentalità noir postindustriale. Canta il mantra di una molteplicità irriducibile, l'impossibilità della reductio ad unum, con una procedura poetica allucinatória costruita con accumuli, sovrapposizioni nervose, affollamenti, accatastamenti di immagini ... una poesia grigionera che preme per irrompere nell'impoetico, cercando di rosicchiare zone di lirismo al metallo delle lamiere ... In queste tracce, pressoché tutte (la prima si intitola "Cara catastrofe", l'ultima "Le ragazze kamikaze"), si respira asfissiante la precarietà economica dei nostri tempi ... Ai protagonisti non restano che "surrogati di sogni". Le ambientazioni in cui si consumano relazioni ipertrofiche e problematiche ... Le canzoni di Brondi sembrano il "prequel" di quella recessione [*La recessione*, 1974] pasoliniana: il mondo com'era subito prima che Pasolini vedesse e scrivesse la sua poesia. Il presupposto, il fermo-immagine scattato un minuto prima dell'implosione su se stessa di quella società (post)industriale, decadente, mediatica, recessiva e illusoriamente in pace ... È in una perenne guerra, il mondo, ai tempi delle Luci Della Centrale Elettrica».¹¹²

¹¹² G. VELTRI, "L'ora in cui si alzano i pendolari e i guerriglieri. La vita ai tempi delle Luci Della Centrale Elettrica" (24.02.2011) in <http://www.leluci.org/2011/02/24/nazione-indiana-recensione-per-ora-noi-la-chiameremo-felicità-vasco-brondi-gianluca-veltri/> (ultimo accesso 30/10/2018).

Ecco dunque sintetizzato il «telegiornale poetico» del poeta frontman Vasco Brondi: un diario di guerra, *fredda*, straniante e malata nella propria realtà diadica e claustrofobica, riprodotta come segmentata in immagini espressionistiche giustapposte ma inconciliabili – formando metafore analogiche decontestualizzanti i singoli semantemi – in un flusso di coscienza come una scarica di mitra. L'album uscì l'8 novembre 2010; il 12 novembre 2011 cadde il governo Berlusconi IV precisamente a causa della non più mascherabile “Grande Recessione” (N. Roubini), scoppiata globalmente nel 2008. Imprese, investimenti, occupazione e consumi franarono; e le misure di austerità non sostenibile causarono una spirale recessiva. Non stupisce che il quinto brano dell'album si intitolò *L'amore ai tempi dei licenziamenti* *dei* *metalmeccanici.*

Il tema della guerra e della ribellione contro una società sentita come limitante e statica (e stagnante è stata resa dall'ultima grande crisi...) ha molto in comune con il Futurismo italiano, solo che con un cambio paradossale di segno: se esso si proponeva di esaltare il progresso tecnologico assieme alle nuove prospettive valoriali, quali la velocità e la corsa sfrenata verso un futuro che si sente capace di redimere i dogmi della vecchia cultura ottocentesca, ebbene l'uso che adesso ne fanno cantautori *engagé* come Vasco Brondi de Le luci della centrale elettrica è di intenti opposti; di combattere cioè col medesimo «spirito guerrier» gli idoli stessi del Futurismo marinettiano, i quali, un secolo dopo il *Manifesto* del 1909, risultano essere la cancrena della società tecnocapitalista, e la lotta ha come scopo recuperare il «piacere della lentezza».¹¹³

Lo stesso nome del progetto musicale è evidente, in quanto rispetto alla luce cosmica del cielo si è ora ridotti a quella finta postindustriale, inquinante elettrica e antropica: «Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche...» (*Manifesto del Futurismo*, art. 11).¹¹⁴

Ma ritorniamo ad analizzare il brano suddetto, *Una guerra fredda*: il racconto di una coppia in dissoluzione (l'esperienza è sempre diadica, vd. Sloterdijk) dentro e a causa di una città in decomposizione, la cui putrefazione *forse* non è ancora irreversibile. La poesia – che, va detto, tocca più della metà delle sei tendenze identificanti la poesia che Culler aveva ritrovato in un percorso da Saffo ad Ashbery: sicuramente la brevità, l'autoreferenzialità estetica e la soggettività epistemologica maggiori, oltre alla lampante devianza linguistica nell'uso del joyceano “montaggio di impressioni” – apre *in medias res* con la congiunzione copulativa «e» (l'unico elemento che, extra-linguisticamente, può dirsi realmente copulante in un rapporto a “camere separate”). È un susseguirsi di azioni, flash e parole in un flusso torrenziale. L'elemento autobiografico diadico identifica la coppia attraverso la propria nauseante evanescenza antropologica

urbana («e gli strascichi delle nostre ombre lunghe / come tutta via XX settembre / avevi ancora le tue nausee»). Il quarto verso denuncia apertamente l'ingerenza del biopotere che piega le speranze individuali al proprio *cammino*, come appunto il lat. «transeo» *passare attraverso* rimanda alle transenne vessatorie («e noi respiravamo forte con le transenne tra le costole»); il quinto, splendido verso ha caratteristiche che non possono non ricordare lo scontro sofocleo tra coscienza individuale e ragion di Stato¹¹⁵, quando Creonte ai vv. 482-483 della *Antigone* accusa l'empia gioia di «ridere» dell'eroina omonima di fronte al proprio bando di non sepoltura nei confronti del reo consanguineo: «ὄβρις δ', ἐπεὶ δέδρακεν, ἦδε δευτέρᾳ, / τοῦτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν» *dopo che è stata tracotante, lo è una seconda volta, e facendolo se ne vanta e ride* («che il nostro ridere fa male al presidente»).

La seconda strofa introverte nella diade umana la dissoluzione tecnica: le «risorse limitate» sono quelle energetiche del pianeta, ma al contempo quelle economiche di sussistenza quotidiana, evidenti dal più infantile eczema (che sempre però lascia in sospeso un secondo e più adulto significato: che la pelle sia stata rovinata dalle oppressioni politiche suddette) fino all'iperbole del settimo verso che pone la coppia davanti all'oscuramento del sole, l'«eclissi» di ogni certezza futura («mi parlavi di risorse limitate, della tua pelle rovinata / di eclissi per non rivederci»). L'ottavo verso,

¹¹³ M. KUNDERA, *La lentezza*, Adelphi, Milano 1995

¹¹⁴ Un'altra band *indie* che ha molto della temerarietà futurista sono i Management del dolore post-operatorio, il cui primo EP, mini-album, *Mestruazioni* risale al 2008: già il titolo rimanda a una desublimazione nichilistico-parodica degli *Ossi montaliani*, dove all'insanabile scarto esistenziale marino è associato il sofferente scarto femminile dell'endometrio dovuto alla mancata fecondazione, perciò *lato sensu* alla costante (*mensile*) perdita della vita. Essi, come racconta il frontman abruzzese Luca Romagnoli ('84), dai testi profondamente letterari e dissacranti, nacquero in seguito a un incidente stradale da cui ne venne dunque più bene che male. Il primo vero album è *Auff!!* (2012); così invece raccontava Marinetti nella *Fondazione e manifesto del futurismo* 1909: «... ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contraddittori. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! *Auff!!*... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato... Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! ... Quando mi sollevai - cencio sozzo e puzzolente - di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!».

¹¹⁵ Cfr. P. AMATO, *Antigone e Platone. La biopolitica nel pensiero antico*, Mimesis, Milano 2006

degno dei versi più visionari e romantici di Dylan Thomas o Alda Merini, recita: «che a forza di ferirci siamo diventati consanguinei», solo il dolore infine è ciò che trasfonde il sangue, il principio della vita così come il lat. «sanguis» differisce da «cruor». Dunque il *refrain*, un distico disperato in ripetizione: «e dici questa città non ci morirà tra le braccia», cantata con tre cesure di fiato (*città; morirà; braccia*) a ben scandire il reticolo nodale di tutta la poetica brondiana, un trittico mimetico e trasfigurato della relazione foucaultiana tra tanatopolitica e “nuda vita” che dal governo dovrebbe invero essere protetta.

Le due strofe successive riprendono, ampliandolo, il concetto di ingerenza statale (*globalizzata*) nella vita individuale e i traumi recessivi della catastrofe economica americana del 2008; l’effetto è un’esistenza precaria, tra euforia e disincanto («non c’è un cazzo da piangere / spareremo dei forse da tutte le finestre / venderemo le nostre ore a €6»), rassegnata a un fato in sé incompreso ma sufficientemente capito per temerne, quindi scongiurarne, ogni eventuale trasformazione sociale, sentita aprioristicamente come perdente. Come l’Ellenismo venne imbrigliato dal fato imperativo macedone, così nuovamente ora, dalla Guerra Fredda e oltre, la Contemporaneità è *transennata* dalla globalizzazione statunitense.¹¹⁶ La quarta strofa acuisce il cortocircuito visionario, la poesia si fa meno narrativa e più psichedelica tra similitudini metafore e analogie tra la monade diadica della coppia Io/Tu e il mondo a essa esterno e indifferente:

«e di notte le esalazioni di monossido di carbonio del nostro amore / ... dei nostri tribunali aperti tutte le notti / dei processi di tre anni sui letti dell’Ikea distrutti / esplosi come le stazioni». Come nel metodo mitico eliotiano del Tiresia di *The Waste Land* (1922) presente e passato si compenetrano in un amalgama immaginifico che riscopre di senso le visioni raccontate; così ad esempio i letti economici dell’Ikea nella loro fragilità e futilità (in quanto surrogati e palliativi di un benessere inatingibile) vengono affiancati alle stazioni ferroviarie e alle piazze fatte esplodere dalle bombe durante gli anni di piombo, anni (1969-1980, dalla milanese piazza Fontana alla stazione centrale di Bologna) appunto di stragi terroristiche, promosse o consentite dallo Stato, tendenti a destituire i diritti umani in uno «stato d’eccezione» prolungato (si pensi al liberticida *Patriot Act* americano di G.W. Bush firmato in seguito all’attentato alle Twin Towers l’11 settembre 2001) in nome di una maggiore sicurezza pubblica, giustificando così auspicate svolte politiche autoritarie.

La quinta strofa, al verso ventisette, annuncia l’infrangersi del sogno dell’unità diadica tra Io e Non-Io: «e mi urla che il tuo cuore non è un bilocale da €300 al mese». Ha vinto l’economia di Stato. Come Antigone l’Io è votato all’annientamento di sé nella propria unilaterale identità (ancora peggio se possibile, in quanto la stessa esistenza, abbiamo detto con la grammatica di Sloterdijk, è bio-ontologicamente diadica e in co-isolamento ma adesso l’Io sembra dover abbandonare la sua “società-a-due”, a causa di forze maggiori che con la propria ingerenza hanno avvelenato la diade, sradicando così il suo mondo ontologico stesso, adesso denudato e reso nullo e dominabile). L’economia ha vinto; o perlomeno così sembrerebbe. Il verso successivo – «andremo a Roma a salvare le balene» – è l’*extrema ratio* di un pensiero naufrago di disperazione, non ancora arresosi: andare nella capitale, nella trimillennaria leggendaria Urbe a tentare una salvezza impossibile, poeticamente identificata nella difesa di chi fu concepito (e nella cui innocenza ci si rispecchia), per dirla con V. Majakovskij, «così grande, / e così inutile?» (*All’amato me stesso* 1916). Le ultime due strofe ribadiscono, con qualche variazione, lo status bellico già chiaro dalla prima; è una guerra fredda, infida, persa in partenza (v. 32 «...perché preferiamo perdere») per il fatto di non potersi accorgere, anonimi nel proprio autismo conflittuale, della fine imminente del mondo, che ancora però viene cantato nella speranza di una palingenesi.

Molto altro ancora si potrebbe dire dei generi di cantautorato *rock* (il *pop*, come avevamo accennato, è stata la corrente che geneticamente risultò più conforme agli usi politici devianti e devianti delle masse di voti, cosicché la differenza col *rock* non risieda tanto nell’affermazione in sé di una vita individualistica e non autosufficiente, quanto nel proprio approccio di connivenza e correttezza col sistema vigente liberticida, reo paradossalmente di alto tradimento) che si svilupparono successivamente al movimento *grunge* di inizio anni Novanta, tra *fait social* e poesia; non è questo il luogo dove poter approfondire ulteriormente. Speriamo che adesso sia più chiaro l’insolubile nesso *culturale* tra società e arte, la quale sa ancora farsi denunciante del sistema e non omertosamente passiva. Certo è che l’associazione esistenziale gioca un ruolo per ora inalienabile nell’apparato poetico corale della nostra narcisistica società— una società, ricordiamolo, che tuttora vive la costante privazione del sé a lungo edificato e che da più decenni ha dovuto far fronte, incauta, all’ingerenza del bio-Potere sradicante ogni stabile futuro tramite le armi economiche della *deregulation* globalistica e della *austerity* nazionale. Chi oggi volesse cantare questi tempi bui attuali sarebbe per forza un «aedo noir postindustriale». Cantare di sé, da quando la società si è sostituita alla coscienza dell’individuo, equivale a cantare la società; sulla scia di Adorno e del Nobel a Dylan, crediamo che la poesia nella postmodernità sia passata da una valenza estetica a una etica, senza perciò perdere di bellezza agli occhi (e orecchie) dei lettori “dotati di cuore” («sahṛdaya», termine del

¹¹⁶ Riguardo a un’epoca che ha estremizzato la vita interiore, mettendola in scacco in un «secondo Ellenismo», vd. *supra* p. 2 e ss.

lessico estetico filosofico sanscrito per indicare chi possiede, sscr. «sa» lat. *cum*, un cuore, sscr. «hr̥daya» ant. gr. *καρδία*).

Siamo dunque profondamente d'accordo con l'ermeneutica *culturale* e *allegorica* di cui G. Mazzoni andava scrivendo nel suo audace saggio *Sulla poesia moderna*: la logica della poesia moderna riflette la logica della cultura contemporanea, come abbiamo detto a p. 22 sospesa tra il *nómos* etico dell'oggettività scientifica e l'estasi dell'autoespressione anarchica; le monadi poetiche sono dunque allegorie della logica culturale attuale: come dicevamo, fatta di relatività delle scelte, incomunicabilità, frantumazione di interessi linguaggi e mentalità, dialettica fra l'autonomia soggettiva e il rischio dell'oggettività insensata. L'uomo contemporaneo vive una crisi antropologica, in un'era dove la tecnica ha scardinato i parametri economici, politici, culturale e soprattutto, dunque, *relazionali* tradizionali. Bisogna riscoprirsi per riscoprire; come disse in antico ebraico Dio ad Abramo, in *Gen. 12:1*, «lekh lekhà» *va' a te stesso*. Ora più che mai sembra necessario ritrovarsi e rifondarsi, vendicando il proprio diritto sul sé che il *tempus hedax*, naturalmente dalla parte di chi ha i soldi, cerca costantemente di alienare; come consigliava Seneca al suo Lucilio in *Epist. I, 1* «vindica te tibi, et tempus quod adhuc aut auferebatur aut subripiiebatur aut excidebat collige et serva» *rivendica il possesso su di te, e raccogli e serba il tempo che finora ti veniva strappato, rubato di nascosto o che sfuggiva al tuo controllo*. Ancora, visto il clima ellenistico, come consigliava a se stesso l'imperatore filosofo Marco Aurelio: «Ὅταν ἀναγκασθῆς ὑπὸ τῶν περιεστηκότων οἰοεὶ διαταραχθῆναι, ταχέως ἐπάνιθι εἰς σεαυτὸν καὶ μὴ ὑπὲρ τὰ ἀναγκαῖα ἐξίστασο τοῦ ῥυθμοῦ: ἔση γὰρ ἐγκρατέστερος τῆς ἀρμονίας τῷ συνεχῶς εἰς αὐτὴν ἐπανέρχεσθαι» *quando sei costretto dalle circostanze ad essere per così dire sconvolto, presto ritirati in te stesso e non allontanarti più del necessario dal ritmo vitale: avrai pieno potere sull'armonia del mondo tornandovi incessantemente* (*Ad se ipsum VI, 11*); egli dunque scopre l'armonia esterna come derivante da quella interna, la prima subordinata alla seconda in un legame che la società odierna ha volutamente e artatamente scisso per disperdere ogni referente. Lo stesso stato di alienazione esistenziale si registra nei versi «I've been down and / I'm wondering why ... wanna take my time for me / all me» *mi sento giù e / mi domando il perché ... voglio avere del tempo per me / tutto per me* della già citata canzone *Maybe tomorrow* (2003) degli Stereophonics, il cui ritornello («so maybe tomorrow / I'll find my way home») sembra denunciare proprio l'impossibilità odierna di *tornare a se stessi*, là dov'è dunque la propria «way home». Proprio l'importanza del “cuore” – polisemica parola umana – è ciò che più appare distante nel mondo segregato odierno, e che abbiamo solo parzialmente cercato di ricostruire archeologicamente nelle proprie sfaccettature soggettive; certo è limpido ora il primo verso di *Cara catastrofe* (2010), una delle canzoni più disperatamente poetiche de *Le luci della centrale elettrica*, quando Brondi dice «Sventoleremo le nostre radiografie per non fraintenderci»: il cuore è dissolto alla vista umana; eppure, va ancora cercato.

Tra i molteplici esempi poetici (quindi etici, perciò autobiografici e autoespressivi), sintomali di questo «secondo Ellenismo» vissuto «ora con disincantamento depressivo, ora con ebete euforia», ci sembra particolarmente interessante notare come anche in ambito medio orientale (Libano, la band *Mashrou' Leila* del leader Hamed Sinno) ed estremo orientale (Giappone, la band *Dir en grey* del frontman nonché acclamato poeta Tooru “Kyo” Niimura) sia permeato lo stesso sentore. Riguardo ai *Mashrou' Leila*, già in esergo, in una canzone come *Inni mnih* (2011) dall'ironico significato «Sto bene» sono espressi *in nuce* tutti i temi trattati finora, avvolti da una patina esotica e da una chitarra acustica che malinconicamente si unisce a un violino (la rivolta contro una società depressiva identificata con una città di cui far *tabula rasa* per poter riedificare sopra a roventi macerie, metafora di un'intera epoca, fallita nella propria promessa di felicità collettiva, da dimenticare assieme alla solitudine cui ci siamo costretti). Riguardo ai *Dir en grey*, l'aspetto del disincanto raggiunge vette di depressione quasi patologica, in parte congenite a quel sentimento giapponese di caducità del mondo denominato «mono no aware» *tristezza delle cose* simile al «lacrime rerum» virgiliano di *Aen. I, 462*; ad esempio la prima strofa del brano (qui traslitterato in caratteri “romani”, *rōmaji*) *Hageshisa to, Kono Mune no Naka de Karamitsuita Shakunetsu no Yami* facente parte dell'album «Dum spiro spero» *finché respiro ho speranza* (2011) già esplicativo nel proprio titolo: una condizione di sofferenza unita alla speranza di un rinnovamento. La prima strofa del brano menzionato, che è anche il ritornello, recita «Hageshisa to kono mune no naka de karamitsuita / Shakunetsu no yami yuruginai asu to kau» *la violenza e l'oscurità incandescente si sono avvolte in questo cuore / e ciò scuote la certezza del domani*; ovunque ci si giri, sembra che in chi è ancora “dotato di cuore” il domani (*asu*) non sia più saldo (*yuruginai*) nel nuovo millennio, delineato piuttosto come violento (*hageshi*) e oscuro (*you*, da cui deriva il sostantivo *yami*). Il cuore, del resto, si sa che è vicino e il dimostrativo (*kono*) lo avverte interno (*naka*); tuttavia, non appare con certezza da nessuna parte. Avanza la disumanizzazione massificata nella demoniaca (*toorima-teki*) età primaverile dell'ansia (*urei no haru*), come recita l'inizio della quarta strofa: «Toorima teki urei no haru ni» *durante la stagione primaverile dell'ansia simile a un demone*. Non può non far pensare al poema *The Age of Anxiety* di W.H. Auden (1947), ancora precedente al grido scoperto del *Howl* ginsberghiano (1956), dove

già si sondava l'urgenza umana di esistere e avere una identità (*un cuore*) all'interno di un mondo sempre più industrializzato.

Allora se la palingenesi è messianicamente attesa, allo stesso tempo la volontà di vita e di potenza umana spinge a dare alle fiamme l'idolo capitalistico, a partire dalla sua ipostasi urbana, e a correggere di segno il fallimento comunicativo dell'Henry berrymaniano: «but he should have come out and talked» (*The Dream Song I*, v. 6), *ma sarebbe dovuto uscire allo scoperto e parlare* e risanare la «dipartita» tra le ragioni individuali e quelle di Stato; tra l'Io scrutato e il Mondo insensibile. La comunicazione riparte dalla cura dell'altro, dal semplice «come stai?» (*ogenki desu ka?*) chiesto a un Tu ancora anonimo (*namonaki kimi*), rivolto dalla fine del mondo (*saihate no chi yori*)... (T. Kyo Niimura, *Zenryaku* 2004).

Riferimenti bibliografici

- ADORNO, T.W., *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002 [ed. or. *Philosophie der neuen Musik*, 1949]
 - *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino [1975] 2009 [ed. or. *Ästhetische Theorie*, 1970]
 - *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012 [ed. or. *Noten zur Literatur*, 1974]

- AGAMBEN, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995
 - *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino [1990] 2001
 - *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003

- ALFIERI, A., *Musica dei tempi bui. Nuove band italiane dinanzi alla catastrofe*, Orthotes, Salerno 2015
 - *Kurt Cobain e la filosofia del grunge: dall'edonismo al ripiegamento dell'anima*, in <http://it.blastingnews.com/cultura-spettacoli/2017/02/kurt-cobain-e-la-filosofia-del-grunge-dall-edonismo-al-ripiegamento-dell-anima-001487071.html> (20.02.2017)» (ultimo accesso 30/10/2018)

- AMATO, P., *Antigone e Platone. La biopolitica nel pensiero antico*, Mimesis, Milano 2006

- ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka. I principi dello dhvani*, Einaudi, Torino 1983

- ARTAUD, A., *Van Gogh, il suicidato della società*, Adelphi, Milano 1988 [ed. or. *Van Gogh le suicidé de la société*, 1947]

- BACHTIN, M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988 [ed. or. *Estetika slovesnogo tvorčestva*, 1979]

- BAUMAN, Z., *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano 2002 [ed. or. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, 2000]
- *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, RM/BA 2004 [ed. or. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, 2003]
- BELLO MINCIACCHI, C., *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Oèdipus, Bologna 2012
- BENEDETTI, C., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Laterza, RM/BA 2011
- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino [1966] 1991 [ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936]
- BOITANI, P., *Prima lezione sulla letteratura*, Laterza, Roma 2007
- BOURDIEU, P., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il saggiatore, Milano 2005 [ed. or. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992]
- CALASSO, R., *L'innominabile attuale*, Adelphi, Milano 2017
- CESERANI, R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma 1999
- CULLER, J., *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015
- DEBORD, G., *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano [1997] 2013 [ed. or. *La société du spectacle*, 1967]
- DI GIACOMO, G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», n. 52, 2013, 235-256
- *Malevič. Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, Carocci, Roma 2014
- *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, RM/BA 2015
- *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma 2016

- ELIOT, T.S., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 1985 [ed. or. *The Sacred Wood*, 1920]

- ESPOSITO, R., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004

- FELIX-JÄGER, S., *With God on Our Side: Towards a Transformational Theology of Rock and Roll*, Wipf and Stock, Eugene (OR) 2017

- FOUCAULT, M., *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978 [ed. or. *La Volonté de savoir*, 1970-71]
 - *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano 1997 [ed. or. *Il faut défendre la société*, 1975-76]
 - *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 2005 [ed. or. *Naissance de la biopolitique*, 1978-79]

- FUSARO, D., *Il futuro è nostro. Filosofia dell'azione*, Bompiani, Milano 2014
 - *Pensare altrimenti*, Einaudi, Torino 2017

- GARDINI, N., *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai provenzali ai postmoderni*, Mondadori, Milano 2002

- HEIDEGGER, M., *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano 2000 [ed. or. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935]

- HOBBSAWM, E.J., *Il secolo breve: 1914-1991*, BUR, Milano [1995] 2014 [ed. or. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century*, 1914-1991, 1994]

- JAMESON, F., *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007 [ed. or. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991]

- MAZZONI, G., *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna [2005] 2015

- MENGALDO, P.V., *Cenni sulla lingua delle canzoni*, in «Il Novecento. Storia della lingua italiana», a cura di F. Bruni, Il Mulino, Bologna 1994, 84-86

- MOORE, A. F., *Analysing popular music*, Cambridge University Press, New York (NJ) 2003

- MUZZIOLI, F., *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 1998

- MÜLLER-ZETTELDMANN, E., *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Winter, Heidelberg 2000

- NATOLI, S., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986
 - *Il buon uso del mondo. Agire nell'era del rischio*, Mondadori, Milano 2010
 - *L'edificazione di sé. Istruzioni sulla vita interiore*, Laterza, RM/BA 2010

- PANTALEI, G. C., *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*, Arcana, Ariccia 2016

- PASOLINI, P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999

- QUARTANA, P., *Filosofia della musica rock. L'estetica musicale dopo Adorno*, Zona, Arezzo 2011

- RICHARDSON, M., *The Cambridge companion to American poets*, Cambridge University Press, New York (NJ) 2015

- SANGUINETI, E., *Per una teoria della citazione*, in «Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento», Atti del convegno omonimo, Firenze 25-26/10/2001, a cura di A. Dei e R. Guerricchio, Bulzoni, Roma 2008, 335-347

- SCHORSKE, E.C., *Vienna fin de siècle*, Bompiani, Milano 1991 [ed. or. *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, 1979]

- SIMONETTI, P., *Postmoderno/Postmodernismi. Appunti bibliografici di teoria e letteratura degli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari», n. 1, 2011, 127-182

- SLOTERDIJK, P., *Sfere. 3: Schiume*, a cura di G. Bonaiuti, Cortina, Milano 2015 [ed. or. Sphären III – Schäume, 2004]
- *Critica della ragion cinica*, Garzanti, Milano 1992 [ed. or. *Kritik der zynischen Vernunft*, 1983]

- STIGLITZ, J.E., *La globalizzazione e i suoi oppositori*, Einaudi, Torino 2002 [ed. or. *Globalization and Its Discontents*, 2002]

- TAGLIAPIETRA, A., *Usi filosofici della catastrofe*, in «Lo Sguardo – Rivista di Filosofia» n. 21, 2016 (II), 13-30

- TONDELLI, P.V., *Poesia e rock* in «Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta», Bompiani, Milano 1990, 308 e ss. (poi *Id.*, *Opere, vol.2: Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, 334 e ss.)

- VATTIMO, G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano [1985] 2011

- VELTRI, G., *L'ora in cui si alzano i pendolari e i guerriglieri. La vita ai tempi delle Luci Della Centrale Elettrica (24.02.2011)*, in «<http://www.leluci.org/2011/02/24/nazione-indiana-recensione-per-ora-noi-la-chiemeremo-felicita-vasco-brondi-gianluca-veltri/>» (ultimo accesso 30/10/2018)

- VON APPEN, R. et al., *Song interpretation in 21st-century pop music*, a cura di D. Helms, Ashgate University Press, Burlington (VT) 2015

- ŽIŽEK, S., *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004 [ed. or. *The Plague of Fantasies*, 1997]
- *Distanza di sicurezza. Cronache del mondo rimosso*, Manifestolibri, Roma 2005
- *Vivere alla fine dei tempi*, Ponte alle grazie, Milano 2011 [ed. or. *Living in the End Times*, 2010]

- ZULIANI, L., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il mulino, Bologna

2009

- *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018