

Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

www.vicoacitillo.net

mc7980@mclink.it

Napoli, 2008

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Poesia e musica dall'antichità ai nostri giorni

di Alessandro Cabianca

Se per noi, oggi, la poesia si identifica con la parola scritta, in antico si identificava con un particolare modo di intonazione del racconto, che differiva dal semplice parlare per il ritmo, per le pause e, soprattutto, per l'accompagnamento di strumenti musicali quali la lira degli aedi nell'antica Grecia, la lira a quattro corde o l'arpa druidica dei Celti, la viella del canto trobadorico nel medioevo feudale, il liuto, il flauto, la tiorba e poi i moderni strumenti ad arco o a fiato; la poesia cioè si identificava con il racconto ritmato, scandito o declamato, accompagnato, quasi necessariamente, dal suono, differente ma somigliante al canto, che allora era un canto monodico.

È necessario però ritornare agli albori, molto prima della costituzione e della codificazione della letteratura in generi da un lato, con regole differenzianti, e della musica dall'altro in arte autonoma, per identificare quei meccanismi primordiali che spingevano gli uomini a ritmare le parole o frasi, a creare formule ripetitive, ricorrenti.

Si deve di necessità entrare così nella complessa evoluzione del rapporto dell'uomo col mito e col sacro, sia nel senso della creazione di modelli di racconto facilmente riproducibili, che fossero l'insieme delle conoscenze trasmissibili intorno ad un determinato argomento e contemporaneamente servissero ad identificarsi in una tradizione, pur se tradizione esclusivamente orale, ed in una koinè, sia nella costituzione di formulari atti alla memorizzazione. Si doveva dar luogo a narrazioni che, attraverso processi evocativi, tramandassero le storie che il gruppo doveva ricordare nel tempo o divenissero invocazioni rituali, che il gruppo familiare allargato potesse riconoscere come esemplari oppure ancora a processi verbali che facilitassero il raccordo con il mondo dei propri antenati e, attraverso la loro evocazione, la ricerca di un contatto con l'altrove, con il mistero della morte e del dopo e, in ultima ipotesi, con il divino.

Non siamo ancora nel campo della poesia, ma in un ambito pre-poetico, quello della costituzione di formulari: formule di tipo propiziatorio o formule di tipo divinatorio, formule ritmico-ossessive le prime e formule magico-enigmatiche le seconde: entrambe ripetitive e cadenzate, in genere comprensibili, specie le prime, di tipo invocazioni o litanie, altre incomprensibili, di tipo oracolare. Tutti questi formulari con il poetare hanno in comune la ricerca di una ripetitività, di un ritmo, un passare dalla parola scandita alla parola intonata o cantata e ritornare dalla parola cantata alla parola detta.

Quando nell'antica Grecia si afferma il modo della lirica, siamo già in un campo lontano da quella originarietà: l'uomo, il poeta, si è spostato dalla necessità primigenia del nominare gli dèi e le forze della natura alla narrazione, superando la fase dell'inventare formule da tramandare da gruppo a

gruppo. Se volessimo pensare ad una prima differenziazione potremmo ipotizzare (così come fa Pietro Citati nel libro *La luce della notte*, quando distingue la poesia Ermetica da quella Apollinea) che le formule magiche, criptiche degli oracoli o dei maghi, evocazione della voce degli dèi volta agli uomini, rappresentino la prima origine della poesia detta (con le sue frasi sospese, gli a capo, le formule ripetute, l'indovinello), mentre l'invocazione degli uomini agli dèi, sia stata l'origine del canto, il primo teso in uno sforzo conoscitivo-rappresentativo sia del volere degli dèi che del pensiero dell'uomo, il secondo, canto disteso e festoso, di glorificazione, di ringraziamento.

Ermes, il Dio degli oracoli contro Apollo, il Dio del canto.

È senz'altro una semplificazione arbitraria, ma a me piace pensare che con la perdita degli dèi olimpici abbiamo irrimediabilmente perso la molteplicità e la complessità della conoscenza del divino attraverso il canto: una grande monotonia ha sostituito in cielo la multiformità e il metamorfismo degli dèi antichi, quando ogni dio rappresentava un lato del reale e ogni lato del reale (compresa l'ebbrezza, compresa l'irrazionalità, la pazzia, la crudeltà) trovava il diritto all'esistenza nel divino.

(Per affrontare il tema con maggiore ampiezza dovremmo non solo parlare degli aspetti divinatori o iniziatici di quegli antichi formulari, ma anche dell'aspetto epifanico-identificativo la cui principale componente è di tipo catartico; ma in questo modo andremmo troppo lontano dal tema iniziale).

Mentre l'antico rapsodo racconta le imprese degli eroi degne di fama, ha già fatto un ulteriore passo rispetto alla fase precedente: divinatoria-oracolare; è già il poeta, come oggi lo intendiamo, o, inizialmente, il filosofo-poeta, entrato nel "conosci te stesso" socratico, che cerca di superare la dipendenza dal divino e teorizza il dominio della natura attraverso filosofia e scienza, interpretando la problematicità del reale ma anche la trascrizione dei moti dell'animo, come mezzo di conoscenza e di narrazione.

Non ha quindi ritenuto più unicamente necessitante il rapporto con le divinità, ma ha intrapreso una delle strade più feconde per l'uomo, il rapporto con se stesso, la via, cioè, della introspezione: lo scandaglio delle profondità dell'io, delle emozioni, delle sensazioni, dei sentimenti.

Miticamente la lirica deriva da Orfeo, cantore di tale bravura da convincere perfino gli dèi dell'Averno (ecco l'invocazione agli dèi) a restituirgli viva Euridice, uccisa dal morso di una serpe.

Quindi, nel mito, la lirica ha anche un padre nobile: è strano come i Greci avessero sempre la necessità di trovare un padre alle cose di cui avevano perso memoria; ed è ciò stesso un racconto, e fonte infinita di ispirazione per altri racconti.

In realtà, la poesia, nell'antica Grecia, nasce, con ogni probabilità e con una ricostruzione che è fatta di frammenti e di deduzioni, nelle feste di Bacco, le feste conseguenti alle vendemmie e, più in generale, nelle feste legate ai raccolti, momento di massima, euforica coesione del gruppo familiare

allargato, il demos, sull'onda anche degli effetti di tipo disinibente che anche allora doveva produrre il vino.

Semplici ritmi cadenzati, accompagnati da suoni di strumenti sicuramente primitivi e da canti di gioia, si trasformavano in danze, in ritmi e in canti sfrenati, in atteggiamenti di tipo orgiastico: ed è forse questo aspetto di 'immoralità' di fondo il motivo per cui, nelle successive fasi di costruzione di una superiore forma di civiltà avviene la cancellazione-moralizzazione di queste forme originarie di festa popolare, al punto da perderne anche la memoria.

E a noi sono rimasti solamente indizi per ricostruire la storia della nascita della poesia e del suo originario rapporto con la musica. Ma è indispensabile uscire dalle ricostruzioni colte e cogliere nel rapporto con la natura e con i suoi momenti tipici l'inizio di tutte le elaborazioni che hanno originato le prime fasi dei processi della cultura .

A parziale e posteriore conferma della diffidenza del potere verso la musica e la poesia (e quindi della necessità di controllarne o di cancellarne la forza rivoluzionaria, quando non riflette i caratteri della cultura dominante) cito un episodio emblematico: dopo la vittoria degli Inglesi (la civile Inghilterra del 1601) sugli Irlandesi fu proibita la musica dell'arpa e, successivamente, furono perseguitati sia gli arapisti che i poeti, con la perdita di buona parte delle loro composizioni e la caduta in clandestinità o a livello di mendicizia dei pochi rimasti. (Anche per cancellare tradizioni, storia, cultura e momenti di coesione e di individuazione di un popolo).

Torniamo alle origini e ai fondamentali indizi che sono i nomi: lirica, appunto, e tragedia.

Si tramanda che la parola lirica derivi dal fatto che certe composizioni venissero accompagnate dalla lira (o cetra), mentre altri asseriscono che il nome derivi dalla particolare forma di emissione della voce con uso della laringe come motore dei suoni (sembra quest'ultima una versione di tipo clinico piuttosto che poetico). A conferma di ciò si tramanda che i più grandi lirici della antica Grecia: Alceo, Saffo, Archiloco, usassero scrivere versi da eseguire accompagnati da uno strumento musicale, la lira, strumento musicale a corde, simile ad una piccola arpa, oppure dall'aulos, strumento a fiato. Questa poesia ad una sola voce è, appunto, definita monodica, mentre altri e importanti poeti, come Alcmane, Ibico, Bacchilide, scrivevano per una esecuzione corale dei loro testi, con accompagnamento di vari strumenti e di passi di danza.

Di canto parla Esiodo a proposito della sua poesia, nell'incipit della *Teogonia*, rivolgendosi alle Muse ispiratrici, danzanti sulle pendici del monte Elicone. E Pindaro, poeta di circostanze, di committenti e d'ispirazione eroica, scrive prevalentemente poesia corale, celebrazione di uomini o di eventi, come le vittorie nelle gare panelleniche o le lamentazioni funebri in onore di eroi caduti.

Tornando ai nomi, anche la parola tragedia, la massima espressione della poesia degli antichi Greci, si richiama al canto. Tragedia significa letteralmente 'canto del capro', e il riferimento al capro

potrebbe derivare dalle vesti di scena: gli attori vestivano pelli di capro, appunto, anche se il significato più profondo resta misterioso e, probabilmente, si rifà ad origini bacchiche; ma già nei nomi si trova un riferimento al rapporto della parola con la forma musicale.

Il Coro poi è la espressione più compiuta della tragedia, il Coro è il personaggio chiave, è il narratore, colui che sa, è la coscienza stessa degli accadimenti e l'intonazione del narrare è assai vicina alla cadenza di un canto. E forse non è un caso che Sofocle, colui che insieme ad Eschilo e ad Euripide codifica in via definitiva ed innova la tragedia, sia stato capo del coro nella battaglia di Salamina ed abbia cantato l'inno della vittoria greca sui Persiani.

Ma il vero e proprio canto, su base dialogica, è in Grecia il ditirambo, composizione in onore di Bacco accompagnata da danze; forse la fase immediatamente precedente la nascita della tragedia, se non fondativa della stessa.

Una delle perdite più gravi dell'umanità è l'impossibilità di ricostruire i percorsi della musica antica a causa della mancanza di documenti, mentre di tutte le altre arti rimane ampia traccia

Sappiamo che in civiltà assai lontane fra loro esiste analoga importanza attribuita alla musica oltre che un analogo rapporto tra la musica ed il sacro: presso gli Indù esiste un Dio, Shiva, che è il Dio della distruzione, ma è, insieme, il Dio della creazione. Shiva è anche il Dio della danza, ed il suono del tamburello, che spesso accompagna le invocazioni al Dio, indicano, appunto, la rinascita, la nuova vita. Presso gli Aztechi dell'antico Messico esistono le case del canto; presso gli antichi Romani la musica piuttosto sottolinea gli aspetti della gaiezza nella quotidianità: nelle feste e nei banchetti si eseguono frequentemente delle pantomime, recitazioni mute accompagnate da strumenti musicali quali il corno, il tamburello, l'organo (ben più terraterra dei banchetti citati nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, dove l'aedo intona i racconti degli eroi e degli dèi, ma il mondo romano era in parte una riedizione utilitaristica del mondo ellenico).

Nell'arco dei secoli le strade della musica si vanno distanziando, soprattutto tecnicamente, prendendo differenti vie di espressione e di diffusione, da quelle della poesia, anche se i contatti si ripropongono periodicamente, sia nell'ambito del sacro che del profano.

Il canto gregoriano è uno dei momenti alti di questo incontro in ambito sacro, mentre la fioritura trobadorica è il corrispondente momento alto in ambito profano; dai madrigalisti, all'opera lirica, alla poesia per musica, fino alla canzone d'autore: questo è il percorso che, meglio di un critico, potrebbe approfondire un musicologo.

Il canto gregoriano si rifà per tradizione, almeno nel nome, a Gregorio Magno (Papa negli anni 590-604) anche se, assai probabilmente, è il risultato di un lungo processo evolutivo al termine del quale i vari tipi di culto (mozarabico, ambrosiano, gallicano) hanno trovato nelle forme monodiche del rito romano la loro espressione compiuta e sistematizzata. In ogni caso è la esecuzione di

composizioni liturgiche, orazioni, salmi e brani, tratti dal vecchio e dal nuovo testamento, sotto forma di canto. Solo il culto ambrosiano, che prende il nome da Sant’Ambrogio (Treviri 333, Milano 397), codificato in periodo antecedente rispetto al gregoriano, ma forse contemporaneo nella evoluzione, riesce a sopravvivere ancora oggi autonomamente con un suo repertorio di canti liturgici; in esso il coro ha una importanza quasi pari al solista e sviluppa tanto il canto responsoriale, dialogo coro/solista, quanto l’antifona, dialogo tra due cori.

Lo sviluppo musicale nel medioevo è quindi soprattutto legato al sacro e la pervasività del sacro nella vita dell’uomo medioevale fa sì che il canto profano sia relegato in ambito minore, nasca in modo occasionale, e venga addirittura considerato con sospetto e spesso censurato (e questo è senz’altro un motivo fondamentale della sua dispersione o mancata conservazione), anche perché una tradizione che si diffonde nel medioevo è quella dei canti goliardici, talvolta scurrili, talaltra aspramente anticlericali ad opera dei *clerici vagantes* che incontrano la netta ostilità della gerarchia ecclesiastica. Difatti, sul piano dei contenuti, questi canti contengono precisi attacchi al clero e ai potenti, descritti come volgari e corrotti, oltre a riferimenti grossolani all’amore fisico, dove il vino ha quasi lo stesso spazio riservato nei versi alle donne, e dove dominano la burla e la battuta salace. A fianco a questa tematica esiste però anche un filone moralistico, che tende all’ascesi, vede la donna come creatura sublime ed esalta amore e giovinezza.

Nel versante del sacro il dialogato cantato (i termini tecnici sono il *conductus*, inizialmente solo melodico, ed il *tropo dialogato*, che evolve velocemente verso la rappresentazione; indicano entrambi un modo di condurre la melodia accompagnando o sostenendo un testo, poetico o biblico) arricchisce la monodia medioevale con melismi e prepara il campo al dramma liturgico e alla sacra rappresentazione, talvolta polifonica, mentre, in ambito profano, sfocia nel poema cavalleresco, narrazione, con accompagnamento musicale, delle gesta degli eroi del ciclo carolingio.

Dei canti goliardici resta comunque una cospicua raccolta: i *Carmina Burana*, in parte in latino e in minor parte in tedesco, importanti perché, per alcuni di essi, è trascritta anche la musica. (Da questi documenti C. Orff ha tratto i materiali per una rappresentazione che ha fatto epoca, nel 1937, a Francoforte). È del tutto riduttivo collocare i *Carmina Burana* nell’ambito della licenziosità, dal momento che si tratta in realtà di una raccolta che abbraccia molti temi, ambiti e modi, e sono quindi una *summa* del pensiero creativo di vari autori, clerici o goliardi, che coglievano dalla realtà ispirazione e tematiche.

“Lo zibaldone è la fotografia in presa diretta d’una fase storica in cui la circolazione delle idee, delle lingue e delle (recenti) sintassi musicali avveniva in una sorta di libero mercato europeo in cui sacro e profano, ricercato e dozzinale, prosa e poesia, monodia e polifonia, amore e licenziosità,

liturgia religiosa e crapula smodata, convivevano e condividevano codici di comunicazione espressiva” commenta, con sintesi felice, Angelo Foletto. E, in quel contesto, anche la musica era una miscellanea di ritmi popolareschi e di esperienze musicali colte ed elaborate.

A differenza della occasionalità dei *Carmina Burana*, i poemi cavallereschi erano patrimonio di un tipo particolare di poeti-musicisti, cantori di professione, che passavano di corte in corte, come gli antichi aedi, per raccontare o per rappresentare testi tramandati oralmente o trascritti da loro stessi per un pubblico eletto.

Anche gli strumenti si moltiplicano e si arricchiscono: alla più antica ghironda a due corde, difficile da trasportare e suonata da due musicisti, si sostituisce una ghironda pluricorde, con cassa armonica piccola e quindi trasportabile, per un solo suonatore, si aggiungono trombe, anche di materiale metallico, corni di cervo e perfino di elefante, rimangono e migliorano i liuti e i flauti, traversi e diritti, rimangono gli strumenti a percussione, tamburi o cembali, rimangono i campanelli ed i sonagli e fa la sua comparsa l’organo, che tanta parte avrà nella evoluzione della musica successiva.

La grande fioritura della lirica cortese, specie nel XII e nel XIII secolo, riporta in primo piano il testo poetico, ora creazione dell’artista, spesso lo stesso musicista, non più solamente brano letterario, sacro o profano, cui sovrapporre un commento musicale; tutte le corti d’Europa conoscono le varie forme del cantar cortese, insieme di canto e testo poetico, arricchito dalla danza. Si devono considerare i trovatori, di lingua d’oc, nella Francia meridionale, i trovieri, di lingua d’oil, della Francia settentrionale, i minnesanger, di lingua e scuola tedesca, ma del sud, di Austria e Baviera, spesso nobili o cavalieri, alla maniera degli stilnovisti italiani, presenti nelle corti siciliane e fiorentine e, prima ancora, alla corte di Federico II di Svevia, come menestrelli erranti.

Tema assoluto di tutta questa fioritura poetica era l’amore, a volte idealizzato e assolutizzato, a volte più concreto e godibile, a volte anche con un risvolto sensuale e di possesso fisico, carnale; potremo parlare di idealizzazione, specie per gli stilnovisti, di accesa sensualità per i trovatori, di amore e nostalgia per un oggetto del desiderio irraggiungibile per i minnesanger.

Metrica e melodia si appoggiano a vicenda, con uno schema talvolta antifonario, cioè dialogo solista e coro, con una strofa ripetuta uguale ed una successiva più ampia, che riprende in parte la melodia della strofa precedente, creando un andamento circolare, schema primario del Lied profano tedesco.

Parallela e contemporanea alla poesia, e musica, di carattere amoroso si sviluppano in Europa composizioni musicali legate alle crociate e quindi inni guerreschi o di religiosità subordinata o ispiratrice della riconquista del Santo Sepolcro. L’unica novità significativa è l’incontro (ma causato dallo scontro) della cultura musicale occidentale con la orientale con il conseguente arricchimento della timbrica, araba in particolare. Permane però una particolare vicinanza ai ritmi e

ai temi dell'amor cortese (la dama innamorata che soffre la lontananza del suo amato e ne aspetta il ritorno) in queste composizioni in apparenza inconciliabili con motivi amorosi.

Anche nella musica è il passaggio dalla linearità alla complessità che segna il nuovo corso e due nomi spiccano su tutti: Francesco Landini nel trecento e Claudio Monteverdi nel cinque/seicento e siamo con il primo all'inizio della grande stagione dei madrigali e con il secondo al suo apice.

Lo sviluppo dalla monodia alla polifonia è passaggio obbligato e dai modelli semplici e concisi degli inizi, dove è ancora evidente l'ambito popolare, specie nelle 'cacce' e nelle 'ballate' si giunge fino alle elaborazioni stilistiche più sofisticate e mature dove "il trattamento polifonico rispetta le scansioni ritmiche e accentuazioni della parola" (Angelo Folletto) o dove la musica interviene, attraverso "vocalismi e ornamentazioni" (idem), a dare preziosità e struttura ai ritmi della danza.

Il passaggio dall'Ars antiqua medievale, all'Ars nova, quella che apre al Rinascimento e alla modernità classica e che continua nel contemporaneo, nasce nel momento di massima fioritura delle arti nelle corti rinascimentali europee, quelle italiane in particolare e a Firenze innanzitutto ed è il momento dell'irrompere della complessità nel mondo chiuso della subordinazione psicologica ad un mondo gerarchizzato in funzione della ideologia religiosa e quindi dell'inizio del libero pensiero e, nel campo delle arti, della elaborazione di trattati, di teorizzazioni, che accompagnano il nascere di opere immortali, letterarie, pittoriche, scultoree e musicali (da Dante a Giotto, dal dolce stil novo a Simone Martini, dalla Quercia alla Robbia).

Ed è, dal punto di vista della tecnica musicale, l'affermarsi del contrappunto, specie con l'avvento di una scuola fiamminga di musicisti che si spargono per l'Europa, e per le corti rinascimentali della penisola in particolare, segnando in maniera netta il passaggio ad una musica polistrumentale che tende alla complessità e che in tempi successivi si avvia ad una sorta di manierismo compositivo e, talvolta, improvvisativo.

I madrigalisti portano al massimo splendore la dimensione musicale legata alla parola, sia nella libertà compositiva del tracciato musicale, che, sempre più liberamente, si modella sul testo e abbandona il tono basso, popolare, della caccia o della frottola per adeguarsi ad un contenuto più articolato ed arricchirlo di armonie complesse e di cromatismo contrappuntistico; su questo tronco si innesta l'arte di Monteverdi, che completerà il percorso intrapreso dai predecessori per giungere ad un "concertato per voci e strumenti" (Guido Boffi) e alla trasposizione scenica di drammi complessi, aprendo così la via agli sviluppi ulteriori anche sul piano teatrale.

Melodramma e mondo dell'opera lirica segnano lo sviluppo e l'arricchimento dei modi monteverdiani più sul piano della spettacolarizzazione che sul piano compositivo: è cioè il legame

organico tra racconto teatrale e racconto musicale, si tratti di opera buffa o di opera tragica (mitologica o verista) o di operetta musicale, che pesca nelle diverse tradizioni etnico musicali.

Un passo ulteriore avviene con l'affermarsi, nel tardo romanticismo, dell'impressionismo con una nuova sensibilità rivolta al mondo interiore, ai moti dell'animo, in netto contrasto con le manifestazioni esteriori, e in buona parte false, dell'opera e dei suoi apparati scenici; così Debussy, lasciandosi coinvolgere dai ritmi poetici di un testo tutto suggestioni e impressioni, ne trae un brano musicale che sottintende la parola ma non la cita, la segue e sviluppa le immagini che il testo suggerisce con una aderenza totalmente astratta. L'opera lirica va vissuta e goduta come una festa collettiva, un evento di società, *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy su testo poetico di Mallarmé è puro godimento estetico interiore.

Un cenno alla musica per film, altro campo dove la musica sottolinea la parola e diventa essa stessa una sorta di declamazione o si integra perfettamente con la narrazione, non più con il verso, ma con il parlato ed il linguaggio comune: è una nuovissima forma di interazione tra i due generi; e basta seguire una scena o ascoltare un dialogo senza la musica, o, viceversa, togliere l'audio, per rendersi conto di come le due forme d'arte accrescano insieme la fruibilità dell'opera.

In questo ambito grande maestro è un musicista italiano vivente, Ennio Morricone, le cui colonne sonore, oltre ad avergli valso i massimi riconoscimenti a livello mondiale, restano modelli assoluti, nelle melodie, nell'uso sapiente di rumori o di altri "trucchi" che integrano gli eventi filmici, come nelle pause e nei silenzi.

Per tracciare una sommaria sintesi di quanto fin qui enunciato potremo dire che l'aspetto di più profondo contatto tra questi due mondi, la poesia e la musica, non è tanto la loro contiguità, quanto la struttura ritmica, che da un lato si estrinseca in articolazione sonora, dall'altro in ritmi vocali (in scansioni vocaliche, con pause e riprese, con modalità di intonazione della voce del tutto differenti dal parlato).

Le formule divinatorie, ripetitive, delle origini diventano rime, assonanze, allitterazioni, ritornelli, varianti, i ritmi si fanno sempre più precisi, si passa da una lettura di quantità della sillaba lunga o breve alla lettura qualitativa, ad un ritmo basato sul senso del discorso. La lunghezza del verso diventa da qui in poi il differente modo di narrare: l'endecasillabo riflette le larghe volute dell'esametro greco e diventa il verso d'elezione della poesia italiana, da Dante, a Petrarca, a Leopardi, ad alcuni dei maggiori poeti del novecento, mentre i versi brevi e sincopati riflettono meglio una poesia festosa, di tipo bacchico e carnascialesco, come nei poemetti cinquecenteschi del Poliziano o di Lorenzo il Magnifico, fino alla rottura di molti degli schemi di versificazione negli sperimentalismi del '900. Questa destrutturazione inizia con i futuristi e viene ormai adottata da tutti i poeti contemporanei, con rare riproposte di schemi metrici, ripresi e subito abbandonati. La

poesia, cioè, continua a creare nuove forme, anche se abbandona sempre più spesso il mondo dell'Apollineo e si rifugia, talvolta si contorce e si perde, nel multiforme mondo di Ermes, il contraddittorio dio della ambiguità e, quindi, della modernità.

La musica è a questo punto diventata esterna alla poesia, mentre la poesia nelle sue strutture ha già inglobato alcuni fondamentali della musica; ma, periodicamente, si ristabilisce come d'incanto, una forma nuova di incontro, dove la musica non è più solo supporto sonoro, ma riscopre questa originarietà comune con la poesia e la trasforma in canzone o in opera, arricchendola e approfondendola, creando al tempo stesso nuovi percorsi di ascolto e di lettura: questo hanno fatto molti compositori, come Nono e Maderna, su testi di poeti noti, come Sanguineti e Zanzotto e molti compositori più giovani, su testi di poeti meno conosciuti.

Un altro e interessante fenomeno percorre il rapporto musica poesia nel secondo novecento ed è il successo mondiale della musica leggera; singoli cantautori o gruppi musicali realizzano musiche e canzoni e le trasformano negli eventi di massa che sono i concerti, aiutati in questo dai nuovi mezzi di diffusione e promozione che sono radio, televisione ed ogni altro mezzo di registrazione e di trasmissione.

Il percorso musica-poesia nella contemporaneità è assai avvincente e carico di promesse; alcuni poeti, forse i più avveduti, cercano di uscire dal proprio isolamento e cercano in altri artisti lo specchio dove verificare, ed insieme accrescere, la propria arte: ma questo è un aspetto che andrebbe esaminato nella diversità e molteplicità delle singole proposte e necessiterebbe un discorso a parte, anche perché molti poeti, ancora oggi, amano la solitudine, se non il solipsismo narcisistico, piuttosto che l'apertura, la collaborazione ed il confronto.