

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Anna Scalfaro

Premessa

Scrivo “pillole” quotidiane sull’impatto psicologico della quarantena. Sono nient’altro che miniature per voce sola, ironiche e molto leggere, su testi di Federico Maria Sardelli (dalla raccolta *Proesie*), che ogni giorno pubblico sul web nell’interpretazione di Jeanne Crousaud. Intendiamoci, sono aforismi composti magari nel giro di una mezz’ora, ma molto efficaci per alleviare lo stress o spezzare i ritmi di scrittura.¹

In un’intervista rilasciata a Michele Sarti e Valerio Sebastiani nell’aprile del 2020, Francesco Filidei raccontava così la genesi delle sue *Proesie*. Niente più che brevi brani, scritti di getto, in uno dei periodi più difficili della storia recente: i mesi del lockdown totale.

Il 30 gennaio 2020 l’*Organizzazione Mondiale della Sanità* dichiarava lo stato di emergenza internazionale per epidemia da Covid 19. Le ricadute del blocco, sul piano economico-sociale, sono state, com’è noto, drammatiche. Il settore delle arti performative ne ha risentito in modo particolare: concerti e spettacoli di prosa cancellati; migliaia di persone – musicisti, attori e le tante e varie figure addette alla progettazione, produzione e allestimento di uno spettacolo dal vivo – hanno assistito inermi all’arresto della propria attività professionale.

Di conseguenza si è osservato un proliferare di tentativi di “resistenza”, di ricerca di soluzioni creative, in termini di produzioni alternative e originali, da parte di singoli compositori e/o interpreti, o di istituzioni quali teatri ed enti concertistici. Per quanto riguarda la musica, l’accelerazione dei processi di sofisticazione tecnologica, determinata dal periodo

¹ Michele Sarti, Valerio Sebastiani, *Testimoni del presente. Dialogo con Francesco Filidei, intervista al compositore*, «Quinte Parallele», aprile 2020, <<https://www.quinteparallele.net/2020/04/testimoni-del-presente-dialogo-con-francesco-filidei/>> (ultima consultazione 1° aprile 2023).

di chiusura per la pandemia, non ha infatti solo influenzato le modalità di diffusione e ricezione (tramite ad esempio lo *streaming*), ma ha anche incentivato i compositori e i musicisti a ripensare o a rimediare nuove modalità di creazione. Moltissime sono le opere audiovisive realizzate, fra il 2020 e il 2021, da compositori e/o interpreti che, da soli o in collaborazione, in modi e forme differenti, hanno inteso offrire una testimonianza, una riflessione sul tema, se non addirittura un messaggio di speranza verso tutti i lavoratori costretti a una reclusione forzata. I risultati, sul piano della diversificazione creativa, aspettano oggi di essere studiati e indagati nella loro reale portata e nei possibili sviluppi futuri.

Il saggio prende in esame una di queste “risposte” alla pandemia Covid 19: le *Proesie* per voce sola di Francesco Filidei, su testi tratti dall’omonima raccolta di Federico Maria Sardelli, interpretate, messe in scena e riprese in video da Jeanne Crousaud.

Le Proesie

Edita da Ricordi nel 2020, la raccolta *Proesie* di Filidei consta di trenta brani per voce estremamente concisi: fra i trenta secondi e i tre minuti, tranne l’ultimo di maggior respiro, che copre la durata di circa quindici minuti.² Dedicata al soprano Jeanne Crousaud, le liriche si basano su testi tratti dai due volumi, *Proesie e Proesie II*, di Sardelli, pubblicati da Mario Cardinali a Livorno rispettivamente nel 2004 e nel 2008.

Filidei, che aveva già in precedenza messo in musica due di questi testi – *Anymali I* e *Dove il proeta* – a inizio lockdown, nel febbraio 2020, ne ha composti altri ventotto perlopiù nel giro di una settimana. Come mi ha raccontato il compositore stesso, la stesura di questi piccoli brani ha assunto, in un periodo così difficile, una funzione consolatoria, o quasi di esortazione; composte al risveglio, la mattina, con relativa scioltezza, prima di cominciare il vero e proprio lavoro di scrittura musicale, le *Proesie* sono state per Filidei una sorta di incentivo ritemprante.³

Alle sollecitazioni del compositore Crousaud rispondeva con altrettanta stupefacente rapidità: riceveva i brani, li studiava, li interpretava e ne curava personalmente la scenografia e la regia. Una volta conclusi i video musicali venivano postati sui social.

² Francesco Filidei, *Proesie. Libro I, su testi di Federico Maria Sardelli per voce sola*, Ricordi, Milano 2020.

³ Ringrazio Filidei per le informazioni fornitemi durante una conversazione telefonica avvenuta il 9 marzo 2023.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

In questa operazione sono in gioco tre elementi fortemente intrecciati, su ciascuno dei quali ci si soffermerà nei paragrafi successivi: i testi preesistenti di Sardelli, ironici, surreali, caricaturali, parodistici, talvolta sboccati; le miniature musicali di Filidei, che, seppur scritte celermente, mostrano una rigorosa concezione formale-compositiva; la rimediazione audiovisiva della performance vocale curata da Crousaud in ogni dettaglio.

*Le Proesie di Sardelli (la parodia originale o Urtext)*⁴

Ben conosciuto interprete (flautista e direttore d’orchestra), studioso e divulgatore di musica antica, in particolare di Antonio Vivaldi,⁵ Sardelli è quel che si può definire un artista poliedrico e versatile. Oltre che musicista e musicologo, è infatti anche disegnatore, incisore, pittore e scrittore. Collabora col mensile satirico «Il Vernacoliere», per il quale ha creato personaggi come il *Mago Afono*, il detective *Clem Momigliano*, il beota *Omar* e ha prodotto numerose serie a fumetti, fra cui *Il Paglianti*, *le Madonne*, *Circo*, *Trippa*.⁶ La sua attività di scrittore spazia dalla parodia letteraria, *Il Libro Cuore (forse)*,⁷ alla poesia caricaturale e ironica: le già citate *Proesie I e II*.

Queste ultime Sardelli aveva cominciato a scriverle anni prima, pubblicandole nella sua pagina *Trippa*, contenente differenti rubriche quali “Il Bibliotecario”, “Le più belle cartoline del Mondo”, “Rebus”, e appunto “L’angolo della proesia”. Dopo averne stese un centinaio, le ha raccolte in due volumi, il primo dalla copertina nera e il secondo dalla copertina rossa: «i colori dell’anarchia» dichiara l’autore durante la presentazione di una nuova e più recedente edizione dei testi, nel novembre del 2014, al *Surfer Joe Tiki Room* di Livorno.⁸

⁴ Nei titoli dei paragrafi, come talvolta nelle espressioni qui impiegate, mi sono permessa io stessa un filo di ironia. Come il lettore comprenderà forse alla fine, vista la materia, è arduo non cedere a tale tentazione.

⁵ Fondatore nel 1984 dell’orchestra barocca *Modo Antiquo*, con cui si esibisce sia da solista sia da direttore in vari festival di musica antica in tutta Europa, ha inciso per le etichette *Naiive Records* e *Deutsche Grammophon*. Dirige la collana di musiche in facsimile «Vivaldiana», edita da SPES, per l’Istituto Italiano Antonio Vivaldi della *Fondazione Giorgio Cini* di Venezia. È autore del volume *La musica per flauto* di Antonio Vivaldi (Olschki, Firenze 2002). Dal luglio 2007 è il responsabile del *Ryom Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. Per una visione globale del Sardelli musicista e scrittore cfr. il sito <<https://www.modoantiquo.com/site/index.php?toc=524&page=Federico%20Maria%20Sardelli>> (ultima consultazione 1° giugno 2023).

⁶ Alcuni fra i suoi fumetti più celebri sono confluiti nella raccolta *Paperi in fiamme*, nella collana «I grandi autori del Vernacoliere», Cardinali, Livorno 2008.

⁷ Federico Maria Sardelli, *Il Libro Cuore (forse)*, Cardinali, Livorno 1998.

⁸ La presentazione del libro è disponibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=f->

Nel 2014 infatti le *Proesie* precedentemente pubblicate, più alcune nuove, sono confluite in un unico volume, edito anch'esso da Cardinali, con un titolo che recita: *Tutte le proesie. Una più, una meno*. La curatela è attribuita al *Bud. di Vs. Madre* (Bud. sta per 'budello', che in vernacolo livornese sta per 'prostituta'), e l'introduzione a Diego Armando Maradona. Con questi pochi cenni il lettore può già farsi l'idea di una congerie di testi che non si spiega altrimenti se non nei termini di irrazionalità o ancora più di surrealtà.

Nell'introduzione lo pseudo-Maradona offre alcuni consigli essenziali al «poeta moderno»: l'andare a capo, il rimescolare a casaccio le parole – procedimento denominato «metodo Randazzo» – o l'impiego di parole strane e moderne accanto ad altre più ovvie e tradizionali.

Unica accortezza: andate spesso a capo. Ecco il primo strumento del poeta moderno: il Tasto di Invio. Questo semplicissimo accorgimento vi consentirà di spremere poesie da qualsiasi frase, anche dalla più banale o sciatta. [...] A questo strumento formidabile se ne aggiunge un secondo, altrettanto facile e potente: il rimescolamento delle parole. [...] Questo secondo strumento prende il nome di Metodo Randazzo⁹ [...] Terzo strumento del poeta contemporaneo: l'innesto di parole strane, ineleganti, crude attuali. Basterà scorrere un telegiornale per racimolare un bel po' di lemmi utili al componimento: drone, sgozza, tablet, eutanasia, clima impazzito. Sarà compito del poeta miscelare questi termini moderni con i più banali e triti della tradizione come amore, anima, cuore, baci, palpito, gabbiani.¹⁰

Alcune proesie sono corredate di un apparato critico che ne accentua l'ironia, la caricatura o l'umorismo paradossale. Vi sono testi che si rimandano l'un l'altro, oppure si riferiscono a vignette o a foto ridicole. Una prima categorizzazione potrebbe consistere nel distinguere le proesie di senso compiuto, burlesche, sarcastiche e/o parodistiche, da quelle autenticamente *non sense*, in cui a suscitare il riso è l'assurdità. Il poeta moderno (alias Sardelli), o ancora meglio il "proeta", come illumina l'introduzione, non deve rinunciare all'antica e nobile tradizione. Difatti egli impiega arcaismi, moltissime apocopi, parole tipiche della poesia "nobile", che non possono mai mancare, come «gabbiani», oppure fa il verso al Metastasio, al Guarini e al Tasso. Infine, il proeta non rinuncia al fascino delle lingue straniere, totalmente o quasi inventate.

yFcLRqLFQ> (ultima consultazione 31 marzo 2023).

⁹ © di *copyright* così nel testo.

¹⁰ Federico Maria Sardelli, *Tutte le proesie. Una più una meno*, Cardinali, Livorno 2014, pp. 5 e 6. 'Proesia' risulta dalla combinazione di 'poesia' e 'prosa'.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

La ricchezza di registri stilistici fa sì che Sardelli, sebbene talvolta sboccatto fino ai limiti del triviale, conservi l’impronta dello scrittore “colto”.

Alcuni personaggi delle proesie sono ricorrenti, come Omar e i suoi micini, impavido con i deboli e sussiegoso con i più forti: la vigliaccheria è uno dei temi portanti della raccolta. O ancora il Francesconi, che non si chiama in verità Francesconi, ma Ginestroni (il proeta confonde sempre i due!).

Le trenta proesie selezionate e messe in musica da Filidei coprono differenti tipologie. Nella Tabella propongo una (fra le possibili) suddivisioni dei testi in base a distinte caratteristiche espressivo-formali. L’ordinamento in categorie consente di entrare maggiormente nel merito delle soluzioni compositive adottate da Filidei, molto legate sia al contenuto sia al registro stilistico dei testi letterari, e dunque a comprendere e a illustrare meglio le scelte scenografiche e registiche adoperate da Crousaud nelle sue video performances.¹¹¹²¹³¹⁴

Proesie arcaiche o parodistiche	Filastrocche in rima	Proesie in lingua straniera	Aforismi ¹¹	Giochi di parole e di suoni	Proesie con <i>coup de théâtre</i>	Proesie ‘effimere’ ¹²
<i>Invan Ivan Pappardelle Sensibilità II Forforetta Vezzosetta Novembre</i>	<i>Gitarella Nomen Domini Pitagora Moderno A dorso d’orso</i>	<i>Poesia Americana Das fröhliche alphabet</i>	<i>Per me La mamma Pomodori a pressione Saperci porci Odi: Occhio Conglomerati Ran del lo</i>	<i>Dove il proeta Lungomare Anymali¹³ Il Francesconi //Il Ginestroni</i>	<i>Trasloco Ardimento Riposa Dormi Tesoro</i>	<i>Tutte le Cose Cane gonfio Ispirazione¹⁴</i>

Tab. 1 – Suddivisione delle proesie messe in musica da Filidei per tipologia testuale.

¹¹ Il termine ‘aforisma’ è qui usato in senso ironico. Sardelli difatti fa la parodia dell’aforisma, cioè di una breve sentenza che vorrebbe racchiudere il senso di un’idea o di un’esperienza.

¹² Anche in questo caso il termine ‘effimero’ non può essere usato se non in senso ironico. Si tratta di testi che narrano o esprimono cose insignificanti, passeggiare, ma che apparentemente vorrebbero alludere a massime importanti.

¹³ Nella raccolta poetica figurano anche *Anymali II* e *Anymali III*, in cui è presente il già citato personaggio Omar che maltratta micini (*II*), e pappagallini (*III*).

¹⁴ Le proesie sono state qui nominate in base ai titoli assegnati da Filidei ai rispettivi brani. Essi corrispondono perlopiù ai titoli effettivi delle proesie letterarie, con alcune eccezioni. Nel caso di *Ispirazione*, ad esempio, il titolo originale di Sardelli è *Poesia di merda*.

Le Proesie di Filidei (la parodia al quadrato, o la rimediazione musicale)

Come si è accennato, la scrittura musicale di Filidei in questi componimenti è fortemente fissata al senso delle parole, che sia razionale o assurdo, allo stile, al registro, nonché all'operazione letteraria generale di Sardelli. La raccolta poetica, infatti, offre una ricchezza di rimandi e di allusioni fra le parole, i personaggi, le note critiche e le vignette. Così il ciclo di Filidei va inteso nel senso di un insieme variegato di rimandi, di citazioni interne, di musica da ascoltare con le orecchie e di segni (notazione, indicazioni dinamiche e agogiche) da guardare sulla partitura.

Dalla tabella risulta già evidente – il che non è strano dato che Filidei considerava le proesie «pillole» da destinare all'etere – la preferenza per i testi brevissimi (ben otto) ossia per quelli che ho qui nominato 'aforismi'. In generale tutte le poesie sono brevi; le sole un po' più estese sono quelle in lingua straniera. In questo caso, d'altro canto, la comicità consiste nel mixare parole inglesi reali con vocaboli maccheronici, o termini tedeschi con espressioni del tutto italiane. Dunque, perché l'effetto ilare sortisca, è necessario un testo più disteso, capace di contenere un ammasso confuso.

Dal punto di vista dell'organizzazione melodico-armonica Filidei spazia da soluzioni tonali o tonaleggianti a costruzioni seriali rigorose. L'impiego marcato della tonalità o solo di frasi o cadenze che conferiscono un senso direzionale, di conclusione, sembra fortemente dettato da ragioni di resa efficace delle immagini evocate dalle proesie, o da caratteristiche stilistiche. Non a caso tale impiego spicca nei testi parodistici, nelle filastrocche, e nei *coup de théâtre*.

Le soluzioni tonali

Novembre, dedicata da Sardelli a «Giorgio Ungaretti», è un esempio di parodia letteraria:

Che bel mese
Novembre
Pieno di
Foglie
Come
La
Mia
Vita.¹⁵

¹⁵ Tutti i testi qui riportati sono tratti dall'edizione delle Proesie di Sardelli del 2014.

Al di là dell’impiego evidente del «Tasto di Invio» come primo strumento del poeta moderno, è difficile non scorgere un richiamo, per quanto riguarda il senso non lo stile, alla nota poesia omonima di Giovanni Pascoli.¹⁶ In entrambe l’incipit gioioso, l’illusione di una bella giornata ricca di promesse, cede il passo alla triste idea delle foglie che appassiscono e cadono come la vita. Le parole isolate nei versicoli tuttavia (e in generale il teorizzato strumento del Tasto di Invio) sembrerebbero parodiare le soluzioni tipiche dei poeti ermetici quali Giuseppe Ungaretti. Con la dedica a un tal “Giorgio” Ungaretti, Sardelli vorrebbe allora forse enfatizzare la confusione di rimandi: d’altro canto un difetto del “proeta”, di frequente rimarcato nelle note critiche, è proprio la smemoratezza.

Il corrispettivo musicale di Filidei consiste in una frase melodico-ritmica, nella chiara tonalità di Re minore, dall’incipit ampio e cantabile (un intervallo di sesta maggiore ascendente in levare), che si snoda regolarmente in otto battute con un rassicurante senso di progressione verso l’acuto. Seguono otto battute di pausa con indicazione *Immobile. A tempo*. Se la melodia quadrata, regolare, costituita di slanci in avanti, rievoca una romanza di fine Ottocento; le successive otto battute di silenzio parrebbero riferirsi sia alla vita, o al canto e al suono, destinati a perire, o in senso più ironico a un eventuale interrogativo del tipo: «come si potrebbe proseguire un tema così ovvio e già sentito?».

Le frasette musicali ascendenti e discendenti, in tonalità di Do maggiore, sono invece funzionali alle domande e risposte che compongono la filastrocca *Pitagora moderno*.

Trepersette?
Trentasette
Seiperotto?
Cinquantotto.
Son le vere tabelline,
pronte, allegre e faciline,
che sembrar fan dottoroni,
anche i bimbi più coglioni.

L’indicazione metronomica di «Nove per otto alla semiminima» è una di quelle preziosità che si possono cogliere, come accennavo, solo guardando

¹⁶ *Novembre* di Pascoli fu pubblicata nel 1891 nella raccolta *Mirycae* (cfr. Giovanni Pascoli, *Mirycae*, Giusti, Livorno 1891). Il titolo originario era *San Martino* come la poesia omonima di Carducci da cui a sua volta prende spunto.

con gli occhi la partitura e collegandola al tema principale del testo poetico: le tabelline.

$\text{♩} = \text{Nove per otto}$
mp
 (Voce pigolante di Bambina)
 Tren-ta set - te Cin-quant -
p
 Tre per set - te Sei per ot - to
 (Voce gracchiante di Vecchia)

Anche la proesia *Nomen Domini* è una filastrocca in rima che mette insieme allegramente le figure di Gesù, Belzebù e Manitù, con la pasta al ragù, il tutù e il grisù. La scelta di usare la desinenza inglese per tutte le parole (Taboo in luogo di tabù), con esiti paradossali in “soo”, “gioo” e “pioo”, rientra nei divertimenti linguistici di Sardelli.

Non è certo un gran taboo
 Se invocando il buon Gesoo
 Si discaccia Belzeboo
 Ma compare Manitoo
 Che danzando col tootoo
 Va scegliendo dal menoo
 Una pasta col ragoo
 Da mangiare nell'igloo;
 e poi quando non ne ha pioo
 sen passeggia soo e gioo
 scorreggiando del grisoo.

Nel brano musicale Filidei inserisce un motivetto, che all'ascolto risulta (probabilmente a molti) familiare, già sentito. Basata su un modo misolidio, costruito sul Re, la linea melodica corrisponde alla canzone greca *Ta Paidia Tou Pirea* ('I ragazzini del Pireo'), scritta dal compositore Manos Hadjidakis per il film *Potè tin kyriakì* ('Mai di domenica'), diretto da Jules Dassin nel 1960.¹⁷ A prescindere dalla

¹⁷ Interpretata nel film dall'attrice Melina Merkouri, la canzone ha conseguito un enorme successo, anche grazie alle numerose versioni successive di artisti internazionali. Filidei, durante la conversazione telefonica avuta con me, pur consapevole di aver impiegato una melodia conosciuta, non ricordava di preciso di quale brano si trattasse. Il lettore potrà constatare a un primo ascolto la netta somiglianza.

provenienza, questo motivetto lieto e gaio, che al soprano Crousaud è richiesto sia di intonare sia di fischiettare, alternato ad azioni sonore vocali di vario tipo – pernacchie, schiocchi di lingua, sospiri, sui quali ci si soffermerà più avanti – contribuisce ad accentuare il tono derisorio e smitizzante del testo letterario.

I procedimenti seriali

I procedimenti compositivi seriali, basati su cellule retrogradate e invertite, sono frequenti nella raccolta e riguardano in particolar modo i testi brevi aforismatici.

La proesia *Conglomerati* consta di tre versi, tre quinari con accento su prima e quarta sillaba. Con il neretto, il maiuscolo, il centrato e la cornice s’intende ricreare l’aspetto grafico del testo di Sardelli. Lo scrittore opta spesso per caratteri tipografici differenti, per sottolineare il significato di una determinata parola, oppure per alludere a un oggetto: qui parrebbe a un cartellone pubblicitario.

CONGLOMERATI BITUMINOSI AL 3%

Nel leggere questa proesia il sorriso scaturisce già dal bizzarro accostamento di tre parole “prosaiche” dotate di una medesima struttura metrica. Il principio seriale di Filidei consiste nell’abbinare ciascuna delle quattro sillabe di «Conglomera» a una specifica altezza: Mi a «Con»; Fa a «Glo»; Do a «Me»; La bemolle a «Ra». Il tutto è arricchito da mordenti e trilli. «Glomera» forma così una triade di Fa minore reiterata nelle ultime battute (11-14) della prima sezione. Da b. 17 l’indicazione *Ancora più molto*, lo spostamento della cellula un tono sopra («Con» ora è al Fa diesis), l’inserimento dell’ultima sillaba «ti» abbinata al Fa (ma nel registro più acuto di un’ottava), il passaggio dal *pp* al *mf* conducono al cuore centrale del brano: tre battute (22-24) con i tre quinari declamati rispettivamente sulle altezze Fa, Sol, La, in *fff*, con le parole del testo evidenziate anche da Filidei mediante il maiuscolo e il neretto. Una breve terza sezione (bb. 25-34) riporta al Mi («Con») nel registro iniziale e il brano volge spegnendosi alla fine.

È interessante sottolineare la costruzione formale che in maniera assai raffinata riproduce l’aspetto grafico nonché il senso del testo di Sardelli.

Tre sono i versi, tre sono le sezioni musicali. Il cuore del brano corrisponde ai tre versi urlati come da cartellone pubblicitario o da venditore ambulante per le strade di un paese. Tutto ciò si ascolta e si guarda sulla partitura, dopo aver letto e guardato la proesia letteraria.

Anche il brano *Saperci porci*, il cui testo consiste nelle due parole del titolo, si basa su una cellula di cinque altezze – La bemolle-La-Sol-Fa-Do – sottoposta a svariati processi di permutazione (semplice, con raddoppio, circolare). Alle cinque altezze vanno aggiunte le azioni sonore del bacio e del grugnito del maiale con un arricchimento del gioco permutativo, che non investe solo il parametro melodico, ma anche quello ritmico.

Scoppiettante dal punto di vista ritmico (quartine di semicrome in quattro quarti) è *Pomodori a pressione*. Anche in questo caso, il testo si esaurisce nel titolo. A dire il vero il titolo originale offerto da Sardelli nella sua raccolta del 2014 è *Melampo*. Il termine deriva dal greco *μελάμπους-ποδος*, ossia ‘dai piedi neri’. L’epiteto era stato affidato a un personaggio della mitologia greca, appunto Melampo, figlio di Amitaone e Idomenea, a causa della scottatura di un piede al sole, conseguenza del fatto che la madre si era dimenticata di fasciargli un piede quando era bambino. Non è necessario dilungarsi su come questo epiteto sia diventato nella fantasia di Sardelli allusivo di un pomodoro a pressione.

Dal punto di vista della resa musicale si può qui notare un espediente che Filidei impiega spesso nelle *Proesie*: lo sdoppiamento della voce in due linee. In questo brano la prima voce si lancia in un divertimento ritmico nell’ottava centrale sulla sillaba «Po», la seconda (da b. 6) arricchisce le quartine di semicrome con altezze accentate nell’ottava superiore e a cui sono affidate le parole «Pomodori a pressione».

6 *mf p mf p* (Simile)
 PO po po MODO RI po MODO RI po po po po po po po po po

Un esempio di saturazione del totale cromatico mediante lo sdoppiamento in due linee della voce lo offre *Trasloco*, che, per quanto riguarda il testo, è inserito nella tabella fra quelli con *coup de théâtre*:

Sca...sca...sca-ca-ca...
 Sca...sca...scànsati

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Di lì
Che ti sta ca-ca-ca...
Ti sta ca-ca-ca-ca...
Cadendo un ba-un ba-un ba...
Un ba-ba-ba...baule
In te-in te-in te...

La-la-la-la...lascia pe-pe-pe...
Pe...perdere,
o-o-o ormai...

Il brano musicale si basa su una scala cromatica discendente di otto note che parte dal Fa per arrivare al Si. Le ultime due altezze sono invertite, ossia non Si-Si bemolle, ma Si bemolle-Si, con un conseguente senso di conclusione grazie all’ascesa semitonale. A questa serie di otto altezze sono affidati perlopiù i balbettii del testo. A partire da b. 5 una seconda linea vocale, basata su raggruppamenti ritmici di crome, s’intreccia con la scala discendente, esaurendo il totale cromatico e scandendo le parole o le frasi per intero (ad esempio «scansati» o «scansati di lì»).

Su una serie dodecafonica si basa anche *Gitarella*. È uno dei pochi casi in cui Filidei rielabora il testo letterario di partenza, interpolando fra le sillabe dei versi una serie di suoni onomatopeici di rumori di macchina.

Il testo poetico originale consta di due ottonari in rima con medesimo schema accentuativo (terza e settima sillaba).

Con l’apino di macerie
me ne parto per le ferie.

La serie dodecafonica impiegata da Filidei è la seguente: Sol-Fa diesis-Re bemolle-La-Fa-Mi-Si bemolle-Re-Si-Mi bemolle-Do-La bemolle. A ciascuna altezza corrisponde un suono onomatopeico, in quest’ordine: Brum-Brum-Squeak-Drdr-Beep-Wroom-Clunk-Roar-Roar-Vra-Psssss-Skree. Da b. 8 si avvia una seconda linea vocale, nel registro un’ottava più acuto, che si

Allegro rovinoso ♩ = 120)

(Imitando un’automobile scassata, frizione, clacson, frenate...)

Brum Brum Squeak Drdr Beep Wroom Clunk Roar Roar Vra Psssss Skree

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

preserva il testo e la musica da una connotazione specifica di volgarità (l’oggetto della manipolazione).

Anche un altro testo, ugualmente “prosaico”, è scandito da una figurazione melodico-ritmica che nella sua ripetizione e nel suo profilo scolpito pare mutarsi in gesto meccanico. Si tratta di *Ove il proeta*, introdotto da una chiarificazione del senso e del contesto da parte di Sardelli:

Dove il proeta si mostra mai pago di prender sempre nuovi diletти dalle soavi grazie della sua amata

E puppe
E culo
E puppe
E culo

Sei monotono,
o Brvno

Le otto crome, corrispondenti alle sillabe presenti nel brano musicale «e pup pe hi e cu lo uh», si coniugano con un profilo melodico slanciato verso il suono acuto «ih» (Re) e subito ripiegato discendente verso il suono grave «uh» (Sol). La conclusione su un reiterato Do diesis illustra musicalmente la “monotonia” di Bruno.



Sonorità fumettistiche

Si è già accennato alle sonorità fumettistiche, di cui Filidei fa ampio uso, anche quando queste non sono espressamente inserite nel testo letterario ma suggerite dalle parole o dal senso: l'indicazione *Mouth Fart* (letteralmente 'scorreggia in bocca', corrispondente al verso della pernacchia) in *Nomen Domini*, i grugniti in *Saperci porci*, i suoni onomatopeici di rumori di macchina in *Gitarella*.

Alcune azioni vocali non sono solo suggerite dal testo letterario, ma chiarite maggiormente dalle note critiche. Il testo di *Odi*, ad esempio, è seguito da una "spiegazione" in nota, ilare per quanto assurda:

Odi: peta*

* peta: terza persona singolare, non sostantivo.

Filidei risolve semplicemente reiterando per tre volte l'esortazione «Odi» su tre terze minori ascendenti di semitono con l'indicazione *Molto calmo, rallentando...* e concludendo con una pernacchia, con indicazione, altrettanto ilare per quanto assurda: *...a Tempo*. La notazione quadrata impiegata dal compositore, peraltro, è solo ed esclusivamente uno stratagemma visivo, che allude probabilmente all'espressione desueta «Odi», e che ancora una volta conferma come la partitura vada gustata e apprezzata con le orecchie e con gli occhi.

Molto Calmo, Rallentando... **...a Tempo**

O - di: O - di: O - di: Mouth Fart

La notazione quadrata è impiegata anche in *Das Fröhliche Alphabet* (il testo verrà illustrato nel paragrafo successivo), con un riferimento però poco più esplicito alle figurazioni della notazione neumatica antica, quali il *torculus*, il *porrectus*, e il *climacus*.

Anche gli schiaffi e i pugni inseriti da Filidei in *Invan Ivàn*, non presenti nella prosa letteraria, si spiegano con l'indicazione in nota di Sardelli:

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Invan Ivàn
Coll’arme in man
Misero di sua spèm*
Lustra il cimier
Mentre nel cor
Gli sgorga amor:

vince Pipone 2-0.

* Spèm: secondo A. Rosa anche sdèng, sbràng, dèng, bòng.

Le note critiche

Il brano *La mamma*, un *Langsam und schmachtend*, si apre con un gesto melodico cantabile – sesta minore discendente seguita da seconda minore discendente – affidata al Solo; segue un frammento di scala cromatica dal Sol diesis al Si, assegnato a un ipotetico Coro (ipotetico perché il coro non c’è), a cui è richiesto di sussurrare con le mani ai lati della bocca due possibili alternative «è un budello» o «è un tegame». ¹⁸ Ancora una volta il senso dell’operazione si comprende fino in fondo confrontando il testo poetico di Sardelli con la nota critica:

Mia
Madre*.

*Eicastica concisione del carne è il più efficace strumento espressivo con cui il proeta riesce a veicolare tutta la toccante profondità del complesso rapporto affettivo materno. La proesia deve pertanto essere declamata con voce drammatica e profonda, cadenzata da silenzi abyssali che consentano l’interiorizzazione dell’immane forza semantica sprigionata dalle parole. È fatto divieto all’uditorio di chiosare la declamazione con postille tipo “...è un budello”.

Il testo *Per me: potre*, autentico *non sense* (se non fosse che Sardelli in nota spiega che il proeta ha interrotto la creazione per correre a guardare la finale di una partita di calcio su Sky), è realizzato da Filidei mediante due intervalli melodici, scollegati fra loro, per quanto messi in relazione sul piano dinamico da un *crescendo* sul primo e un *diminuendo* sul secondo.

E ancora la musica in funzione rappresentativa del senso (o del non senso) del testo è evidente in un altro *coup de théâtre*:

¹⁸ In livornese ‘budello’ e ‘tegame’ stanno entrambi per ‘prostituta’.

Dormi tesoro,
Anzi
Dormicchia,
ché tra poco
arrivano
I WANDALI¹⁹

Dal punto di vista musicale la successione cullante di terze minori in *piano*, in tempo *Adagiato*, da ninna nanna è bruscamente interrotta da una frase atonale in *forte* all'arrivo dei vandali, accompagnata dall'indicazione *Allegro di brutto*.

La vocazione teatrale

Due testi poetici in particolare consentono a Filidei di mettere in luce la forte componente gestuale e in generale la vocazione teatrale delle sue soluzioni musicali: *Poesia americana* e *Ardimento*. In entrambi emergono la stupidità, l'ingenuità o la vigliaccheria di colui che si esprime in prima persona. *Poesia americana*, da cantare *With a strong accent*, si basa su un testo finto-inglese, con un effetto finale a sorpresa:

When you come to me
With your beautiful eyes
I ask to you: how you call you?
Your name is very beautiful
and it remembers to me
The washing-machine named – appunt –
“Candy” and your eyes are blue like
The sea when the sun is tramonting
And the gabbians fly
And I look to your
Big pupps
And I ask you if you want to
Make a gir of the seaside
On my motorin,
if no is the same, don't import,
ok, ok, there's not bisogn to grid and to use
the bag, mavvainculo te e tutta l'America,
vai.

¹⁹ Evidenziato così graficamente già nel testo originale.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

Al corteggiatore presunto italiano (per via dell’inglese maccheronico) di una fanciulla americana Filidei affida una melodia dolce e ammiccante in Re maggiore, con un sostegno ritmico affidato allo schiocco delle dita. Il canto raggiunge il *climax* su «Big pupps». La “ritirata”, un po’ ridicola, dopo che il corteggiatore capisce di non aver fatto colpo, viene realizzata (come avviene anche nel brano successivo) da una successione “titubante” di note discendenti: sembra quasi di vedere il movimento del corpo, il gesto del contrarsi, prima di drizzarsi in una forte invettiva recitata (priva di intonazione).

Il testo *Ardimento* è l’apoteosi della vigliaccheria:

Ti
Spaccherei
Volentieri quella
Faccia di cazzo
Se non fosse
Che lei è una
Montagna di
Muscoli e dunque
La esorto ad
Accettare i miei
Rispetti
Più devoti.
-glog-

L’atteggiamento spavaldo iniziale («Ti spaccherei volentieri») assume, nella musica, la forma di minacciosi intervalli di tritono ascendenti; il tono vigliacco e sussiegoso («Se non fosse»), proprio come in *Poesia americana*, è realizzato da una successione di note discendente, in bilico tra cantato e parlato, conclusa da un sonoro «glog».

La banalità di tutte le cose

Per concludere questa breve panoramica delle soluzioni stilistico-musicali impiegate da Filidei in relazione ai testi poetici, si cita la proesia *Tutte le cose*.

Tutte le cose
Mi vengono
nella memoria
e io ci penso.

Filidei mi ha riferito di aver optato per il materiale musicale che gli sembrava il più banale possibile: la scala. E l'unico brano, inoltre, in cui oltre alla voce è indicato in partitura il pianoforte. La presenza di quest'ultimo si spiega forse proprio col materiale musicale di partenza: una scala di La maggiore ascendente per due ottave, con il Do diesis da intonare crescente, e il Sol diesis calante, seguita da una scala di La minore discendente di una sola ottava con il La e il Do calanti.²⁰ La funzione di raddoppio delle altezze affidata al pianoforte, che accompagna all'unisono la voce, mette ancora più in risalto la "stonatura" di alcuni gradi della scala. Per un testo che rimanda a tutto ciò che può venire in mente a qualsiasi persona, dalle questioni essenziali alle ovvietà più trite, il compositore si rivolge a una materiale, la scala, che mette insieme le note in un determinato ordine (incrinato però da un'intonazione personale, ossia "non temperata").

Sognante ♩ = 63

pp

Tut - te le co - se mi ven - go - no nel - la me

(Piano) pp

Le Proesie di Jeanne Crousaud (la parodia al cubo, o la rimediazione audiovisiva)

Durante il mese di febbraio 2020, all'invio dei brani musicali completati da parte di Filidei, Jeanne Crousaud rispondeva con entusiasmo prestante: la

²⁰ Questo espediente era già stato applicato da Filidei nell'opera per le scene *Inondation* del 2019. Per un'approfondita analisi delle tecniche musicali del compositore cfr. Ingrid Pustijanac, "Forma formans". *An investigation into the forms of time in Francesco Filidei's music*, «Nuove Musiche», IV, 6 (2019), pp. 113-131. Cfr. anche Gianluigi Mattiotti, *Archetipi operistici e geometrie musicali nel Giordano Bruno di Francesco Filidei*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», XXVI, 1 (2020), pp. 155-199; la raccolta di saggi dedicata al compositore, a cura di Pierre Rouillier, *Francesco Filidei. Dans la peau du son*, 2e2m (Collection À la ligne), Champigny-Sur-Marne 2015; e infine Maurizio Azzan, *La poetica dell'oggetto. Intervista a Francesco Filidei*, in Gabriele Manca, Luigi Manfrin (a cura di), *Fare strumento. Composizione, invenzione del suono e nuova liuteria*, «Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano», 7, 2018, pp. 121-130.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

cantante studiava le proesie, le interpretava, ideava e curava la messinscena e si riprendeva in video.

Prima di questa collaborazione, Filidei e Crousaud si erano conosciuti nel 2017, quando il compositore stava lavorando alla sua opera in due atti *Inondation*, su libretto e regia di Joël Pommerat, tratto da un racconto del 1929 di Evgenij Zamjatin. La cantante era stata invitata a partecipare a dei workshop di durata settimanale, organizzati da Filidei, per collaborare con dei cantanti al fine di realizzare la parte musicale dell’opera. La cantante serba un ricordo assai felice di questo periodo trascorso con Filidei e Pommerat; furono per lei settimane incredibilmente prolifiche, attive, e ricche di spunti e idee per operazioni future.²¹

Nel 2020, nel momento in cui cominciarono a collaborare alle *Proesie*, Crousaud dei testi di Sardelli conosceva giusto quelli messi in musica da Filidei. Come ella stessa mi ha raccontato, la comprensione da parte di una francese dell’humour e dell’ironia dello scrittore non era affatto facile; fin da subito però ha intuito di trovarsi di fronte a testi che mettevano in scena l’assurdo, l’irrazionale. Nel cogliere i dettagli, le sfumature, i giochi di parole, Crousaud è stata aiutata dal compositore, che le ha fornito delle traduzioni e ha cercato di spiegarle ciò che per una non italiana era arduo da decifrare.

Superato l’ostacolo della lingua, nelle fasi successive Crousaud ha fatto tutto da sola. La giovane interprete, oltre che per il canto, nutre una profonda passione per la scenografia e la regia. La possibilità di creare dei corti le sembrò dunque una buona occasione per cimentarsi nella regia e illustrare le proprie idee al riguardo.

I video infatti, come si è già più volte sottolineato, non sono semplici riproduzioni di esecuzioni dal vivo. Ciascuno di essi comporta una realizzazione appropriata, connessa al significato, alle immagini suggerite dal testo poetico, e al contempo alle caratteristiche della scrittura musicale di Filidei.

Le musiche del compositore si prestano assai bene alle agili e nitide doti virtuosistiche nonché al versatile talento di Crousaud, capace di spaziare tra i generi ed eccellere nel canto barocco, nell’opera come nella musica

²¹ Jeanne Crousaud, che ringrazio infinitamente per le tante informazioni e spiegazioni che mi ha fornito sul suo modo di lavorare alle Proesie, mi ha raccontato di aver contribuito, durante questi seminari, alla creazione del ruolo della Figlia, uno dei personaggi dell’*Inondation*, anche se poi non lo ha interpretato nella produzione definitiva. La prima di *Inondation* è andata in scena all’Opéra Comique il 27 settembre 2019. Alla fine del 2023 Crousaud interpreterà il *Cantico della Creatura* di Filidei al Teatro Carlo Felice di Genova.

contemporanea. La bassa qualità audio di questi video se da un lato non pone in risalto aspetti come il timbro o le sfumature dinamiche, non cela affatto le acrobazie vocali di cui la cantante è capace, così come le sue altrettanto ottime e spontanee qualità attoriali.

La maggior parte dei video è ambientata all'interno dell'abitazione di Crousaud, ma ve ne sono alcuni girati nel giardino esterno, con tanto di sottofondo di canto di uccellini e in qualche caso anche di ronzio di insetti.

Tutti gli oggetti di scena, così come i vestiti, sono di proprietà della cantante: li aveva in casa durante il lockdown e li ha utilizzati.

La cura del colore

Nelle scenografie di Crousaud spicca la cura del “colore”, degli oggetti e dei vestiti abbinati che conferiscono una tinta specifica ad ogni proesia: ciascun video è un quadro in movimento. Qualche esempio: il giallo ocre è il colore di *Ove il proeta*; il carta da zucchero di *Tutte le cose*; il rosso vivo di *Pomodori*, il rosa chiaro di *Saperci porci*, il marrone cupo di *Novembre*, il rosso scuro di *Cane gonfio*.²²

In *Dove il proeta* il colore giallo si estende dalla maglia indossata dalla cantante alla tovaglia sul tavolo, al libro aperto ivi poggiato. Il libro offre l'immagine del dipinto di Salvador Dalì, noto col titolo *Il grande masturbatore* (1929), con ovvio riferimento alle parole del testo «Puppe» e «Culo», ripetute già più volte in Sardelli e in modo ancora più ossessivo nella versione musicale. La rilettura ironica di Crousaud consiste soprattutto nell'attitudine: nonostante il testo volgarotto, la cantante è in posa da concerto, con un librone in mano che fungerebbe da spartito, la cui copertina richiama un'edizione antica e di pregio. Anche i libri chiusi sul tavolo rimandano a un'ambientazione intellettuale. Come Crousaud stessa mi ha confermato, gli sguardi alla videocamera, gli ammiccamenti, le smorfie, i sorrisini maliziosi, sono studiati, calcolati e mai lasciati al caso. Gli occhi sono puntati dritti alla videocamera solo nel momento in cui la cantante intona la frase conclusiva «sei monotono Bruno».

In *Tutte le cose* lo sfondo è realizzato da una tenda color carta da zucchero che si abbina al foulard indossato da Crousaud. Gli oggetti utilizzati si riferiscono esplicitamente allo stratagemma compositivo di Filidei,

²² Le 27 Proesie realizzate da Crousaud (mancano le ultime tre di Filidei, *Occhio*, *Sensibilità II* e *Forforetta/ Vezzasetta*) sono disponibili tutte su *YouTube*. Sarà sufficiente cercarle inserendo nel motore di ricerca: “Proesie 1) F. Filidei” (il numero corrisponde all'ordine delle proesie nella partitura di Filidei, e dunque basterà modificarlo progressivamente).

ossia all’impiego di una scala con alcune altezze crescenti e calanti. Anche questo contrasto è realizzato mediante l’uso del colore. Sulla tenda, infatti, sono ricamate delle note bianche. Quando Crousaud, che col sostegno del pianoforte pare cimentarsi in un esercizio vocale, raggiunge l’altezza dall’intonazione incerta, sul lato destro dello schermo compare una notina nera tremolante. L’effetto buffo è accentuato dalla espressione calma, sorridente e pacifica di Jeanne che pare sicura e soddisfatta di sé e della propria performance.

In *Saperci porci* il rosa chiaro è il colore dei maialini disseminati un po’ ovunque, sotto forma di disegno, di fumetto. Ambientato in un fienile, il video mostra la cantante in maglia rosa, con un bel grifo di carta appiccato sul naso, un fermaglio sempre di carta raffigurante un maialino, un foglio in mano (lo spartito?) sul cui retro è disegnato tanto per cambiare un maiale. Infine in primo piano emerge una graziosa testa di maiale ritagliata. La scelta è dunque di offrire un’interpretazione fumettistica della lirica (si pensi al cartone animato *Peppa Pig!*).

La simmetria

Gli esempi successivi danno conto, oltre che della cura del colore, anche di una ricercata disposizione dei materiali che compongono la scena.

In *Pomodori* tutto richiama il colore rosso: la maglia, la tovaglia, la scatola di pelati a sinistra dello schermo, il tubetto di salsa e la bottiglia di passata a destra, i quattro pomodori al centro su una pentola bianca. Tranne la scatola di pelati, gli altri oggetti, compresi il coperchio della pentola e la posizione seduta di Crousaud, con un menù in mano raffigurante ortaggi, sono disposti tutti a destra. Il virtuosismo ritmico del brano musicale si sposa con un contrappunto di sguardi complici e sornioni.

In *Conglomerati* il testo/immagine di Sardelli, i tre quinari, la struttura tripartita di Filidei, sono realizzati in un quadro mobile che si fonda anch’esso sulla simmetrica disposizione di tre oggetti. Vi sono due blocchi di cemento alla base, sui cui la cantante si appoggia seduta, abbigliata da operaio, col consueto “spartito”, che in questa occasione consiste in un foglio di istruzioni per il montaggio di un mobile, raffigurante sul retro anche le parole della proesia. A sinistra vi è un lungo martello, a destra un altro più piccolo. Nella sezione centrale del brano musicale, quando vengono declamati in *fff* i tre quinari, prima del terzo e ultimo, la cantante solleva il foglio rivelando la presenza di un terzo martello, con cui sferra orgogliosa un bel colpo sul cemento. Soddisfatta riprende la terza e ultima sezione del brano musicale intenta a leggere le istruzioni, finché non si

spenge in *pp* e con un risolino e nuovamente tre colpi di martello al cemento conclude teatralmente.

Non è da escludere che la brevità di questi testi aforismatici – *Saperci porci*, *Pomodori a pressione*, *Conglomerati* (caratterizzati peraltro da procedimenti di scrittura musicali simili) – abbia indotto Crousaud a prediligere l'aspetto scenografico, la cura nella disposizione degli elementi, come in un quadro o in una fotografia.

Similmente la saturazione del totale cromatico di *Gitarella* trova un corrispettivo nello spazio saturo e claustrofobico di una automobile colma di racchette, pallone e settimana enigmistica, ossia di quegli oggetti tipici di chi parte per una gita. Sulla sinistra, appoggiata alla spalliera del sedile del passeggero, spicca la foto di una Fiat 500 rossa, con talmente tanti bagagli e chincaglie disseminati ovunque, dentro e sul tetto, che finanche il cofano anteriore, pieno, non riesce a chiudersi. Anche per questo brano, dunque, Crousaud opta per una scena da fumetto, molto in sintonia peraltro con i versi onomatopeici di rumori di macchina, aggiunti da Filidei nella sua versione musicale. Crousaud, nel cantare guardando dritta nella direzione verso cui sta guidando, accentua l'aspetto nevrotico di questa successione ordinata e ripetuta di note e suoni (la nevrosi di chi parte per le vacanze e resta bloccato in macchina) fino a che esasperata non batte la testa sul clacson.

Se finora le messe in scena e le scelte registiche della cantante sono risultate fedeli alle caratteristiche del testo verbale e/o alle soluzioni compositive di Filidei, il brano che segue, *Novembre*, offre un esempio di sovra-interpretazione personale di Crousaud. Non è un caso, a mio avviso, che ciò avvenga in una proesia musicale non seriale, ma esplicitamente tonale, e che, come abbiamo visto, presenti sia nel testo sia nella musica aspetti parodistici. La tinta generale marrone scuro, e le foglie appese alla parete, sono coerenti col testo verbale che tratta del mese di autunno e delle foglie. Quel che non è coerente con la poesia e tanto meno con la melodia cantabile e dotata di slancio appassionato è l'abbigliamento da strega. Un filo però rimane e conduce alla festa di Halloween, il primo novembre, il giorno dei morti, propiziatrice dell'arrivo dell'autunno, popolata da mostri e streghe di ogni tipo. Crousaud partecipa così alla costruzione di paradossi, all'accentuazione della dimensione dell'assurdo, che offre la possibilità di svariate letture e interpretazioni.

La mimica, la gestualità, il teatro

Crousaud rivela una sfaccettata mimica facciale sorprendente se si considera la difficoltà di alcuni passaggi musicali: recita con gli occhi, con la bocca e con minimi cenni della testa. In *Nomen Domini*, l’ambientazione da dipinto seicentesco, l’abbigliamento da chierichetta e la corona “di spine” illuminata, fanno pensare quasi a una caricatura al femminile del *Cristo* di Guido Reni. La commistione ridicola di elementi blasfemi nel testo di Sardelli è ricreata dagli sguardi, le smorfie e i cenni col capo di Crousaud, alle prese con svariate azioni sonore: si noti come all’inizio, ogni volta che esegue una pernacchia, guardi dritto alla videocamera, in perfetta sincronia.

Crousaud mi ha spiegato che dal suo punto di vista un attore, per far ridere, deve mostrarsi estremamente serio in ciò che sta facendo. Il contrasto tra un atteggiamento austero, grave o solenne e le parole o le azioni “basse” e “sempliciotte” è una delle chiavi basilari per suscitare la risata.

In *Odi*, ad esempio, il riso scaturisce sia dal contrasto fra l’espressione desueta *Odi* e il telefono cellulare, strumento tecnologico moderno, sia grazie all’espressione seria e compassata della cantante, in ragione della quale la pernacchia finale risulta del tutto inaspettata.

Fra i classici espedienti impiegati per far ridere vi è poi, come già *Odi* esemplifica, il sopraggiungere alla fine di un elemento inaspettato, sorprendente. Crousaud ritiene che l’efficacia di molti dei testi di Sardelli risieda proprio nelle cosiddette “cadute teatrali”. Nella tabella per le proesie che si distinguono maggiormente per questo aspetto ho usato l’espressione *coup de théâtre*, ma è uno strumento presente, magari in minor misura, anche in altre. Il fattore sorpresa con cui si conclude un testo poetico, evidenziato nella costruzione musicale di Filidei, risulta spesso ancora più enfatizzato nella performance della cantante.

In *Dormi tesoro* si è visto come l’arrivo inaspettato dei “wandali” venga realizzato da Filidei con una linea melodica atonale che interrompe bruscamente l’incedere cullante da ninna nanna delle terze minori discendenti. Crousaud enfatizza il contrasto con una rappresentazione teatrale ad effetto: dapprima, quasi assopita, canta dolcemente stesa su un prato con la testa poggiata su un morbido cuscino; all’improvviso viene colta (e siamo colti) di sorpresa da una secchiata d’acqua che riceve dritta in faccia mentre si alza in fretta e furia all’arrivo dei “wandali”.

In *Poesia americana* non è una secchiata, ma una borsetta, quella che la protagonista si vede gettare addosso. Il testo però è più lungo e la rappresentazione dunque più articolata. Con i capelli lunghi sciolti, la paglietta e il pizzetto, Crousaud si presenta in un buffo travestimento da poeta anglo-

fono, a metà strada fra un Oscar Wilde e un Walt Whitman,²³ nell'atto di corteggiare con una serenata una ragazza americana (la quale non si vede nello schermo, ma se ne deduce la presenza). L'ironia risiede nel contrasto fra la posa "chic", stesa sul prato con un librone, il modo ammiccante di cantare, con tanto di schiocco di dita per sostenere il ritmo, come prescritto in partitura, e l'inglese maccheronico che raggiunge l'apice nella sparata finale «vai in culo te e tutta l'America», in seguito al lancio della borsa. *Dormi tesoro* e *Poesia americana* sono le sole proesie in cui Crousaud ha avuto bisogno di un aiuto esterno: a lanciare gli oggetti in entrambe è stato infatti il marito.

L'altro testo che si basa sulla commistione di lingue è *Das fröhliche alphabet*:

A wie Angst
 B wie Bum!
 C wie Culo
 D wie Dumm
 E wie Einbruchsdiebstahl
 F wie fortlaufen
 G wie Ganzen (di tu' Madren)
 H wie ITLE
 I wie Irre
 J wie Jeden tag due birre
 K wie Katzchen (von einem Lastwagen uberfahren)
 L wie Lastwagen
 M wie Maus, o meglio Topa
 N wie Non ci montar sopra
 O wie Ottokar, der Wagen
 P wie Puppen (di tu' Madren)
 Q wie Quatsch
 R wie Rolle

²³ Non riesco a fare a meno di pensare, peraltro, ai primi versi dell'ultima sezione di *Song of Myself* di Whitman, in cui il poeta dichiara: «The spotted hawk swoops by and accuses me, he complains of my gab and my loitering. /I too am not a bit tamed, I too am untranslatable, /I sound my barbaric yawp over the roofs of the world». («Il grigiolato sparvierio accanto mi saetta e mi accusa, si lamenta delle mie chiacchiere, del mio indugio. /Anch'io non sono affatto domato, anch'io sono intraducibile, /E lancio il mio barbarico yawp sopra i tetti del mondo»). Con queste parole il poeta voleva scoraggiare i traduttori a cimentarsi con un linguaggio poetico ricco di suoni, onomatopoeie, ripetizioni e allitterazioni. *Song of Myself* uscì nella raccolta *Leaves of grass*, la cui prima edizione risale al 1855 per i tipi di Rome Brothers di Brooklyn. Il testo inglese è qui ripreso dall'edizione Norton di New York del 1973. La traduzione italiana di Enzo Giachino è tratta dall'edizione Einaudi, Torino 2016.

“Pillole” destinate all’etere: le Proesie di Sardelli, Filidei e Crousaud

S wie senti quant’è molle

T wie Tanto non credo che possa dar noia parcheggiata qui davanti a questo cancello

sormontato dall’enigmatica scritta FEUERWEHRAUSFAHRT

U wie Und zwar U

V wie Fa ff ff fff f f fa fa ffff... ffff... faaa ffffaaa... Fanculo vai.

W wie Wunder Padre pios

X wie Pareggio Ascoli Reggina

Y wie Yoghurt mit Auberginen Speck lebenden Milchfermenten.

Z wie funfzehn Euro che avanzerei ancora da luglio per quel pieno di miscela che

si fece prima che ci sequestrassero il Gilera perché te mandasti in culo la POLIZEL.

Accanto all’efficace trovata di mostrare ciascuna lettera dell’alfabeto scritta su un foglio, proprio come se stesse imparando a leggere, Crousaud opta per un’atmosfera claustrofobica, in una stanza stretta e buia dove spiccano due bambolotte. La cantante mi ha chiarito che la sua intenzione era di ricreare una cameretta di una bambina, un po’ povera ma zelante, che studia per imparare.²⁴

Ciò che non si può evincere dalla versione musicale di *Per me: potre*, ossia il riferimento alle note critiche di Sardelli, lo si coglie appieno nella rappresentazione video. Crousaud difatti abbandona il canto a metà e scappa via dalla videocamera allorché si sente provenire da un apparecchio televisivo (non si vede ma lo si intuisce) il tifo da stadio di una partita di calcio.

In *Ardimento* la mimica facciale e la gestualità di Crousaud interpretano fedelmente non solo le parole del testo poetico ma anche la veste musicale di Filidei, in una rilettura al cubo. La spavalderia della frase iniziale resa dagli intervalli di tritono ascendenti assume le sembianze dello sguardo austero e dello sventolio minaccioso di un frustino da cavallo (Crousaud è vestita da cavallerizza); la vigliaccheria delle ultime sentenze ossequiose, realizzata da una successione di note discendente, si materializza invece nelle buffe espressioni del viso e nell’abbassarsi graduale del corpo, col frustino a sua volta piegato a metà, fino al «glog» sonoro conclusivo.

In *Anymali 1*, più che di effetto sorpresa, si tratta di uno svelamento inatteso. Il perché dell’assurda posizione di Crousaud, che canta schiaccia-

²⁴ Anche in questo caso azzardo un altro riferimento colto, questa volta teatrale: *Casa di bambola* di Henrik Ibsen del 1879. Alla fine del terz’atto la protagonista Nora lascia il marito perché realizza che è arrivato il momento di amarsi, di pensare a se stessa e a istruirsi.

ta dalla ruota di una macchina, lo si evince solo se si arriva a leggere la fine del testo poetico o ad ascoltare le ultime parole cantate:

Trà ca trà ca trà
Fa il micino
Spèm sbèm ppém
Fa la donnola
Sbakatrà-trò-trò-fiiiiiiii
Fa lo scoiattolino
Quando,
sul volger del meriggio,
lieti attraversan
la tangenziale.

Schizofrenia e ossessioni

Fra le interpretazioni più complicate da realizzare, dal punto di vista delle scelte drammaturgiche, Crousaud mi ha indicato *Il Francesconi/Il Ginestroni* e *Invàn Ivàn*, per via della componente schizofrenica presente in entrambe.

Nel primo caso la difficoltà è derivata anche dal comprendere appieno il gioco di parole esibito dai due testi. Si tratta infatti di due poesie associate: nella prima il proeta smemorato sbaglia nome, nella seconda si corregge:

Il
Francesconi*
Lo
Troncarono
Di
Bòtte.

* Francesconi: qui il Proeta dimostra, come in mill'altre occasioni, di non ricordarsi una sega. Non era il Francesconi infatti, bensì il Ginestroni.

Il
Ginestroni*
Lo
Troncarono
Di
Bòtte.

* Ginestroni: ora sì che va bene.

Il gioco di parole, assai sottile, consiste forse nello scambiare la tipica espressione «troncare di botto» con «troncare di botte». Sia il Francesconi sia il Ginestroni infatti non “proseguono”; la proesia si interrompe *d’emblée*. Il ginestrone peraltro sarebbe un tipo di albero, per il quale l’espressione “troncare di botto” risulterebbe ancora più appropriata in senso figurato. Crousaud mette su uno scenario gotico, bizzarro, con il tipico teschio nell’ampolla. Nel brano musicale relativo a Francesconi la cantante si cimenta nel riprodurre i suoni strumentali di grancassa, timpani e strumento ad ancia doppia, poiché Filidei in partitura indica di intonare tre diverse figurazioni con timbro simile a tre diversi strumenti: grancassa, timpani, ciaramella. Un effetto visivo di appannamento progressivo del vetro dello schermo conduce in un altro ambiente, una versione gotica improvvisamente “solare” e “luminosa”, così come nella musica si passa repentinamente a un motivetto allegro e caricaturale, in tono maggiore.

La schizofrenia è la chiave di lettura anche di *Invian Ivàn*. La difficoltà della rappresentazione – mi ha spiegato Jeanne – consisteva nella prescrizione in partitura di schiaffi e pugni in faccia, azioni che riteneva piuttosto difficili da autoinfliggersi. Crousaud sceglie qui una ripresa in bianco e nero per suggerire l’idea di un vecchio film per la TV. Quest’ultima è presente, peraltro, sia nell’introduzione musicale affidata a un trillo, che pare fare il verso a una sigla televisiva, sia nell’intonazione della frase finale «vince Pipone due a zero», indicata in partitura da Filidei con *voce da presentatrice televisiva*.²⁵

La televisione, intesa forse come luogo dell’assurdo per eccellenza, congerie di materiali disparati, è un tema frequente di queste *Proesie*. Come *Conglomerati* l’aspetto grafico di *Randello* sembra richiamare un cartellone pubblicitario (e in effetti, da quanto mi ha raccontato Filidei, dovrebbe essere il nome di una trattoria a Livorno molto gradita a Sardelli):

RAN
DEL
LO
(Emilio Randello)

²⁵ Filidei mi ha rivelato che *Il Francesconi/Il Ginestroni* e *Invian Ivàn* sono diventati per lui pretesto per innescare dei *private/joke*, ossia giochi che possono essere compresi solo da una ristretta cerchia di persone, di amici, che possiedono la chiave di lettura. In entrambi Filidei allude a due compositori: Luca Francesconi e Ivan Fedele. Non mi è stato detto da Filidei, ma in conseguenza di questo, dopo la nostra telefonata, ho immaginato che dietro la frase «sei monotono Bruno» di *Ove il poeta* potesse celarsi similmente il riferimento a un altro compositore: Bruno Mantovani.

La partitura di Filidei offre una rappresentazione grafico-musicale del testo poetico: avviano otto battute di silenzio (*Immobile, a tempo*); segue «Ran del lo» gridato all'improvviso con palmo e pugno battuti sul tavolo; conclude «(Emilio Randello)» sussurrato con una mano vicina alla bocca.

A sua volta il girato di Crousaud offre una rappresentazione audiovisiva del testo poetico e della partitura musicale, ma con un risalto maggiore a ciò che già s'intuisce guardando e leggendo il testo, nonché guardando e leggendo la partitura: l'allusione a uno spot televisivo.

Dal punto di vista musicale Crousaud mi ha rivelato che il brano più difficile da eseguire è stato *Lungomare*, che, come si è visto nel paragrafo precedente, presenta una struttura reiterata, complessa e articolata. La connotazione sessuale presente nell'azione verbale «Manìpolamelo», realizzata dal compositore mediante un arpeggio variato, o meglio “manipolato” fino allo sfinimento, è resa oltremodo manifesta da Crousaud: una plafoniera appesa al soffitto, la cui luce cambia colore, è ripetutamente sfiorata e accarezzata dalla cantante che, probabilmente in piedi su una sedia (non si vede ma lo si immagina), contorce le braccia e le mani, con un risultato tra il sensuale e il goffo, come se stesse ballando in una discoteca. La discoteca, è noto, è un luogo in cui la musica è ripetitiva e incessante; è altresì un posto dove si va a ballare per divertirsi ma anche per sedurre; e il *Lungomare* (titolo della proesia) si rivela quale zona di concentrazione, durante l'estate, di numerose discoteche. L'esclamazione sfinita alla fine «Ohi, ora basta» risulta tanto più efficace in quanto Crousaud sembra realmente esausta dell'esibizione canora così difficile e prolungata.

Il Multiscreen, i cambi di sequenza, la regia

In quattro *Proesie* Crousaud realizza degli effetti video o dei montaggi particolari. In *Mia madre* la soluzione registica adottata al fine di dare l'idea di un Coro (assente in concreto), che sussurra «è un budello», consiste nel passaggio a un multiscreen in cui “sei” Jeanne Crousaud, variamente abbigliate, bisbigliano con la mano accanto alla bocca. Il rimedio, efficace poiché manifesta sia il contenuto delle parole sia le indicazioni in partitura, si ammantava evidentemente di un senso ulteriore, in considerazione del periodo particolare: il *multiscreen*, dal 2020, è divenuto una consuetudine durante la *digital life* a cui le persone sono state costrette per il lockdown.²⁶

²⁶ *E questo è tutto*, brano corale di Filidei scritto per l'Ensemble *Le Cris de Paris* nel XXX, fu pensato per essere eseguito su Zoom, a distanza, con i singoli elementi del coro raccolti e visibili tutti nel multiscreen.

Il montaggio di parti registrate separatamente riguarda invece *Trasloco* e *Pitagora moderno*. Nella prima il baule è sostituito da delle uova, se non altro perché, come mi ha spiegato Crousaud, a sollevare e a tirarsi un baule in testa non sarebbe riuscita. Le due sequenze corrispondono rispettivamente ai primi otto versi del testo, riassumibili nell’esortazione balbettata «stai attento», e agli ultimi tre che manifestano l’inesorabile constatazione di quanto ormai sia tardi. La cantante ci ha tenuto però a specificare che le due parti non vogliono suggerire lo sviluppo di un’azione, bensì due momenti differenti di qualcosa che avviene tutto a un tratto, senza soluzione.

In *Pitagora moderno* le parti montate corrispondono alle battute dei tre personaggi in gioco – la vecchia, la bambina e la narratrice che trae la morale finale –, scolpite musicalmente da Filidei, e messe in scena da Crousaud con l’espedito teatrale classico del travestimento. Ora è una vecchia con occhiali, dente nero, enorme scialle e voce gracchiante; ora è una bambina con capelli all’aria, pallone in mano e voce pigolante; ora è una composta e lieta presentatrice, dalla voce pastosa. Tre personaggi, tre travestimenti, tre voci, sette parti montate corrispondenti alle battute assegnate a ciascuno dei tre. E per ancora meglio illuminare questo circolo virtuoso (e divertente) di richiami e allusioni fra testi verbali, musica e performance, torna utile volgersi alla raccolta di Sardelli e guardare la vignetta disegnata dall’autore accanto alla proesia: una vecchia insegnante che interroga i bambini di una classe sulle tabelline (e che sbaglia lei per prima!).

Per concludere, *Cane gonfio* è una delle ultime proesie realizzate da Crousaud. In tabella ho inserito il testo fra quelli nominati “effimeri”, “insignificanti”:

Struscia la panciO
Otto
Su’ marciapiedi pisciosi:
il grande Fritz
saprà compensare la tua
malinconia
con larghe scodelle
di lenticchie.

Già solo l’ascolto della musica, senza il video, potrebbe suscitare il riso, dal momento che le vicende di un cane, che si struscia su marciapiedi pisciosi e si consola con una scodella di lenticchie offerta dal padrone, il Grande Fritz, sono narrate mediante un declamato pomposo, melodrammatico, dalle tinte fosche. Coerente, Crousaud si presenta in video con un abito da

concerto, pur non essendo in teatro ma seduta appoggiata alla parete di casa sua, con un cane pupazzo in braccio. Terminata la rappresentazione da melodramma casalingo, la cantante si avvia verso la videocamera e la spegne. È l'unica proesia in cui Crousaud rende manifesta l'autoripresa. Il gesto – mi ha confermato lei stessa – rispondeva alla volontà di rendere almeno una volta scoperte le carte: trattasi cioè di un video amatoriale, fatto in casa, allo scopo (anche) di divertirsi e di giocare con oggetti qualsiasi, magari insignificanti, ma che nella vita di tutti i giorni, soprattutto se reclusi in casa, possono diventare importanti. C'è in fondo un invito implicito allo spettatore, quello di imparare a ridere delle cose di poco conto.

Conclusioni (non da ridere...)

Nei titoli assegnati ai tre paragrafi principali ho volutamente posto l'accento sul termine 'parodia', impiegato nell'accezione ampia fornita da Gerard Genette.²⁷ Secondo lo studioso francese la parodia, più che un genere letterario, indicherebbe una forma di relazione intertestuale tra un ipotesto di riferimento e un ipertesto.

Nel caso delle *Proesie* l'ipotesto di riferimento corrisponderebbe a un'idea canonica di poesia (il Pascoli o l'Ungaretti citati in precedenza), totalmente stravolta da Sardelli, e poi da Filidei e infine da Crousaud. I tre testi – verbale, musicale e audiovisivo – verrebbero a costituire un ipertesto: un insieme di scritti, di musiche e di rappresentazioni rispondenti a una medesima unità di intenti.

Riferendosi all'etimologia di 'parodia', proveniente dal greco παρά ('presso', 'accanto', 'contro', 'vicino') e ᾠδή ('canto'), Genette assegna all'azione del parodiare il significato di 'canare' a lato di qualcosa o di qualcuno. Questo cantare a lato o accanto può tradursi in un'imitazione 'stonata', in un travestimento più o meno riuscito, o anche in un controcanto, o contrappunto, che segue una linea (del discorso o musicale) ma se ne differenzia per alcuni tratti.²⁸ Al riguardo Linda Hutcheon ha sottolineato la doppia etimologia del prefisso παρά: se lo si intende come 'contro' allora lo scopo del parodiare sarebbe di generare un effetto ridicolo, mediante un atteggiamento derisorio, svilente; se lo si legge come 'accanto', il senso di fare una parodia si estende fino a racchiudere un'accezione di compli-

²⁷ Mi riferisco allo studio di Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997 (l'edizione originale, col titolo *Palimpsestes: La littérature Au Second Degré*, uscì a Parigi per l'Éditions du Seuil nel 1982).

²⁸ Gérard Genette, *Palimpsesti* cit., p. 14.

cià, e non esclusivamente quindi di aggressione beffarda. Vi è insomma, in questa estensione del significato di parodia, una forte ambivalenza. La struttura ambivalente è propria anche di un altro termine di frequente impiegato qui in relazione alle *Proesie*: l’ironia, quel procedimento per il quale ciò che si afferma differisce da ciò che si intende. Sempre parafrasando Hutcheon, parodia e ironia operano allo stesso modo, su due livelli differenti: microcosmico l’ironia (sul piano cioè semantico); macrocosmico la parodia (sul piano testuale).²⁹

I testi verbali di Sardelli sono parodici, tanto nel senso di ‘aggressivo’ tanto nell’accezione di ‘complice’: alcuni sono mordaci e sprezzanti nei confronti del canone poetico tradizionale, altri più allusivi e sofisticati; sono ironici: affermano qualcosa per rimandare ad altro, ma questo altro non è sempre facilmente afferrabile, e lascia ampio margine all’interpretazione. Le versioni musicali di Filidei intrecciano con i testi di Sardelli una relazione che a seconda dei casi investe l’ethos dell’ironia o della parodia: è ironico ad esempio il rapporto che il declamato melodico maestoso assume con i versi insignificanti di *Cane gonfio*, o quello fra la melodia elegante e l’improbabile inglese in *Poesia americana*; sono parodiche l’interpolazione dei suoni onomatopeici nel testo *Gitarella* e la scrittura compositiva seriale che “rileggono” la filastrocca trasformandola in un autentico *non sense*; così come parodico è l’uso della scala per rendere *Tutte le cose*. Le relazioni fra poesia e musica investono anche l’ambito della caricatura: in *Trasloco* il balbettio è rinforzato dalla scrittura musicale, così come in *Ardimento* la spavalderia e la vigliaccheria del personaggio sono accentuate nelle rispettive due parti della lirica.

La *mimesis* degli audiovisivi di Crousaud non solo consiste nell’accentuare ed enfatizzare questi rapporti di relazione fra testo e musica, ma riesce talvolta a tracciare ulteriori percorsi di senso che si stratificano sugli originali: si pensi alla strega di Halloween in *Novembre*, o alla discoteca di *Lungomare*.

Nel caso delle rappresentazioni audiovisive è coerente tirare in ballo anche il concetto di ‘adattamento’, affrontato da un punto di vista teorico sempre da Hutcheon, come prosecuzione e completamento dei lavori precedenti sulla parodia e l’ironia.³⁰

²⁹ Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Methuen, London 1985, pp. 50-68.

³⁰ Cfr. Ead., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006. Oltre al già citato studio sulla parodia, cfr. anche dell’autrice *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, New York 1994.

I corti di Crousaud si pongono difatti come rimediazioni audiovisive di possibili rappresentazioni teatrali, di eventi dal vivo. Come dire che sono state ideati e realizzati così anche a causa della situazione di chiusura totale degli spettacoli per via del Covid. Nelle argomentazioni di Hutcheon il processo di adattamento di una modalità narrativa o rappresentativa è associato a quello biologico di adattamento genetico. In una specie di lotta per la sopravvivenza, o in un momento di resistenza psicofisica a un trauma, i testi, come le persone, necessitano di trasformarsi, di adattarsi alle mutate condizioni dell'ambiente, altrimenti si rischia di incorrere in una stasi pericolosa.³¹ Sebbene quella della video-performance fosse una direzione intrapresa da tempo in ambito artistico, con un'attenzione crescente nell'ultimo decennio, è indubbio che il lockdown abbia impresso un'accelerazione e avviato una moltiplicazione di queste produzioni caratterizzate dal connubio musica-video.

Il nodo da sciogliere è se e cosa nell'eventuale realizzazione teatrale dal vivo di queste *Proesie* si perda o si guadagni, proprio nel senso di *mimesis*, ossia di rappresentazione dell'idea operata dall'artista.

Alcune *Proesie* di Filidei sono state eseguite dal vivo, in forma di concerto, prive dunque di scenografia teatrale (sono disponibili anche delle video registrazioni di questi concerti sul web). Pur concordando pienamente con l'apertura che la teorizzazione del concetto di 'adattamento' implica verso la legittimazione di qualsiasi forma narrativa o rappresentativa, e dunque con l'opposizione a ordinamenti gerarchici all'interno del sistema delle arti, ciò non dovrebbe condurre alla negazione delle differenze, anche e soprattutto in termini di recezione. I media non sono neutri nel veicolare i contenuti. Se i detrattori "apocalittici" dello streaming in epoca di pandemia hanno posto l'accento sulla "distanza" che il video, lo schermo, aumentano tra arte e pubblico, sulla presunta falsità di un'esperienza di fruizione artistica non vissuta dal vivo, in uno spazio concreto e tangibile, bisognerebbe ricordare che una "distanza" sussiste anche fra lo spettatore seduto in platea e il musicista/attore che si esprime sul palco di un teatro, e che una fruizione artistica consapevole presuppone un accordo, tacito o meno, sulla finzione di ciò che viene rappresentato sulla scena.³²

Le performances teatrali audiovisive di Crousaud, postate su Facebook, si collocano a metà strada fra le modalità narrative basate sulla rappresen-

³¹ Ead., *Theory of Adaptation* cit., pp. 58 segg.

³² Cfr. João Pedro Cachopo, *The Digital Pandemic. Imagination in Times of Isolation*, Bloomsbury, London 2022, pp. 79 segg.

tazione (teatro e cinema) e quelle basate sulla partecipazione (i videogiochi, i video interattivi). Il grado di coinvolgimento e di interazione dipende dal fatto che i video sui social possono essere commentati, condivisi, diffusi fino a diventare “virali”.

Le operazioni poetiche di Sardelli e le soluzioni musicali di Filidei, per quanto assurde, banali o sboccate possano sembrare, sono estremamente colte, e anche in virtù di questo potenzialmente escludenti. Jeanne Crousaud conviene con me nell’affermare che la comprensione dei raffinati giochi di parole di Sardelli è assai difficile per un non italiano. Ma anche per un italiano alcune iperboli, inversioni di senso, travestimenti di parole non sono immediatamente afferrabili, se non dopo una ulteriore lettura. L’ascolto in forma di concerto delle liriche di Filidei non consente agevolmente di comprendere le relazioni ironiche, parodistiche e caricaturali che la musica instaura col testo (per alcune anzi guardare la partitura è *conditio sine qua non*). Certo, coloro che sono avvezzi a questo tipo di musica potranno gustare al solo ascolto le articolate e raffinate miniature vocali realizzate da Filidei.

Le performance audiovisive di Crousaud rendono le *Proesie* più “accessibili”, consentono al pubblico di entrare in contatto con questo universo assurdo, fantastico, fatto di parole, suoni, voci, ma anche di colori, oggetti, smorfie e gesti, frutto della fantasia *in primis* di un vignettista. Per accessibilità intendo anche la possibilità di una fruizione distratta, che i social media presuppongono. La brevità (che richiede minor tempo di concentrazione), il fatto di essere postati sui social, di poter essere interpretati e ripostati da altri interpreti, in tempi e modi casuali, fa sì che questi brani s’inseriscano in un flusso continuo, indifferente, che stimola, in chi li guarda, una fruizione disimpegnata. Mi riferisco qui a quella «condizione postmediale», teorizzata da Ruggero Eugeni, per la quale ci saremmo ormai abituati a intrattenere con i *media* una relazione giocosa, ludica. Per il semiologo non solo non esisterebbe più nulla di rituale e non vi sarebbero più relazioni autoritarie forti, ma chiunque ormai sarebbe in grado di giocare, simulare e riprodurre suoni e immagini col proprio pc.³³ Seppure frutto di una interpretazione personale, queste “pillole” audiovisive possono più

³³ Cfr. Ruggero Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Milano 2015. Con una punta di esagerazione si potrebbe quasi sostenere che queste proesie, postate sui social, si pongono come una sorta di *objet trouvé*. Paradossalmente, in assenza di un contesto fisico tradizionale (il palco), è come se il compositore e l’interprete ci offrissero questi oggetti come possibili presenze nel mondo e non come rappresentazioni di qualcosa di realmente possibile.

agevolmente stimolare nel pubblico letture differenti e alternative, proprio mediante la possibile interazione che i social media consentono.

Crousaud sta lavorando alla realizzazione di uno spettacolo teatrale, per voce e percussioni, su testi di Daniil Harms e Roland Dubillard, dal titolo (che è già di per sé un programma) *Squeak Boum*. Lo spettacolo, basato su una selezione delle Proesie e di alcuni *Brèves* di Jacques Rebotier,³⁴ metterà in scena, probabilmente nel 2024, questi brani senza interruzioni, seguendo un filo conduttore non narrativo, ma con una resa scenica fatta di tanti oggetti del quotidiano.³⁵

Al centro delle riflessioni di Crousaud e del suo gruppo di lavoro vi è la questione problematica di “come” rimediare una forma di spettacolo, nata per rispondere a una determinata situazione (la reclusione forzata da Covid e la cancellazione degli spettacoli dal vivo) e dotata di proprie specificità mediali, sintetizzabili nell’espressione di Filidei posta all’inizio saggio “pillole” da destinare all’etere, in un’altra più tradizionale. *Squeak Boum*, seppur non basato su un filo narrativo continuo, prevederà una durata maggiore e avrà, in quanto spettacolo dal vivo, una sua condizione di irripetibilità. Sarà il frutto anche di una mutata situazione: la ripresa graduale di attività performative dal vivo. In questo caso forse più che sul *medium-specificity*, bisogna porre l’accento sulla *situation-specificity*. Le parole chiave impiegate da Crousaud e dal suo gruppo per promuovere questo spettacolo, infatti, sono ‘divertimento’ e ‘quotidianità’.³⁶ La reclusione da Covid, nel mondo dell’arte contemporanea, non ha solo contribuito ad accelerare l’impiego e la sofisticazione degli strumenti di riproduzione tecnologica, ma ha forse anche rinforzato l’esigenza di una *mimesis* capace di incentivare nel pubblico il riso, la meraviglia divertita di fronte alle cose di tutti i giorni, banali e al contempo assurde. L’arte del parodiare ironico declina così le connotazioni esplicite di “aggressività” per ampliarsi e aprirsi a quelle di “complicità”.

³⁴ Jacques Rebotier (1947) è scrittore, compositore, attore e regista. I suoi *66 Brèves pour 66 musicines-parlants* sono brevi assoli per diversi strumenti. I musicisti sono attori, che suonano partiture fatte di suoni e di parole. Cfr. il suo sito <<https://www.rebotier.net/biografia-0>> (ultima consultazione, 2 giugno 2023).

³⁵ Per informazioni su questo lavoro cfr. il sito <<https://www.ensemblesillages.com/portfolio-item/proesie/>> (ultima consultazione, 2 giugno 2023).

³⁶ Cfr. *Ibid.*