



UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

CORSO DI LAUREA IN INFORMATICA UMANISTICA

ELABORATO FINALE

Analisi e Codifica Digitale de *La Fabbrica Illuminata*: Integrazione dei Modelli MEI e TEI nella Rappresentazione dei Testi Poetici di Giuliano Scabia

CANDIDATO

Giorgia Migliorini

RELATORE

Chiar.ma Prof.ssa Cristina Savettieri

CONTRORELATORE

Chiar.mo Prof. Angelo Mario del Grosso

ANNO ACCADEMICO 2024/2025

Indice

Introduzione	5
I.1 - Interpretazione	5
I.2 - Formalismo	5
I.3 - Metodologia	7
I.4 - MEI-TEI: integrazione tra due formalismi di codifica	7
I.5 - Il progetto: analisi e codifica della <i>Fabbrica illuminata</i>	9
CAPITOLO PRIMO: La poetica di Giuliano Scabia e la personalità artistica di Luigi Nono	14
1.1 - Dopo la prima. Percezione e struttura della <i>Fabbrica illuminata</i>	14
1.2 - Origini della <i>Fabbrica illuminata</i> e il legame con il <i>Diario italiano</i>	17
1.3 - Il percorso artistico e ideologico di Giuliano Scabia e Luigi Nono	17
1.3.1 - Le riflessioni teoriche di Luigi Nono e l'importanza del concetto di <i>situazione</i>	18
1.3.2 - La genesi poetica di Giuliano Scabia: il legame tra teatro, musica e l'esperienza nella campagna paviana	19
1.3.3 - I primi anni di attività poetica: la ricerca di una nuova forma	20
1.3.4 - Per un nuovo sperimentalismo: l'attività di Giuliano Scabia e di Luigi Nono nel con- testo storico-artistico degli anni '60	22
1.3.5 - L'invenzione nella poetica di Scabia: l'analisi del presente e la "stralingua"	23
1.3.6 - L'invenzione nella poetica di Scabia: la dimensione dello spazio	30
1.3.7 - Verso una definizione: che cos'è la poesia?	31
CAPITOLO SECONDO: La <i>fabbrica illuminata</i>, composizione e analisi testuale	33
2.1 - Struttura e versioni della <i>Fabbrica illuminata</i>	33
2.2 - Le due versioni della <i>Fabbrica illuminata</i>	34
2.3 - Le tappe di un percorso compositivo: da <i>Un diario italiano</i> alla <i>Fabbrica illuminata</i>	35
2.4 - Personaggi e figure	36
2.4.1 - I personaggi della <i>Fabbrica illuminata</i> : soluzioni tecniche e riduzione identitaria	42
2.4.2 - Dalle ostie di cori alle tavole fonetiche: interpretazione delle parti corali della <i>Fabbrica illuminata</i>	44
2.5 - Il valore poetico delle tavole fonetiche nell'indagine di Giuliano Scabia	49
2.6 - Ultime fasi: l'approdo alla <i>Fabbrica illuminata</i>	51
CAPITOLO TERZO: descrizione delle fasi e delle scelte di codifica	54
3.1 - Il primo testo poetico: <i>I mangiatori di nebbia</i>	56

3.1.1 - Visualizzazione del documento interessato da una codifica TEI-MEI: utilizzo di XSLT e di SVG	59
3.2 - Il secondo testo poetico: sezione prima del Coro III di <i>Un diario italiano</i> (scena V)	60
3.3 - <i>La fabbrica illuminata</i> : stesure provvisorie e versione definitiva	62
3.3.1 - Prima stesura	63
3.3.2 - Seconda stesura	64
3.3.3 - Quarta e Quinta stesura	65
3.3.4 - Stesura definitiva	65
CAPITOLO QUARTO: conclusioni	67
BIBLIOGRAFIA	70
SITOGRAFIA	71

Introduzione

Codificare un testo vuol dire rappresentarlo a un qualche livello descrittivo su di un supporto digitale e in un formato utilizzabile da un elaboratore (*Machine Readable Form*) mediante un opportuno linguaggio informatico. Non si tratta, tuttavia, di una semplice trascrizione: per poter restituire un testo in formato digitale è necessario operare su di esso delle considerazioni preliminari, di natura eterogenea, in merito alla sua interpretazione, alla selezione di una metodologia formale di rappresentazione e alle modalità pratiche di fruizione del documento risultante.

I.1 - Interpretazione

Intraprendere un'attività di codifica implica una precedente interazione, una comunicazione con l'oggetto della rappresentazione che a sua volta ne determina l'interpretazione adottata e restituita tramite linguaggio informatico.

La comunicazione si regge sulla presenza di un mittente, di un destinatario e di un messaggio veicolato tra i due sulla base della condivisione di uno spazio comune a entrambi. Ciò che interessa la comunicazione umana, a differenza di quella che avviene tra le macchine, è l'aspetto soggettivo che caratterizza l'elaborazione, la trasmissione e la ricezione di un messaggio. Tra gli interlocutori esiste, cioè, una discrepanza nelle considerazioni del valore semantico di ciò che viene comunicato, la quale dipende da una sua interpretazione soggettiva. Se le macchine riescono - in possesso delle chiavi corrette - a decodificare in modo esatto messaggi criptati o di contenuto inizialmente nascosto, negli esseri umani la comunicazione è sempre soggetta all'influenza di una sfera valoriale interna, di una sensibilità personale.

Se la ricezione di un contenuto testuale costituisce una forma particolare di comunicazione, dunque, ne consegue che anche l'attività di codifica presenta quell'aspetto di soggettività di cui sopra: ciò che viene rappresentato, perciò, è un'interpretazione del testo. Per quanto quest'ultima possa essere supportata da motivazioni analitiche formali e critiche, su di essa ricade sempre un certo grado di soggettivismo, ovvero, il filtro della personale sensibilità dell'editore. In sintesi, il supporto digitale ospita la formalizzazione informatica di una decodifica personale del testo, guidata da principi e finalità critiche di analisi, così come - spesso in modo più inconscio - dalle forme sensibili, individuali, di ricezione.

I.2 - Formalismo

La rappresentazione digitale di una interpretazione di un testo avviene tramite l'utilizzo di un linguaggio formale, il quale consente di esplicitare al calcolatore elettronico le dinamiche inferenziali intraprese dall'editore, nel corso della ricezione e fruizione intellettuale del testo d'interesse. La locuzione *linguaggio formale* è utilizzata con l'intenzione di indicare un sistema linguistico determinato da una grammatica normativa formale che consente di ridurre i casi di ambiguità, presenti invece

nella comunicazione quotidiana. Il formalismo divenuto *standard* e utilizzato anche nel contesto del progetto descritto in questa dissertazione, consiste nell'utilizzo di un linguaggio di marcatura (*markup language*) di tipo dichiarativo: XML (*eXtensive Markup Language*).

XML è un esempio di linguaggio orientato a una considerazione del testo che si basa sui suoi elementi strutturali, funzionali e significanti; esso mette a disposizione delle etichette di marcatura mediante cui l'editore è in grado di rappresentare, tramite un'annotazione logico-semantica, quella sua personale interpretazione preliminare. La separazione dalla codifica degli aspetti estetici, inoltre, rende il linguaggio adatto a una rappresentazione digitale finalizzata alla ricerca e all'analisi testuale.

Nonostante la flessibilità di codifica sia importante nell'ottica di una rappresentazione il più esplicita e aderente possibile alle necessità rappresentative dell'editore, essa può costituire un problema quando priva di un modello metodologico di base, ovvero condivisibile e applicabile ad altri contesti di analisi testuale. Nel tempo, dunque, si è resa necessaria la creazione di un metodo formale in grado di normativizzare l'utilizzo degli strumenti di marcatura.

La *Text Encoding Initiative* (TEI) è nata alla fine degli anni Ottanta come risposta alla crescente esigenza di standardizzare e facilitare la codifica elettronica dei testi. La sua origine risale a un incontro tra studiosi di linguistica, filologia e scienze umane, che riconobbero la necessità di creare un sistema che potesse rappresentare la struttura e il contenuto di un testo in modo coerente e condivisibile. L'obiettivo iniziale era quello di fornire uno strumento che permettesse la creazione di edizioni elettroniche di testi letterari, storici e linguistici, con un *focus* particolare sulla filologia e la critica testuale: cioè sulla possibilità di esplicitare degli aspetti testuali di rilevanza nel contesto dell'analisi interpretativa offerta.

Il progetto prende ufficialmente avvio nel 1987 come una collaborazione tra università e istituzioni di ricerca statunitensi ed europee, con il supporto del *American Council of Learned Societies* (ACLS) e la *Modern Language Association* (MLA). Nel corso degli anni, il progetto è cresciuto, attrattando contributi da un'ampia comunità accademica internazionale, con l'obiettivo di sviluppare uno schema di codifica che fosse il più completo e flessibile possibile per i diversi ambiti di ricerca.

Il primo *standard* di codifica, TEI P3 (1994), definiva il vocabolario di marcatura per la rappresentazione elettronica dei testi sulla base di SGML (*Standard Generalized Markup Language*), ovvero, il predecessore di XML, che ha permesso una rappresentazione flessibile e strutturata dei testi digitali. Al TEI P4 (1998), segue nel 2007 la TEI P5, versione con la quale lo *standard* è definitivamente passato al formato di codifica XML.

Lo schema XML messo a punto dalla *Text Encoding Initiative* (TEI), si è imposto nel tempo come il formalismo più espressivo e flessibile per poter codificare qualsiasi aspetto di interesse relativo alla risorsa testuale e alle finalità della propria analisi.

Il punto di forza della TEI continua a essere l'adozione di pratiche di codifica aperte, che consentono lo sviluppo di schemi di codifica alternativi e facilmente aderenti alle proprie necessità interpretative.

I.3 - Metodologia

La costruzione di uno schema di codifica, tuttavia, deve prevedere anche l'adozione di una grammatica d'uso. Per metodologia, infatti, non è indicato solo quell'insieme di norme che determina quali tag utilizzare, bensì anche le regole che ne stabiliscono la posizione in un contesto di marcatura più generale e le possibili relazioni con eventuali sotto-contesti. La grammatica descrive, cioè, la struttura del documento XML.

Vi sono varie modalità tramite cui comunicare al calcolatore le regole per una corretta compilazione di un documento XML; tra quelle più utilizzate: la *Document Type Definition* (DTD) e l'*XML Schema* (XSD) permettono di definire degli schemi di elementi di marcatura, di attributi e di entità in particolari sequenze gerarchiche, il cui rispetto determina la corretta formazione del documento di codifica. La flessibilità e la specificità degli elementi di marcatura, così come dei metodi di utilizzo, costituiscono gli aspetti più importanti nel processo di rappresentazione digitale del testo e, in modo più significativo, dell'interpretazione che ne è stata fatta. La possibilità di *customizzare* le dichiarazioni dei moduli degli elementi, cioè di modificare le norme che regolano la posizione e la contestualizzazione di questi ultimi, consente infatti di evitare limitazioni interpretative e al contempo di ampliare i vocabolari esistenti agevolando la codifica di nuove forme testuali.

La *Music Encoding Initiative* (MEI) è nata proprio per soddisfare l'esigenza di una codifica più dettagliata dei testi di natura musicale. L'iniziativa si propone di creare, infatti, un formalismo di codifica che soddisfi diverse esigenze accademiche e tecniche in ambito musicale. L'obiettivo è quello di rappresentare la complessità e la diversità della notazione musicale occidentale attraverso la storia, catturando le caratteristiche delle edizioni tradizionali, critiche e di *performance*. Non sono trattate solo partiture, bensì anche documenti testuali il cui contenuto è stato creato per delle finalità rappresentative ed esecutive - come per esempio i testi teatrali - oppure che si sono aperti a esse - come i testi poetici.

Lo schema, così come avviene per il vocabolario TEI-XML, è progettato per usi accademici, ma non esclude infatti altre applicazioni: la sua struttura modulare e la possibilità di una *customizzazione* autonoma consentono l'adattamento a un repertorio eterogeneo di obiettivi.

I.4 - MEI-TEI: integrazione tra due formalismi di codifica

L'integrazione selettiva di moduli di *marking* che riferiscono al *namespace* - ovvero alla collezione di elementi, di attributi e di norme - MEI all'interno della struttura del vocabolario TEI risponde proprio alle necessità sopracitate. Soddisfa, cioè, l'esigenza di creare una metodologia formale di codifica in grado di aderire a una forma testuale che include degli elementi musicali, oppure, a cui sono stati attribuiti nel momento della sua interpretazione dei valori e delle sfumature più vicine al contesto musicale. Ne è un esempio, in un aspetto particolare del contesto poetico novecentesco, il ritorno di una tradizione declamatoria dei testi lirici. Nell'ottica di un'analisi critica, la struttura fonetica e iconi-

ca della poesia si apre a nuove possibilità interpretative che spaziano nelle sfere concettuali afferenti ad altre discipline.

Il *TEI Special Interest Group on Music (SIG on Music)* è un gruppo di interesse speciale all'interno della *Text Encoding Initiative* (TEI), che si concentra proprio sulla creazione di *standard* e pratiche di codifica per la musica all'interno del *framework* TEI, cioè nel contesto più generale di un testo. L'obiettivo del *SIG on Music* è quello di sviluppare e promuovere l'uso di schemi di codifica che possano rappresentare in modo accurato e significativo i dati musicali, favorendo l'integrazione di notazione musicale, partiture e testi in un formato flessibile. Il gruppo si occupa di esplorare le esigenze specifiche per l'analisi musicale, la documentazione delle partiture storiche e moderne, e le loro applicazioni digitali, così come l'interazione tra i suddetti elementi e gli aspetti testuali che li ospitano, agevolando anche in questo caso particolare di ricerca l'adozione di *standard* comuni.

La comunità ha messo a disposizione degli spazi di lavoro sui quali condividere i propri esperimenti di studio: in essi si trovano soprattutto documenti di *customizzazione* della struttura dichiarativa afferente al vocabolario TEI-XML, ovvero di integrazione in essa di moduli di marcatura appartenenti allo schema di specifica MEI. Oltre ai documenti di specifica normativa in formato ODD (*One Document Does It All*), si trovano anche *file* definiti sulle metodologie di definizione schematica di RELAX NG. RELAX NG (*REgular LAnguage for XML Next Generation*) è un linguaggio di schema per XML: è utilizzato, come gli altri formati menzionati in precedenza, per specificare un modello per la struttura e il contenuto di un documento di codifica. Rispetto ad altri linguaggi di schema XML, RELAX NG è caratterizzato da una maggiore semplicità e flessibilità dichiarativa che lo rende ottimale nell'ambito di una *customizzazione*. Fu definito da una specifica del comitato tecnico OASIS RELAX NG nel 2001 e 2002, basandosi sul RELAX dell'accademico giapponese Murata Makoto e sul TREX dell'ingegnere e informatico inglese James Clark; è stato in seguito incluso anche nella seconda parte dello *standard* internazionale ISO/IEC 19757: *Document Schema Definition Languages (DSDL)*.

Nonostante l'iniziale attività sperimentale del *SIG on Music*, essa è oggi considerata dormiente; le documentazioni messe a disposizione sul *webspace* rappresentano solo un primo approccio di studio delle possibilità interpretative dei testi di natura ibrida e, soprattutto, della loro resa digitale. I tentativi di interazione tra i due schemi sono spesso circoscritti a singole prove, esercizi o ambiti limitati di studio. In aggiunta, molte delle soluzioni proposte al loro interno risultano ormai superate a causa del costante aggiornamento del vocabolario TEI, e dunque non utilizzabili.

D'altra parte, è proprio sulla base dei risultati di questa prima fase sperimentale che il progetto di codifica esposto nei capitoli successivi vuole prendere avvio. Ciò che è rilevante, infatti, è il metodo formale col quale è stata intrapresa e, in parte realizzata, l'integrazione dei modelli di contenuto MEI nella struttura modulare TEI. In tale ottica, il progetto propone una continuazione del lavoro svolto dai membri del *SIG on Music*, nelle coordinate di aggiornamento dei punti di contatto tra i due *standard* di codifica e di consolidamento di una metodologia formale. L'attività di ricerca non ha interessato solo il momento di codifica logico-semantica del testo, bensì anche quello di rappresentazione

estetica, ovvero, di restituzione visiva del contenuto digitale. I tentativi di traduzione esterna dei testi codificati sono avvenuti mediante l'utilizzo del linguaggio XSLT (*Extensible Stylesheet Language Transformations*). Utilizzato per trasformare documenti XML in altri formati (HTML, testo o anche altri documenti XML), XSLT consente di applicare trasformazioni e manipolazioni ai dati di un documento XML associato per facilitarne la consultazione e la fruizione. XSLT prevede l'applicazione di *template* a specifiche porzioni del documento XML. Ogni *template* è associato a un'espressione di selezione che identifica i nodi del documento di origine da trasformare; quando un nodo corrisponde al valore esplicitato nel template, viene applicato il codice di trasformazione associato. La selezione dei nodi del documento connesso avviene, in particolare, grazie all'utilizzo di XPath (*XML Path Language*): un linguaggio di *query* che permette di navigare nel documento XML e selezionarne porzioni specifiche.

L'utilizzo dei fogli di stile XSLT è stato sperimentato anche per la rappresentazione della codifica musicale, seppur con qualche difficoltà nella traduzione grafica degli elementi di marcatura nei simboli musicali e di notazione. Il numero di esempi e casi di studio nel contesto di codifica MEI, infatti, è significativamente ridotto rispetto a quello nell'ambito puramente testuale, dunque afferente al solo *mark up* specificato nel *namespace* TEI.

Il progetto di codifica propone anche, quindi - a partire dall'analisi di una selezione di prove di studio precedente - un'ulteriore apporto sperimentale alla ricerca di un metodo in grado di formalizzare la traduzione estetica di un testo codificato mediante uno schema TEI-MEI.

I.5 - Il progetto: analisi e codifica della *Fabbrica illuminata*

Il progetto di codifica realizzato nell'ambito di questa discussione vuole contribuire alla ricerca che ha interessato l'attività sperimentale intrapresa dall'iniziativa *Sig on Music*, conseguendo la rappresentazione digitale di una selezione di testi la cui natura va oltre i confini della letteratura e verso altre discipline come la musica e il teatro.

La ricerca non interessa solo le metodologie di marcatura, ovvero, di integrazione tra gli *standard* di codifica TEI e MEI, bensì coinvolge in primo luogo le dinamiche preliminari di interpretazione del testo e la loro restituzione. Tali esigenze hanno reso necessario uno studio approfondito delle linee guida delle due iniziative di codifica d'interesse e delle rispettive grammatiche - utili a comprendere come i tag di marcatura possono combinarsi restituendo in modo verosimile quel contesto interpretativo costruito dall'editore nel momento di analisi -, delle soluzioni proposte nei precedenti tentativi di ricerca condivisi sullo spazio *web* del *Sig on Music* e anche di risorse critiche in grado di sostenere e guidare l'analisi di testi determinati da una conformazione alternativa a quella tradizionale. Sono stati consultati studi critici, assunti a sostegno di un processo analitico volto all'interpretazione dei brani considerati.

L'attività sperimentale di codifica ha interessato principalmente il testo poetico definitivo della *Fabbrica illuminata* e le sue cinque versioni provvisorie precedenti. I testi, redatti dal poeta e dram-

maturgo padovano Giuliano Scabia, si trovano pubblicati in appendice nella raccolta poetica *Padrone e Servo*. Pubblicata da D'Urso Editrice nel 1965, la raccolta ospita poco più di quaranta poesie tramite cui Scabia delinea le figure di *padrone e servo* nel momento storico a lui contemporaneo.

La figura centrale che il discorso poetico di Scabia delinea (attraverso un dettato prevalentemente paratattico ed enumerante, fitto e febbre) è infatti quella di una condizione umana deformata, di uno storico mondo che si agita a vuoto e si consuma senza conoscer direzione: li campegiano (senza aloni patetici) le immagini del non essere [...] lì padroni e servi si mescolano indistinti in un quadro tormentoso, fatto di neon e “cespugli di nylon”, di juke-box ed “erba dipinta”, di “bare d’asfalto” e “idoli stringhe e dischi”

Rossi, *Riga* p. 272

La silloge, composta tra il 1960 e il 1964, presenta in appendice una sezione intitolata *La fabbrica illuminata* che ospita cinque testi distinti - identificati come stesure provvisorie, le prime quattro, e definitiva l’ultima - caratterizzati da un aspetto formale non dissimile da quello delle liriche delle pagine precedenti. Solo le indicazioni metatestuali fornite dall’autore consentono di comprendere che, a differenza degli altri testi, le composizioni poste in appendice hanno una genesi particolare. Esse sono state elaborate da Giuliano Scabia per l’omonima opera musicale del celebre compositore italiano Luigi Nono, nel contesto di una collaborazione artistica estesa dal 1961 al 1966.

Se i prossimi capitoli approfondiscono le dinamiche storiche e artistiche che risiedono dietro le soluzioni poetiche sperimentate da Giuliano Scabia, questa prima sezione introduttiva ospita una necessaria premessa: la codifica dei testi della *Fabbrica illuminata* prende avvio dall’analisi della loro forma pura, ovvero, dell’aspetto in cui essi sono stati pubblicati nella raccolta. Le versioni aggiunte a *Padrone e Servo* sono indipendenti dalle partiture musicali e si presentano, dunque, nella loro forma prettamente poetica. Risulta necessario specificare, per le finalità che questo elaborato si prefigge di raggiungere, che l’esperimento di codifica prende in considerazione le soluzioni formali sviluppate e adottate da Giuliano Scabia nel corso del suo ampio percorso di ricerca poetica. È sì, quindi, importante mettere in evidenza i fattori contestuali che certamente hanno influenzato tale indagine - come le dinamiche intellettuali che caratterizzano l’ambiente letterario italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, oppure, la stessa ricerca musicale di Nono e gli stimoli che questo offre all’autore -, ma riconoscendo sempre anche l’autonomia di pensiero del poeta. I testi della *Fabbrica illuminata*, infatti, rientrano nel quadro di ricerca e di sperimentazione personale che Giuliano Scabia intraprende a partire dagli esordi poetici, nei primi anni Cinquanta.

Oltre ai testi a chiusura della raccolta del ‘65, infatti, il lavoro di codifica interessa anche due brani aggiuntivi, afferenti a momenti e contesti di composizione distinti, che consentono di evidenziare il valore dell’invenzione poetica di Scabia.

Il primo, *I mangiatori di nebbia*, rientra anch'esso nella raccolta *Padrone e Servo* dopo una prima pubblicazione sul numero trentaquattro (1964) della rivista *Nuova Corrente*. La poesia esemplifica come lo sviluppo dello stile e della ricerca formale di Scabia non sia circoscritto alla sola collaborazione con Luigi Nono, anzi ne testimonia l'originalità e un contesto di genesi più ampio. L'analisi del testo mediante marcatura digitale, infatti, ha permesso di formalizzare quelle che sono le caratteristiche principali della poetica dell'autore, distinguibili anche nei testi della *Fabbrica*.

La seconda aggiunta si esaurisce in una sezione del testo corale *I vivi e i morti del Vajont*, incluso nella quinta scena (*È stato un massacro*) di *Un diario italiano*, composizione precedente e mai conclusa di Luigi Nono e Giuliano Scabia, dalla quale ha inizio il lavoro per la successiva *Fabbrica illuminata*. Così come per gli altri testi, anch'esso è concepito come opera poetica, dunque considerato - al momento della codifica - nella forma che esso presenta all'interno delle pagine proposte dal giovane autore al compositore e non in quella in cui viene tradotto per la resa musicale. *I vivi e i morti del Vajont* costituisce una prova, parallela ai testi del *Padrone e Servo*, dello sperimentalismo intrapreso da Scabia nell'ambito della collaborazione artistica con Luigi Nono e, quindi, stimolato dalle esigenze di quest'ultimo. Esso, in particolare, rappresenta uno degli esempi d'invenzione più audace dell'autore, in cui la natura poetica del testo è tesa quasi al confine con quella musicale. Esso restituisce un momento in cui l'indagine poetica di Giuliano Scabia si fa più fervida, quasi ingombrante nei limiti della cooperazione con il compositore, e che dà mostra di una riflessione attorno a interrogativi di natura storico-sociale: che cosa può essere poesia nella contemporaneità? Cosa è poesia?

Seppur composto su richiesta e necessità di Luigi Nono, è proprio negli aspetti formali adottati nel coro III del *Diario italiano* che si esprimono con più forza le coordinate della ricerca autonoma e personale del poeta.

I primi due capitoli di questo elaborato si occupano di ricostruire la personalità artistica di Giuliano Scabia, contestualizzandola e ripercorrendone le tappe formative al fine di poter offrire un'immagine il più esaustiva possibile della sua poetica. In particolare, il primo capitolo cerca di svolgere i nodi principali della ricerca ideologica e formale dell'autore, fissando sulla pagina i concetti fondamentali del suo poetare e dandone degli esempi concreti. Dall'importanza di uno studio della lingua, delle dinamiche della contemporaneità a quella degli stimoli artistici delle neo-avanguardie novecentesche, all'importanza delle prove del Gruppo 63 e a quelle più di *niche* dell'avanguardia emiliana, la formazione intellettuale di Scabia passa anche attraverso le considerazioni artistiche del maestro Luigi Nono. Sono delineati, infatti, anche gli svolgimenti ideologici più significativi dell'attività noniana negli anni attigui alla collaborazione con Giuliano Scabia. Nello specifico, il secondo capitolo ripercorre i momenti storici più importanti del processo redazionale della *Fabbrica illuminata* - dall'attività attorno al precedente *Diario italiano* fino alla composizione dell'opera successiva - documentati dalla fitta corrispondenza epistolare tra il poeta e il compositore; l'esame del contenuto delle lettere ha costituito un ulteriore apporto di sostegno all'interpretazione dei testi codificati.

Queste sono premesse necessarie alla corretta costruzione dell'analisi critica e della successiva codifica digitale dei testi selezionati: solo mediante la comprensione delle intenzioni ideologiche e

d'indagine che l'autore antepone alla redazione delle poesie è possibile procedere a una comunicazione informatica - in questo caso a una marcatura - degli aspetti formali in cui esse sono mostrate.

Solo nel terzo capitolo, la discussione giunge a descrivere la codifica risultante dei testi sopra elencati: sono esposti gli elementi di rappresentazione utilizzati e le modalità tramite cui è stata intrapresa - quando necessaria - l'integrazione con gli schemi formali MEI.

Data l'introduzione di cui sopra, in conclusione, è opportuno evidenziare un'ultima volta come il lavoro di analisi e di codifica proposto in questo elaborato concorra a soddisfare delle esigenze distinte, ma coinvolte in un *entrelacement* quanto mai attuale: ovvero, quello tra discipline umanistiche e informatiche sul quale poggiano le *Digital Humanities*. Attraverso la codifica della *Fabbrica illuminata*, l'elaborato ha interrogato la natura del testo ricorrendo agli strumenti di analisi filologica e a considerazioni di natura storico-letteraria. Solo sulla base di una relazione tra i *tools* informatici e osservazioni di tradizione disciplinare umanistica è stato possibile sperimentare una codifica in grado di comunicare in modo esatto i risultati della ricerca intrapresa.

CAPITOLO PRIMO: La poetica di Giuliano Scabia e la personalità artistica di Luigi Nono

1.1 - Dopo la prima. Percezione e struttura della *Fabbrica Illuminata*

Ciò che si ascolta, dal principio alla fine, sono vociferazioni spente e lontane o prossime, vellicamenti vocali, sospiri, lamenti e risse anch'esse vocali, sibili come di venti o di macchine, schianti improvvisi e lacranti, esplosioni paurose

Parente

Così viene percepita *La fabbrica illuminata* durante la sua prima esecuzione, il 15 settembre 1964, al XXVII° Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Nei suoi diciassette minuti l'opera, composta da registrazioni su nastro magnetico e dalla voce solista della mezzosoprano Carla Henius, che oppone «all'elaborato prodotto dal mezzo meccanico» (Santi) straniante «l'elemento umano positivo» (Santi), si offre agli ascoltatori come «[un']idea formante dal vivo dell'attività sensibile, vale a dire dell'esperienza quotidiana del proletario e della lotta di classe» (Santi).

Il suono riprodotto in quadriofonia, dunque da quattro diffusori sonori posizionati uno a uno negli angoli della sala, avvolge «da tutte le parti l'ascoltatore, con una abusata, sensazionale suggestione di carattere surrealista ed espressionistico» (Parente) scontrandosi dialetticamente con la voce della Henius che «biascica lamentose e incomprensibili parole smozzicate o disarticolate, mentre fra gli urli disperati di una folla impazzita si scatena l'infuriale bombardamento del nastro magnetico» (Pannain). Quella tra voce umana ed elettronica è solo una, la più facilmente esperibile, delle tensioni dialettiche che caratterizzano *La fabbrica illuminata*, così come il percorso che ha condotto alla sua costruzione; contrasti che nascono dalla necessità di un *tertium*: l'approdo a nuovi spazi sonori, espressivi e comunicativi nel tentativo di rispondere all'esigenza di nuove forme di significato.

La composizione musicale, dedicata agli operai dell'acciaieria Italsider di Genova-Cornigliano e inizialmente composta per il *Prix Italia* di Genova su commissione della RAI, fu eseguita per la prima volta alla Fenice di Venezia grazie all'invito di Mario Labroca, al tempo direttore del Festival. Il consenso fu uniforme: la carica innovativa dell'opera fu evidente e compresa dal pubblico; tra gli spettatori sedevano personalità come Italo Calvino, Jean-Paul Sartre, Edoardo Sanguineti, Giacomo Manzoni, Massimo Mila, Dino Buzzati, Rossana Rossanda e molti altri ancora, a dimostrazione dell'interesse nei confronti dei risultati di un rinnovato sperimentalismo artistico, che fosse eticamente determinato.

Io non conoscevo la musica di Nono... fino a oggi avevo l'impressione che la musica fosse, come la letteratura, in una specie di vicolo cieco.

Cioè, che le ricerche musicali attuali, appassionanti, corrispondessero un po' a quelle del *nouveau roman* e non potessero essere seguite che da un pubblico chiuso, molto limitato. Non sapevo che qualcuno avesse trovato, facendo progredire al contempo il linguaggio musicale, il modo di comunicare con un grande pubblico e di testimoniare. Ne *La fabbrica illuminata* c'è una grande apertura e, pur utilizzando l'elettronica, le tecniche più moderne del nostro secolo, è una voce umana, un grido umano che ne risulta

Sartre, *Luigi Nono: due interviste (1964) e un epitaffio (1962)*, cit., p. 200, in Rizzardi

Dopo la prima, l'opera è entrata nelle fabbriche - tra cui l'Italsider stessa - e in centri di riunione sociale (circoli), dove è stata riprodotta dando adito a dei momenti di discussione che hanno condotto Nono a una riflessione retrospettiva. Solo il confronto con gli operai, destinatari originali della composizione, ha permesso al maestro di comprendere il valore della *Fabbrica illuminata* nel contesto più ampio della sua ricerca espressiva, cioè nel tentativo di creare una «una musica vivificata da una stretta relazione alla realtà sociale» (Rizzardi, 53).

Ciò a cui fanno riferimento le suddette testimonianze stampa è la versione dell'opera in cui il corpo poetico è piegato alle necessità esecutive. Nei termini di un'articolazione drammaturgica, *La fabbrica illuminata* si presenta quadripartita sulla base di una distinzione tra i vari momenti scenici:

[«Esposizione operaia»]

«Giro del letto»

«Tutta la città»

«Finale»

Sempre secondo le indicazioni del compositore Luigi Nono, la struttura dell'opera può essere considerata anche da una prospettiva prettamente musicale che prevede la suddivisione in sei sezioni, distinte da eventi sonori di rilevanza:

«esposizione operaia» 0'00" (I)

«colata» 3'31"

«e non si fermano» 6'46" (II)

«tutte le notti» 9'52"

«tutta la città» 12'15" (III)

«finale» 15'20" (IV)

I titoletti, che riassumono le scene, sono affiancati al minuto in cui dovrebbero presentarsi nell'esecuzione. Il termine «esposizione», subito all'inizio del testo, indica, da un lato, l'esposizione fi-

sica dell'operaio ai rischi mortali derivanti da lavorazioni pericolose e, dall'altro, allude anche alla rappresentazione di una *situazione*: la condizione di degrado e di pericolosità del lavoro in fabbrica, l'iniquità della legge del profitto, lo stato delle relazioni umane nella realtà contemporanea. Nella prima parte, della durata di circa tre minuti, la voce della solista emerge in modo episodico sopra la dimensione corale registrata sul nastro magnetico.

Nel secondo episodio («colata») tutte le voci umane tacciono lasciando emergere con forza i suoni dell'impianto industriale - registrato da Nono e dal tecnico radiofonico Marino Zuccheri lungo il laminatoio a caldo e a freddo e gli altiforni dell'Italsider di Genova-Cornigliano - e in particolare il crescendo della colata d'acciaio, che raggiunge il suo apice a 6'46''. Da questo punto, la composizione si fa più quieta, entrando in una sezione che corrisponde meglio alla caratterizzazione di «madrigale onirico», anch'essa della durata di circa tre minuti. Qui, per la prima volta nel nastro, si ascolta la voce di Carla Henius, moltiplicata e talvolta modificata tramite effetti di riverbero e trasposizioni.

Nella seconda parte de *La fabbrica illuminata*, l'intento era quello di rappresentare l'ossessione di un'operaia tramite la sovrapposizione caotica di più voci: «Giro del letto» diventa il gesto che simboleggia l'ossessione della donna che lavora, la costante preoccupazione per il poco tempo che ha per dormire, dunque la condizione di vita della pendolare che ha solo tempo di tornare a casa per fare il giro del letto e riprendere i turni in fabbrica. Poco prima dei dieci minuti, in corrispondenza del quarto episodio («tutte le mie notti»), alla sola voce ripetuta e sovrapposta, si aggiungono le voci femminili del coro. Il sottofinale inizia a 12'15'' con una ricapitolazione dell'andamento fonico generale dell'opera: il coro intero rientra, le sonorità concrete ed elettroacustiche riemergono e sulle immagini dell'incubo svaniscono le voci della realtà, che commentano elegiacamente una morte sul lavoro, accompagnando le proteste espresse dal coro.

A 15'20'' il nastro si ferma, cedendo spazio al vero e proprio finale. Oltre alla rarefazione del tessuto sonoro, la tensione, generata fino a quel momento da un trattamento del testo frammentario sia dal vivo che su nastro, si dissolve nell'epilogo. L'incubo e il lutto lasciano spazio a una visione di speranza lucida. La voce solista canta un frammento poetico di Cesare Pavese, integrato nel testo del poeta Giuliano Scabia come frammento di un *collage*: «quattro versi, estratti da *Due poesie a T.*, cantati [...] per due minuti e mezzo, con voce spiccata, dischiusa, dopo la coscienza del mattino» (Rizzardi, 53).

L'articolazione drammaturgica dell'opera, riportata all'interno della edizione critica a cura di Luca Cossettini per Ricordi, fa riferimento proprio a quella forma che il testo assume a seguito del suo adattamento alla partitura e alle indicazioni musicali di Nono. L'edizione di Cossettini manca cioè di considerare il testo de *La fabbrica illuminata* nella sua forma poetica pura: quella in cui Giuliano Scabia decide di pubblicarlo nella sua raccolta *Padrone e Servo* (1965). Nella silloge, infatti, il testo non si presenta suddiviso in quattro parti, ma in tre: distinte da indicazioni numeriche (1, 2 e 3), le prime due sezioni ospitano il materiale linguistico elaborato da Scabia e la terza i quattro versi di Pavese. Nella forma di un *collage* lirico, le tre sezioni si uniscono a formare un'unica poesia.

1.2 - Origini della *Fabbrica illuminata* e il legame con *Un diario italiano*

La fabbrica illuminata, frutto del lavoro e della stretta collaborazione tra il compositore italiano Luigi Nono (Venezia, 29 gennaio 1924 - Venezia, 8 maggio 1990) e il giovane poeta Giuliano Scabia (Padova, 18 luglio 1935 - Firenze, 21 maggio 2021), nasce da e come sviluppo di un frammento di *Un diario italiano*, progetto precedente dei due; precisamente dalla seconda delle sei scene, *Sentire il mattino che vibra tutto vergine*, la quale proiettava nel testo la «catastrofe interiore dentro al mondo contemporaneo» tramite la rappresentazione della «fatica e del dolore soprattutto nel lavoro, nel mondo dell’industria con le sue dure leggi» (Scabia, *Il soggetto del Diario italiano*). Il processo compositivo della *Fabbrica illuminata*, tuttavia, non può essere circoscritto alla sola attività di rielaborazione del materiale di *Un diario italiano*. Da quest’ultimo essa ne riprende certamente l’oggetto d’indagine, la volontà di ricerca nel contesto di un rinnovato sperimentalismo, la speranza nella creazione di nuove forme e spazi nei quali è ancora possibile un impegno sociale. Tuttavia, prima di analizzare la sua storia compositiva, è necessario premettere che *La fabbrica illuminata* nasce come «un frammento del [Diario Italiano] destinato al teatro», ma si è imposta in definitiva come una «composizione in sé compiuta», le cui soluzioni formali, rette da una attenta e studiata intenzionalità, sono significative «nel contenuto perseguito» e conducono a fare esperienza di «modi comunicativi mai prima immaginati» (Pestalozza).

1.3 - Il percorso artistico e ideologico di Giuliano Scabia e Luigi Nono

Giuliano Scabia, poeta di origini padovane, e Luigi Nono, «compositore affermato, faro della Nuova Musica» (Marino, p.13), si incontrano per la prima volta a Venezia, sulle scale del Gran Teatro La Fenice, il 13 aprile 1961 in occasione della prima di *Intolleranza 1960*; opera questa, interrotta dalle contestazioni neo-fasciste, che rappresenta l’esordio di Nono nel panorama della composizione teatrale. L’opera si pone a chiusura di un momento laboratoriale dell’attività musicale noniana, esteso agli anni Cinquanta, in cui il compositore si è mostrato quanto più motivato a scrivere per un nuovo teatro ‘totale’, prendendo ispirazione dalle esperienze sperimentali dei membri della *Scuola di Darmstadt*, a cui egli stesso apparteneva.

Le riflessioni che hanno condotto il compositore alla realizzazione di *Intolleranza 60* e del precedente *Diario Polacco ‘58* (1958-59), le quali costituiscono il punto di partenza degli sviluppi successivi della collaborazione con Scabia, ruotano attorno alla locuzione *azione scenica*. Nono, toccato dall’esperienza delle avanguardie teatrali russe e tedesche, dove «si ricercavano nuove soluzioni per la conformazione e strutturazione degli spazi» (De Benedictis), e in particolare dalle soluzioni scenografiche e tecniche della *Lanterna Magika*, spettacolo composto da Alfred Radok (1914-1976) e Josef Svoboda (1920-2002) in occasione dell’Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, intraprende un’indagine formale centrata sulla creazione di un’opera artistica che fosse il risultato della relazione simultanea tra più fattori scenici. Risultano fondamentali le prove dei suoi compagni e colleghi, come

la casualità musicale degli *happening* inaugurati dall'americano John Cage (1912-1992) - leader della corrente della musica aleatoria sorta alla metà degli anni Novanta - e la tradizione seriale e metodologica imposta, invece, dal maestro della dodecafonia, Arnold Schönberg (1874-1951) - di cui Nono era genero.

«[La] necessità di modulare e di trasformare i suoni in uno spazio non più monodirezionale» (De Benedictis) creando dei luoghi in cui lo spettatore possa essere di nuovo toccato e coinvolto, conducono Nono in un momento biografico di fervida riflessione dal quale, tuttavia, sorgono le prime difficoltà nella «realizzazione delle [sue] idee immaginifiche [...] all'interno delle strutture teatrali esistenti» (De Benedictis). Tali esigenze sollecitano il compositore a collaborare con numerosi intellettuali e rappresentanti delle varie arti, come traspare dagli intricati rapporti epistolari che costituiscono quasi «un canto a due voci [...]: l'una voce sviluppa il tema del teatro musicale e delle sue realizzazioni possibili; l'altra il tema d'un gruppo culturale fondato da rappresentanti delle diverse arti, e promosso da una rivista d'opinioni, incontri, convegni» (Benedictis).

L'interdisciplinarietà degli stimoli ricercata da Nono si esplicita bene nella collaborazione con l'amico, slavista e scrittore, Angelo Maria Ripellino (1923-1978) e con Italo Calvino (1923-1985), coi quali discute lo sviluppo di un progetto editoriale in grado di accogliere e riflettere le novità di vari spazi artistici. Per il compositore, infatti, il raggiungimento di nuove forme e luoghi di espressione - dove il *novum* è concepito come un veicolo attraverso il quale giungere a scuotere la società circostante, il *medium* in grado di ospitare un'idea provocatoria - può soddisfarsi ormai solo mediante la creazione di un immaginario scenico-lirico vivo, nel quale forme artistiche diverse si relazionano in una manifestazione simultanea. Una delle novità di *Intolleranza 1960*, infatti, è il suo carattere di opera collettiva: essa nasce dall'integrazione tra l'invenzione visiva del pittore Emilio Vedova (1919-2006) e la regia e scenotecnica di Josef Svoboda. Il lavoro svolto per *Intolleranza 60* e il fervore ideologico di intellettuale impegnato in una difesa dell'impegno conducono Nono verso un allargamento lirico-musicale che bene è rappresentato dal termine sartriano, adottato dal compositore, di *situazione*.

1.3.1 - Le riflessioni teoriche di Luigi Nono e l'importanza del concetto di *situazione*

Fondamentale anche per il lavoro di sintesi poetica intrapreso poi da Giuliano Scabia per i testi di *Un diario italiano* e dunque de *La fabbrica illuminata*, il concetto di *situazione* indica per il filosofo francese Jean-Paul Sartre il momento in fieri della scelta; uno spazio in cui si manifesta la totalità della natura umana nella dialettica tra eventi e libertà di decisione. Si tratta del «momento della scelta, della libera decisione che impegna una morale e una vita intera» e dei suoi conseguenti cambiamenti (Sartre, *Per un teatro di situazioni*). L'adozione del concetto da parte di Luigi Nono nelle sue sperimentazioni formali mostra la volontà del compositore di restituire una totalità esistenziale che deve essere astratta dalla realtà storica, includendo quindi quella tensione conflittuale, quel «coefficiente di avversità delle cose» (Sartre, *L'essere e il nulla*) dalle quali essa è retta. La conflittualità, lo spazio degli scontri, diventa il soggetto principale ricercato da Nono nelle sue opere, delle quali ne costituisce il momento di massima teatralità.

L'esponente principale della Nuova Musica italiana si affaccia presto alla difficoltà di ottenere una forma lirica, scenica e musicale in grado di ospitare una *situazione* così considerata. Se, tuttavia, per Sartre rappresentare una *situazione* vuol dire portare in superficie la libertà di scelta e come essa definisca le dinamiche che dal ‘nulla’ conducono all’‘essere’, per Nono *situare* un luogo di esistenza vuol dire illuminare, mettere a fuoco le dinamiche di oppressione, «di negazione della negazione», di negazione della possibilità, perciò, del divenire (Scabia, *La fabbrica illuminata. Programma piccolo teatro di Milano*). Tali sono le coordinate dei desideri immaginifici ricercati da Nono nelle composizioni dei suoi collaboratori, i quali si scontrano con la difficoltà di realizzarli attingendo a forme preesistenti o di sperimentare in modo del tutto nuovo e intenzionale. Lo stesso Calvino, in una lettera datata al primo giugno 1963, scrive:

Caro Gigi, sempre prendo in mano i tuoi fogli, rileggo gli schemi, provo a immaginare storie. Fare una cosa con te mi piacerebbe moltissimo. Ma non ho immaginazione scenico-lirica. La dimensione “coro” mi sfugge. E anche quello slancio a poesia lirica collettiva che dovrebbe mantenere una tua opera. [...] Cosa dirti, caro Gigi. Tu hai idee molto chiare su quello che vuoi fare ed è giusto perché tu sai già quello che la tua opera sarà e significherà. Per me la estrema libertà mi lascia come nel vuoto [...].

Intolleranza 60 costituisce il corrispettivo concreto di questa prima fase di riflessione noniana, necessaria soprattutto ad affinare le richieste del compositore che, proprio nello stesso primo giugno 1963, trovano soddisfazione in alcuni testi poetici, «due scheletrici schemi» (Scabia, Giuliano. Ricevuta da Nono Luigi, 1 giugno 1963), che Scabia invia a Nono. Dalla sera della prima interrotta di *Intolleranza 60*, infatti, era cominciato tra i due «un rapporto di dialogo, amicizia, collaborazione durato ininterrottamente fino al 1966» (Scabia, *Dal Diario italiano alla Fabbrica illuminata*).

1.3.2 - La genesi poetica di Giuliano Scabia: il legame tra teatro, musica e l'esperienza nella campagna pavana

Giuliano Scabia, avvicinatosi nell'infanzia alla musica su influenza del padre Guido, un violoncellista, e rapito sin da giovane da «quel mondo fantastico del quale [parlavano] sempre in casa» (Marino), che era il teatro dell'opera, considera Nono un maestro e comprende l'indagine formale situata dietro quella sua opera nuova. Nel 1958, il poeta ha già occasione di ascoltare alla radio *Il canto sospeso* in cui scorge il desiderio del compositore di «scavare nella realtà presente» (Marino), di restituire una «idea formante dal vivo dell'attività sensibile» (Santi), che costituisce uno degli stimoli dei suoi primi tentativi poetici.

«Dalla buca dell'orchestra del Teatro Verdi di Padova, Scabia bambino ascolta il padre suonare e vive il suo primissimo incontro con il teatro» (Borghesi et al., p. 14) e con la musica, verso cui mostra

interesse per il resto della vita tanto da riconoscere in essi quel «*fil rouge* che attraversa [...] l'intera opera narrativa e poetica» (Borghesi et al.). L'apertura scenografica e musicale stimolata dell'esperienza teatrale, vissuta attraverso il padre, si mostra nuovamente a Scabia nel corpo della vita di campagna. Nel 1941, infatti, la famiglia si trasferisce nella frazione padovana di Bertipaglia, a causa della minaccia di nuovi bombardamenti in città. Un secondo contatto con la campagna avviene negli anni di partecipazione alle attività dell'associazione Azione Cattolica, durante le quali viene chiesto al poeta di indagare le condizioni dei contadini veneti. Anni dopo, in un'intervista per la rivista *Animazione e Conoscenza*, Scabia riconosce proprio nell'incontro con la coralità provinciale, con quella «socialità condivisa» della campagna (Borghesi et al., p.15), la nascita del suo lavoro di «[ricostruzione] della collettività, di mettere in comunicazione delle persone attraverso la ricerca e l'invenzione di immaginari che riguardassero tutti, e quindi la messa in comune dei vissuti» (Borghesi et al., p.15). Tali sono le esperienze che conducono il poeta a considerare la scrittura come «un atto di ricerca radicale e organica. Una ricerca spinta fino alle estreme capacità di tensione del linguaggio e delle visioni del mondo, dentro le strutture del proprio tempo» (Scabia, *Lode della scrittura*).

1.3.3 - I primi anni di attività poetica: la ricerca di una nuova forma

Dalla seconda metà degli anni Quaranta, durante il suo percorso accademico che conclude nel 1960 con una laurea in Lettere e Filosofia, Scabia inizia a scrivere poesie: si tratta di testi personali, esercizi, che lo avvicinano alla scrittura. L'apprendistato del giovane autore continua negli anni Cinquanta tra teatro, musica e poesia: su invito di Nanni Balestrini (1935-2019) - esponente, tra gli altri Novissimi, della neoavanguardia del secondo Novecento - partecipa al secondo convegno del Gruppo 63, tenutosi presso il teatro municipale di Reggio Emilia. Pubblica alcune poesie su *Il Contemporaneo* e sulla rivista locale *Nuova corrente*, grazie al sostegno del poeta Elio Pagliarani (1927-2012), anch'egli tra i Novissimi. Alcuni dei testi raccolti nella più tardiva *Padrone e Servo* compaiono per la prima volta proprio all'interno di queste riviste. A influenzarlo, tuttavia, non è solo l'avanguardia “in giacca e cravatta”, bensì anche la ricerca ideologica e formale della cosiddetta neoavanguardia emiliana o del Mulino di Bazzano: si lega, infatti, ad Adriano Spatola e a Corrado Costa, esponenti di rilievo nella corrente. Durante le attività estive dell'Azione Cattolica, si avvicina invece a Umberto Eco, Furio Colombo e Gianni Vattimo negli anni della loro collaborazione alla trasmissione *Orizzonti*.

Sono questi momenti di fervida attività compositiva che conducono il poeta di fronte alla necessità di una nuova forma espressiva, in grado di rappresentare quella coralità e collettività scenica, musicale e rurale tramite cui egli vede di nuovo possibile la comunicazione, l'impegno e la sollecitazione di un impegno. Il principio della ricerca di Scabia, sviluppata poi in seguito in un incastro quasi perfetto con le riflessioni di Nono, passa al vaglio le possibilità della lingua: le nuove forme entro cui l'allargamento dell'immaginario scenico-lirico - in cui i significati e i valori della realtà contemporanea possono incarnarsi e presentarsi al pubblico - fosse in grado di proiettarsi, di manifestarsi.

La vicinanza dei primi testi poetici di Scabia alla scrittura per il teatro e, dunque, la costruzione

di uno spazio scenico mediante l'utilizzo del mezzo lirico, mostra come già in gioventù il poeta riconoscesse nella lingua del teatro «la matrice (la metrica)» (Borghesi et al., p.16) di quella dimensione desiderata. Nella lingua usata sul palcoscenico egli ritrova la colloquialità provinciale: essa «risonava dalla campagna e dai quartieri di periferia» (Borghesi et al., p.16) costituendo una possibile forma di esplorazione di uno spazio lirico nuovo, ampio, in grado di avvolgere la realtà da cui è tratto e, dunque, di comunicare con un momento storico. In seguito, dopo le esperienze teatrali, Scabia afferma infatti che

[la] scrittura drammaturgica, come componente base della ricerca, è la sonda che apre il cammino e che permette di procedere oltre. La scrittura drammaturgica va intesa come partitura e laboratorio, dove i significati vengono definiti prima e dopo la traduzione scenica

Scabia, *Lode della scrittura*

L'esperienza della Nuova Musica lo avvicina ancora di più al teatro - in particolare a quel nuovo tipo di opera ricercata anche dallo stesso Nono - e lo convince che anche la poesia debba seguire la traiettoria di sviluppo musicale e teatrale. Gli anni Cinquanta, infatti, sono dediti alla ricerca di una poetica, di un'ideologia personale in grado di determinare un nuovo sperimentalismo, di sorreggere cioè l'attività di invenzione poetica; sono gli anni in cui Scabia si chiede quale sia la natura della poesia: interrogativo che lo spinge ad attraversare il Regno Unito in bicicletta e in autobus, fino al Galles, alla ricerca dello scrittore Dylan Thomas, poiché affascinato dal quel suo nuovo poetare.

Fa molti esercizi alla ricerca di ritmi che rendano il suono delle vite, osservando anche il lavoro dei futuri componenti del Gruppo 63, Antonio Porta, Elio Pagliarani, alla ricerca di una metrica «all'altezza dei tempi». Guarda le forme del puntillismo della Nuova Musica, per capire come possano essere fatti i versi, spostando, incastrando sillabe, fonemi, parole, studiando *collage* e i primi lavori al computer...

Marino, p.20

Tuttavia, nell'invenzione poetica di Scabia non è riconoscibile solo un'attenta costruzione scenica, ma anche lo studio di una struttura metrica precisa che mostra l'incontro-scontro tra l'educazione musicale, parte della realtà biografica del poeta, e l'impegno sociale che egli inizia a sperimentare in gioventù, per poi tradurre in vera e propria militanza durante gli anni universitari, nell'Unione Goliardica Italiana (UGI). Da un lato, dunque, il poeta ricerca nella lingua una «intonazione», una «struttura di risonanze» che accompagnano e completano la scena, come se fosse recitata sul palcoscenico (Marino, p.15). Dall'altro lato, invece, egli mostra la volontà di «scavare la frase e la parola,

facendole deflagrare, usando la poesia come un diario o un registratore, che prende nota di luoghi e di situazioni di alienazione, di sfruttamento» (Marino, p.18) al fine di giungere a una «ripresa di contatto col mondo»; a concepire la scrittura come un viaggio interminabile «nel territorio di una *langue* fisicamente sperimentata, utilizzata come cassa di risonanza immediata per la *parole*» (Scabia, *Teatro all'improvviso*).

1.3.4 - Per un nuovo sperimentalismo: l'attività di Giuliano Scabia e di Luigi Nono nel contesto storico-artistico degli anni '60

L'indagine formale di Giuliano Scabia e di Luigi Nono più che identificarsi in una semplice sfaccettatura di quella tendenza allo sperimentalismo tipica delle prime avanguardie, si colloca in quel repertorio di conseguenze sintomatiche di un momento di «vuoto culturale» (Pasolini). Un periodo nel quale è svanita la speranza di «risolvere la realtà in un'organizzazione di valori» e insieme a essa la fiducia in quegli strumenti - quali per esempio la poesia - di incitamento, di giudizio o di denuncia (Guglielmi, *Il romanzo sperimentale*, p. 28). La ricerca di Scabia confluiscce nelle discussioni più ampie e fervidamente alimentate degli intellettuali del Gruppo 63, di cui egli viene riconosciuto parte - per la sua attività teatrale - da Nanni Balestrini che lo include infatti nell'antologia *Critica e teoria (I grandi tascabili Vol. 481)* del 2013.

Nel contesto del convegno di Palermo, tenutosi nel settembre del 1965, Angelo Guglielmi, voltandosi all'indietro in una riflessione sulle forme letterarie che avevano popolato i primi anni '60, formalizza proprio quella stessa ricerca intrapresa da Scabia e da Nono. Egli descrive, infatti, una tensione sperimentalista volta alla ricerca di un nuovo *medium* tramite cui continuare ad avere un rapporto con quella realtà ch'egli paragona a un'anfora rotta, cioè, a qualcosa che «ha perduto certe sue funzionalità, le funzionalità cui tradizionalmente rispondeva» (Guglielmi, *Il romanzo sperimentale*, p.29). Guglielmi, similmente a ciò che possiamo trarre dall'operato di Scabia e dalle speculazioni di Nono di quegli anni, non vede nella sintesi di nuovi valori, di significati statici, la soddisfazione di tale indagine formale. Egli prescrive la necessità di uno «scardinamento» dalla «mediazione degli schemi interpretativi» pre-esistenti: da quelle che Scabia nei suoi appunti chiama «forme» e concepisce come una realtà superficiale al fiume magmatico dei significati. Il saggista piemontese sollecita, cioè, a un «allargamento all'infinito del campo di visione, nella moltiplicazione delle possibilità di connessione, di associazione, di rapporti: dunque nella moltiplicazione delle possibilità di conoscenza» (Guglielmi, p. 31). L'intellettuale evidenzia, inoltre, la tendenza a una «liberalizzazione del reale» (p. 33) da uno schema fisso e anacronistico di valori, quindi a una liberazione delle forme linguistiche - del segno - dal sistema semantico tradizionale:

Il problema dello scrittore sperimentale sarà quello di liberare nella lingua la funzione poetica, cioè di liberare la lingua dagli usi in cui si è irrigidita, di riportarla a uno stato di disponibilità, di esaltarne le potenzialità strutturali.

Così come lo sperimentalismo delle neo-avanguardie è concepito non come frutto di un’assenza o una scarsità di valori, bensì come conseguenza della percezione di una «zona di forte semanticità» (p. 35) - in cui il significato non è unico, ma si costruisce attraverso l’esperienza dell’ambiguità, delle contraddizioni e degli scontri della realtà - devono essere considerati gli esperimenti poetici di Giuliano Scabia.

Ciò che gli intellettuali del Gruppo 63 hanno cercato di formalizzare è quello che Pier Paolo Pasolini descrive compiutamente, salvo qualche differenza nel giudizio dello stato culturale contemporaneo, nella conferenza del 1964 *Nuove questioni linguistiche* - seguita anche da Nono e da Scabia, come quest’ultimo riporta nei suoi appunti personali. Pasolini riesce non solo a comprendere l’utilizzo da parte delle nuove avanguardie della «lingua come strumento», nel contesto di una protesta non «contro la tradizione ma contro il Significato» e che «i luoghi [che questi desiderano distruggere] non sono gli stilemi, ma i semantemi», ma anche che la ricerca di una nuova espressività è sintomo di «una nuova forma sociale della lingua» (Pasolini). La dialettica forma-storia, ovvero, l’idea che le forme linguistiche in cui i significati si presentano mutino costantemente in base al momento storico e che perciò sia necessario un perpetuo rinnovamento formale, è centrale anche nella riflessione poetica di Giuliano Scabia.

In aggiunta, l’intellettuale bolognese nota che i «centri creatori, elaboratori e unificatori di linguaggio, non sono più le università, ma le aziende»: questa nuova forma sociale del linguaggio è, perciò, influenzata da tecnicismi, *slogan*, modalità comunicative provenienti dal mondo del lavoro, dalla televisione, dalle pubblicità e dai giornali. Considerazione, la suddetta, determinante nella ricerca delle neo-avanguardie e, nel contesto di questa dissertazione, nel lavoro poetico di Scabia: «se la nuova realtà italiana produce una nuova lingua, l’italiano nazionale, l’unico modo per impossessarsene e farlo proprio, è conoscere con assoluta chiarezza e coraggio qual è e cos’è quella realtà nazionale che lo produce» (Pasolini).

1.3.5 - L’invenzione nella poetica di Scabia: l’analisi del presente e la “stralingua”

I primi testi di Giuliano Scabia e quelli successivi alla collaborazione con Nono sono determinati ideologicamente dalla ricerca di una forma linguistica che possa attraversare la storia e, tramite essa, stabilire un punto di contatto con il presente, suscitando una presa di coscienza della situazione immediatamente vissuta e proiettata. Lo stesso Scabia, in un’annotazione personale successiva alla lettura dell’articolo del poeta Edoardo Sanguineti, *Poesia e Mitologia* (1961), afferma che l’aderenza alla metrica tradizionale lo «costringe a una certa operazione sul linguaggio, peraltro meccanica e priva di senso, [che lo] allontana da una effettiva ricerca di svelamenti, da un autentico rapporto col linguaggio» (Scabia, Faldone VIII), mostrando di aver già percepito la magmatica natura *in fieri* del segno, della forma espressiva, in quanto *tertium* nel contesto dialettico forma-storia. *Tertium* che, in riferimento al lavoro poetico svolto per *La fabbrica illuminata*, comprendeva anche la ricerca di un suono fuori dai confini tradizionali della musica, «come se la lingua [...] fosse là fuori, in quei cori e

voci dei cortei e delle passioni operaie e contadine» (Scabia, Faldone VIII). Risultano, infatti, corrette e di supporto per questa discussione le considerazioni dello studioso Stefano Tomassini, membro dell'A.A.I.S. (American Association of Italian Studies), sul lavoro degli autori all'interno dell'Italsider di Genova-Cornigliano:

Furono raccolti materiali e registrati su nastro magnetico i suoni lungo il chilometro e mezzo che congiunge la fusione dell'acciaio nell'altoforno alla sua trasformazione in laminatoio, proprio come una ricerca sul campo perché finalizzata a una costruzione del sapere. *La fabbrica illuminata* è dunque opera musicale di ascolto del mondo dell'industria, desiderosa di trasformare l'esperienza del suono in una pratica capace di agire e di inverare l'utopia di una partecipazione più consapevole e in tempo reale: ossia nell'immediato accadere dei suoi materiali

Mancini, *Nuova Musica Nuovo Teatro*, pp. 88-89

L'esperienza di Giuliano Scabia della lingua d'industria, di manifestazione, di lotta, di lavoro e di tutte le sue nuove dimensioni, intrapresa con Nono e con la pianista e fotografa Lisetta Carmi per un progetto contingente sulla vita portuale di Genova, è in realtà lo sviluppo di una tendenza lavorativa che affonda le sue radici nell'adolescenza del poeta. Il soggiorno nella campagna pavana, infatti, è stato significativo per Scabia poiché lo ha condotto a uno svelamento: gli ha permesso di esperire la mancanza, come poi spiega Pasolini, di una lingua nazionale. Nel «retro del palcoscenico linguistico» (Scabia, *Tremito*, p.41) ha toccato il flusso magmatico, sotterraneo, del significato, dei valori; lo ha visto scoperto, in contatto vivo con una forma inconsistente, flessibile, mutevole, piegata all'inesauribile possibilità del segno.

Essendo noi bambini per destino capitati ad abitare nella pavante campagna, sperduti a correre e giocare - magari osservando gli sbalorditi stukas e spitfire e fortezze volanti sbeggarberciare e rombeggiare il cielo e far scoppiare la terra, in quel tempo in cui i popoli (italiani) inventavano e parlavano ancora localissime lingue, il volgar' eloquio - [...] e gli aerei l'inglese e l'americano, e la radio l'italiano (quale?)»

Scabia, *Nei campi della stralingua*, pag. 184

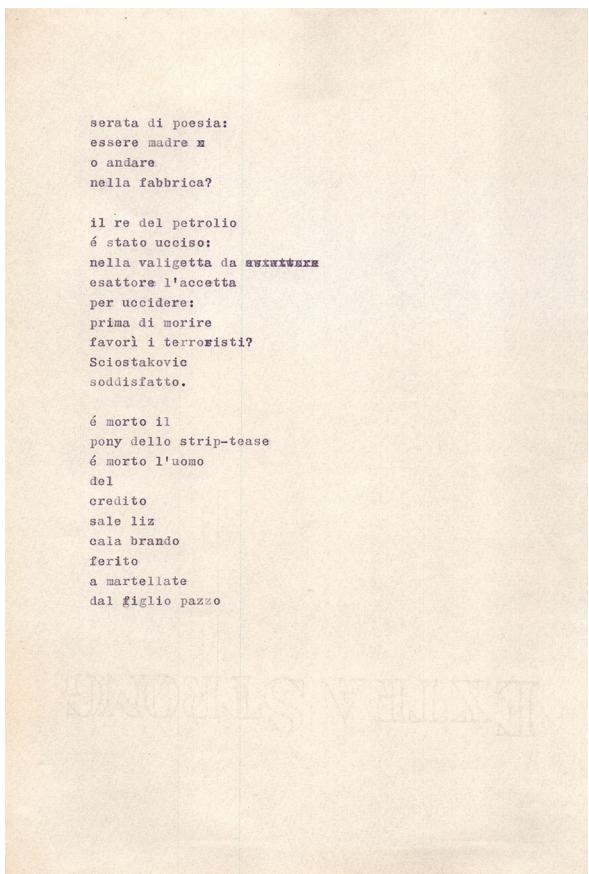
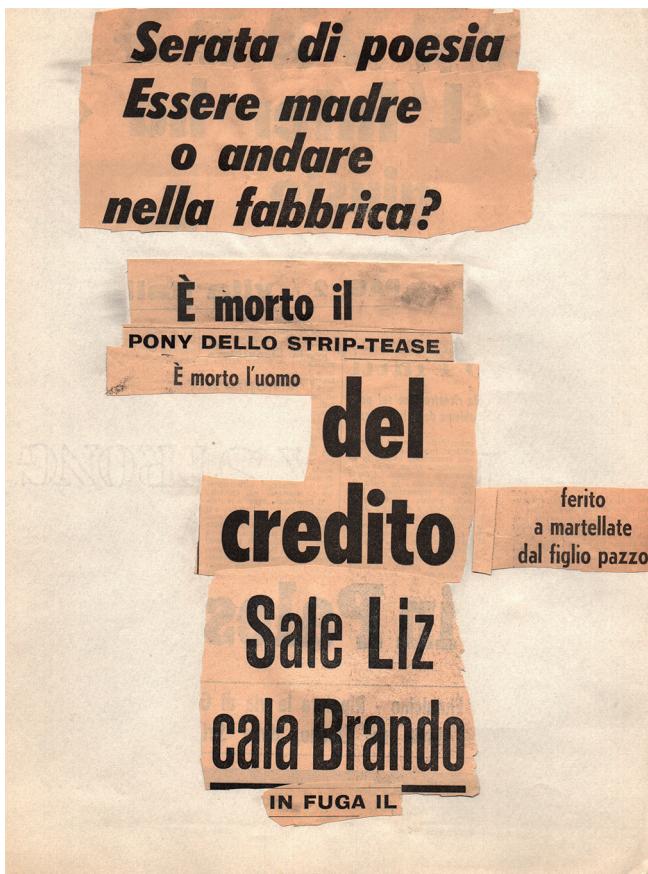
Tali sono le sollecitazioni ideologiche che è doveroso tenere presente per comprendere il lavoro di invenzione assolutamente intenzionale condotto da Scabia nella costruzione dei suoi testi poetici.

L'attività di composizione poetica appare successiva a un'attenta analisi del luogo storico presente, concepito come residenza di tutta una cultura e nel quale l'intellettuale ricerca le peculiarità di quella nuova forma sociale della lingua. Lo sperimentalismo poetico, quindi, avviene sulla spinta dell'esigenza

genza non di una rottura, di una distruzione delle forme espressive pre-esistenti, ma di un'indagine della lingua, considerata come una «linea di *paroles* che attraversa la *langue*, una linea di senso che attraversa una nebulosa di concetti» (Pozzi, p. 34). Ciò che Scabia ascolta, registra e tenta di riportare nei suoi testi è quella che, in seguito, egli riconoscerà come *stralingua*: «i resti di lingue parlate dai popoli precedenti. [...] Strati e strati» che il poeta intravede già tra le sfumature dei dialetti e i modi di colloquiare del mondo della campagna. Attingere alla realtà linguistica contemporanea significa per il poeta raccogliere e conservare anche quelle forme passate, antiche, sopravvissute e che, per questo, costituiscono delle strutture ancora in grado di essere comunicative.

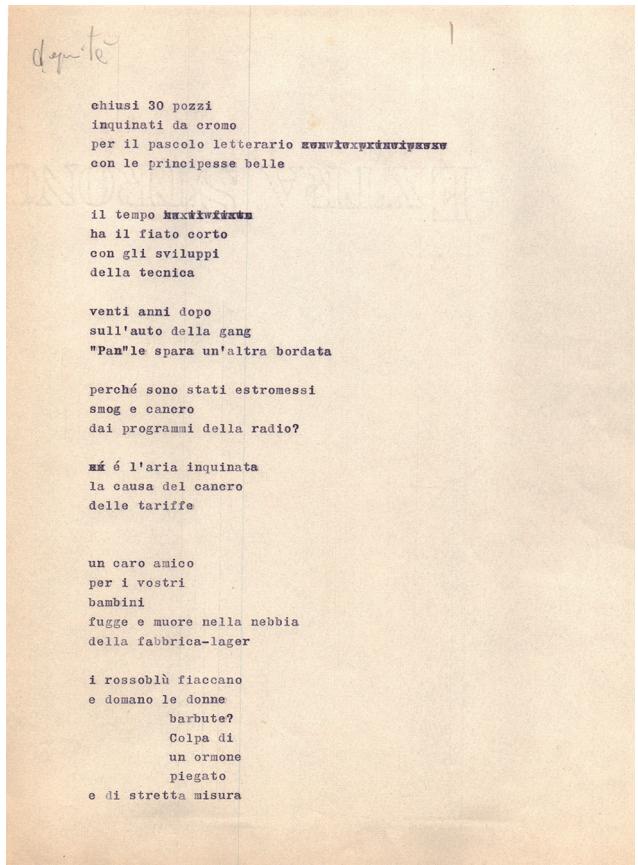
In quest'ottica - come già accennato - l'invenzione di Giuliano Scabia non si esaurisce in una *pars destruens*, anzi nella restituzione di uno stato linguistico tramite la ripresa di forme iconiche, estetiche e fonetiche passate, ma ancora di evidente rilevanza. Nonostante l'intenzionalità con cui il poeta affronta tale recupero, esso non costituisce di per sé una nuova tipologia di esperimento lirico, ma si colloca tra quei tentativi di uso difforme della lingua tipici della seconda avanguardia novecentesca. Se, tuttavia, «le intense prove» di queste ultime avvengono spesso in una condizione di totale e «pura disinformazione» (Pozzi, p.13), quelle di Scabia prendono vita dallo studio della lingua presente e dei substrati formali nelle quali essa si radica.

L'indagine condotta dal poeta interessa ogni aspetto della lingua, quello fonico e quello iconico della trascrizione, nei quali si riflettono «i segni che [vengono] da questo passato [...], nel senso della parola, del colore, del gesto, nel senso di tutto quello che la storia a cui appartieni [...] può dare» (Salvatori Vincitorio, “Intervista a Giuliano Scabia”). Dietro all'elaborazione lirica, pertanto, si trovano non solo bozze, appunti e versioni scartate, bensì materiale eterogeneo tratto da varie fonti - frammenti di titoli di giornali, disegni, articoli, rassegne stampa, immagini di vario tipo, porzioni di pagine di fumetti - spesso visivamente riunito in *collages*: quadri di studio di un momento culturale, «del vario funzionamento dei meccanismi che lavorano a garantire espressione e comunicazione in una collettività» (De Mauro) e, al contempo, abbozzi poetici.



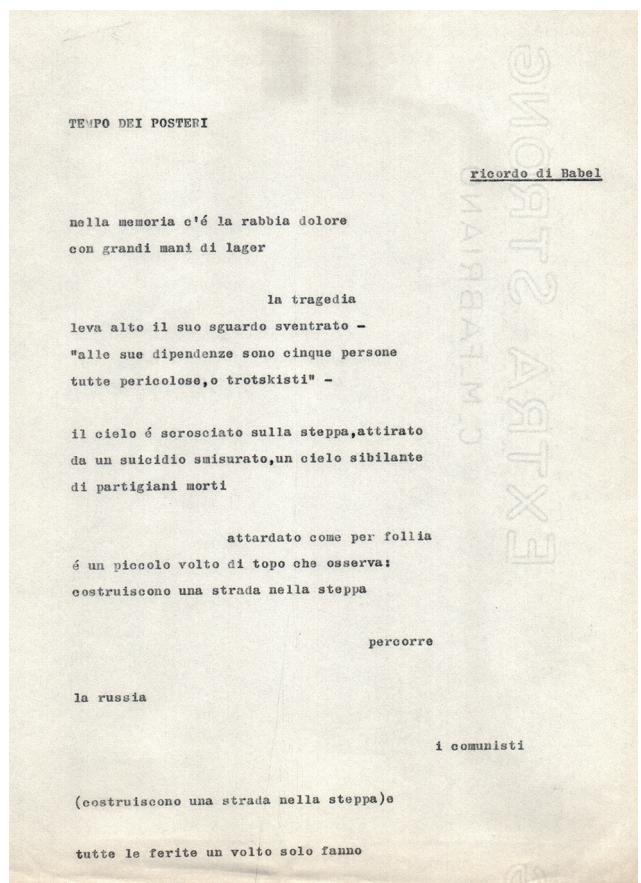
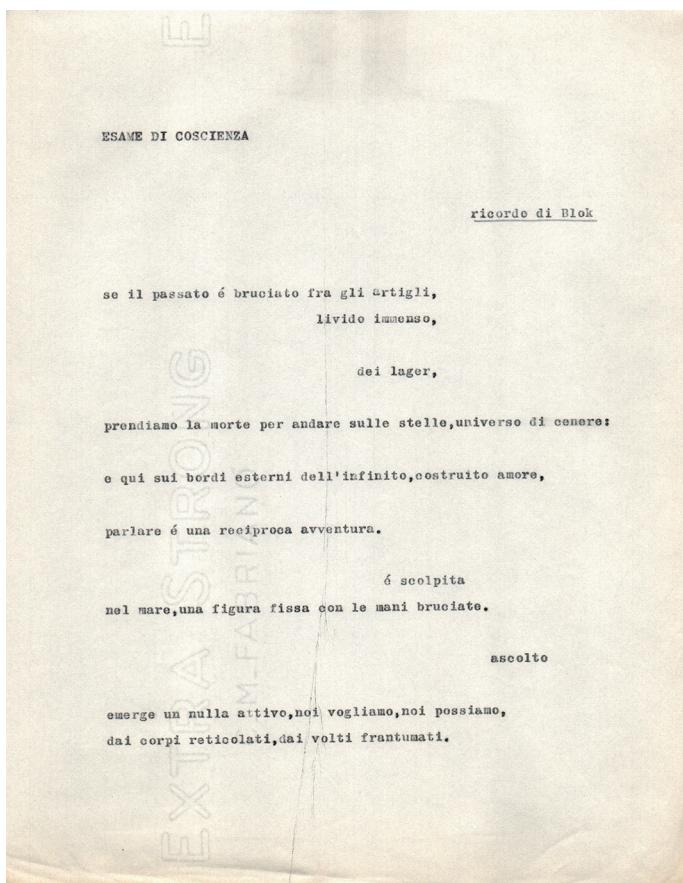
Studi per *Padrone e Servo*. Archivio Fondazione Giuliano Scabia

I menabò e i *collages* consentono di entrare in contatto con gli avvenimenti dello spazio vissuto, di cui il poeta si serve non con l'intenzione di offrirne una descrizione mimetica - «nessuna mimesis, nessun rispecchiamento. Nessuna arcadia industriale. Nessun naturalismo populista o *popular*» (Nono, *Scritti e Colloqui*, vol. I, p. 448) - bensì con quella di riflettere sulle immagini, le forme espressive e i nuovi valori che la costituiscono. Nonostante i testi finali siano distanti dalle versioni iniziali di prova, di questi ultimi essi spesso mantengono delle formule verbali, immagini metaforiche di particolare valore evocativo, oppure, ne ricalcano l'aspetto iconico. Un esempio efficace concerne l'immagine della “fabbrica-lager” che percorre ossessivamente la storia compositiva di alcune delle poesie raccolte in *Padrone e Servo*, sopravvivendo alle frenetiche revisioni e riscritture dell'autore, per esprimersi poi massimamente nel testo de *La fabbrica illuminata*, nel quale assume una posizione di assoluta centralità.



Studi per *Padrone e Servo*. Archivio Fondazione Giuliano Scabia

Testi di *Padrone e Servo* (1965)



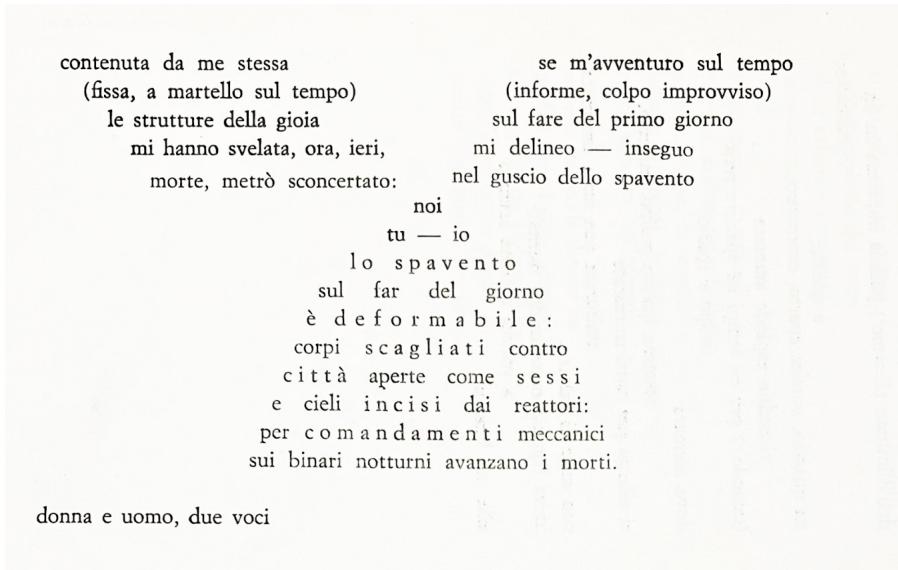
Il linguista e saggista italiano Tullio De Mauro, in un'analisi della lingua nelle opere di Giuliano Scabia, riconosce proprio un «processo di riappropriazione della colloquialità, della quotidianità, della prosa impoetica che ha segnato gli esordi della lirica italiana del Novecento e che si è completato negli anni Novanta», il quale ha avuto come diretta conseguenza l'utilizzo di un vocabolario che «viene da tutte le parti» (De Mauro). L'intellettuale scrive di un'operazione di ascolto e dunque di recupero delle «molte voci di cui è intessuta una comunità [...] plurilingue, stratificata e scissa [...] come quella italiana» (De Mauro).

L'utilizzo del materiale collezionato avviene, in alcuni casi, tramite l'intervento dell'autore che, nelle vesti di un narratore-spettatore, riporta frasi, parole e suoni mescolando alla metrica lirica un andamento prosastico. In altri, il materiale raccolto viene poetizzato all'interno di uno spazio scenico, costruito nella cornice della pagina e ricostruito nella mente del lettore mediante espedienti figurativi quali metonimie, ossimori e sinestesie, scelte iconografiche e immagini evocative, strutture metriche o fonetiche significanti. «Soltanto nella sintassi [infatti] è possibile trovare qualche elemento che viene dal tradizionale repertorio poetico scolastico» (De Mauro), così come solo in essa sta l'atteggiamento stilistico dell'autore. In molti casi, per esempio, l'allargamento scenografico del testo poetico avviene tramite l'inclusione di direttive tecniche precise - quelle che De Mauro chiama «comment[i] metalinguistic[i] apost[i]» - appartenenti alla scrittura teatrale; come se la poesia fosse in realtà un foglio di istruzioni per il lettore, in grado di riprodurre la scena assemblata, cioè di ricevere ed esperire lo spazio lirico esplorato dal poeta, nel luogo della sua intimità personale. Tale ricezione avverrebbe proprio in funzione della coincidenza tra la nuova forma sociale della comunicazione, tratta dal presente, e le soluzioni formali raggiunte dal poeta. Per quest'ultimo la trasposizione dello spazio teatrale - nella sua concezione tutta particolare di “spazio degli avvenimenti” - è l'unica possibilità per risolvere la dialettica forma-storia, ovvero, per assorbire all'interno della forma poetica i nuovi significati.

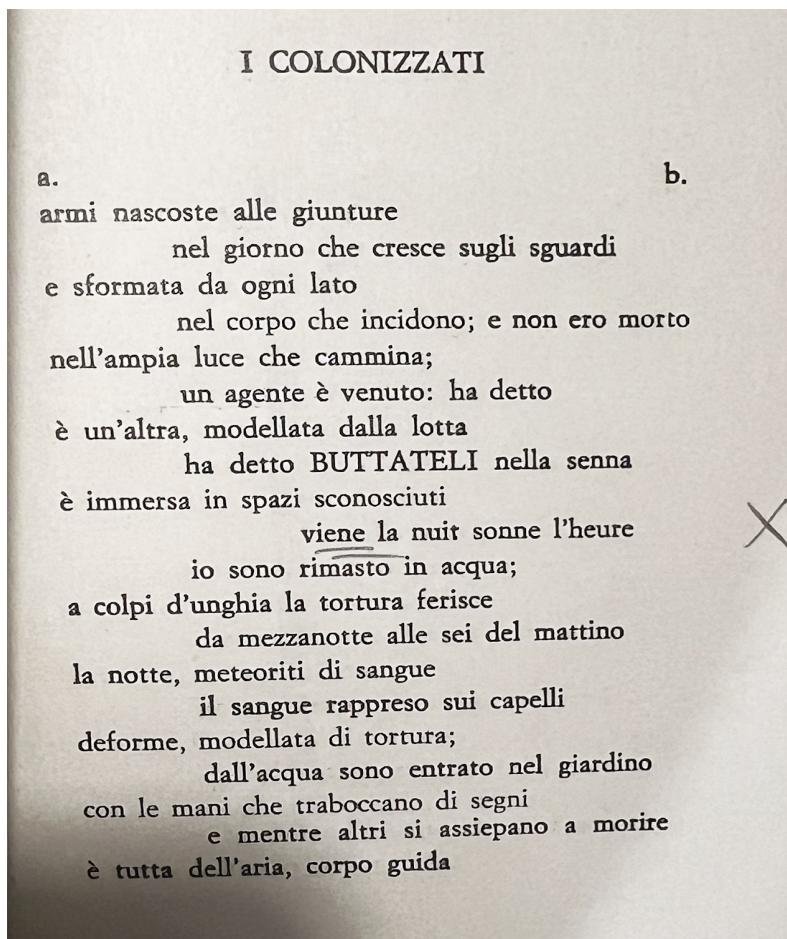
Le poesie, bacino in cui si raccoglie il materiale collezionato, riflettono una realtà linguistica influenzata - proprio come descritto da Pasolini nella sua conferenza - dall'uso sempre più quotidiano dei tecnicismi specialistici. Un Italiano, cioè, in cui l'eterogeneità dialettale e le stratificazioni formali vanno omogeneizzandosi sotto la spinta della normativizzazione nazionale di una lingua composta, in ampia parte, da termini derivanti dall'ambiente industriale e burocratico. Nei testi di Scabia, proprio in funzione di quel metodo di consumo e di digestione dello spazio reale esplorato, l'inclusione dei tecnicismi è un evento in apparenza quasi del tutto passivo: l'autore raccoglie testimonianze linguistiche e le dispone poi, in modo costruito, all'interno delle proprie scenografie liriche. Gli elementi metalinguistici di cui sopra sono funzionali proprio alla creazione di quella nuova forma espressiva; tra questi, per esempio, le indicazioni di esecuzione del testo: quali e quante voci devono intervenire, gli oggetti che costituiscono l'ambiente scenografico; oppure, indicazioni strutturali come il numero della scena. Hanno una natura tecnica, direttiva, anche aspetti iconografici: le scene sono distinte da spazi e le porzioni del testo che identificano voci diverse sono spesso disposte ai lati opposti della pagina, a sinistra e a destra, in colonne separate.

È proprio servendosi delle suddette soluzioni formali che il poeta tenta di raggiungere «una scrit-

tura il più possibile vicina al risultato scenico», al fine di «fissare il risultato scenico stesso [sulla pagina]: analogamente a come il suono può venire in gran parte fissato o indicato in una partitura per musica» (Scabia, *Teatro di avvenimenti*, p. 44).



Testi di *Padrone e Servo* (1965)



1.3.6 - L'invenzione nella poetica di Scabia: la dimensione dello spazio

Nelle pagine precedenti, la discussione ha contestualizzato l'attività poetica di Giuliano Scabia in un momento di riflessione intellettuale più ampio, nel quale si colloca anche la genesi del concetto fondamentale di “teatro degli avvenimenti”. Esso è in seguito descritto come

[una] struttura capace di portarsi al centro di una comunità, coinvolgendola in modo totale sul piano tematico e gestico, simile a come nel Medioevo la comunità veniva coinvolta da una sacra rappresentazione, o come oggi può accadere durante uno sciopero generale

Scabia, *Teatro di avvenimenti*

L'«avvenimento» non è dunque il fatto del giorno, ma rappresenta «il complesso dei problemi di fondo che agitano una comunità e ne provocano il movimento» (Scabia, *Teatro di avvenimenti*). Nonostante si tratti di approdi teorici successivi, essi permettono di sottolineare l'importanza, non solo della dialettica forma-storia, ma anche della dimensione spazio, nell'indagine poetica di Giuliano Scabia. Comprendere la centralità dello spazio, della sua esplorazione, è funzionale alla comprensione del testo poetico stesso.

L'indagine spaziale richiede una duplice interpretazione: una iconica, interna alla pagina, in cui il foglio è da considerare una cornice all'interno della quale al seme linguistico si aggiunge quello veicolato dall'immagine, formata dalla disposizione delle parole o delle sillabe e una esterna. Quest'ultima prevede la proiezione dell'indagine verso lo spazio reale, considerato come

una bottega dei residui della coscienza e della cultura - un magazzino antropologico collocato in un luogo centrale, al centro della città, al centro della sua cultura:

è un magazzino di modelli culturali
di momenti della lingua bloccati nella loro storicità
di diverse organizzazioni dello spazio

[...]

tale spazio è un luogo fisico e insieme un luogo mentale che ognuno si porta dietro come archetipo e luogo mitico; magazzino di fatti e di oggetti, di linguaggi e quindi di visioni del mondo, di avvenimenti sepolti

Scabia, *Teatro di avvenimenti*

Il poeta ricerca la costruzione di uno spazio in cui imprimere voci, frammenti di personaggi, nei quali il lettore possa rivedersi e quasi immaginarsi attore, recitare i versi. L'esperienza che viene offerta è quella della quotidianità, scrutata nuda sulla pagina, scossa fuori dal nebbioso e assonnato

dormiveglia in cui viene vissuta. Ed è proprio nel riuscire a far esperire questo spazio che, per il poeta, risiede la possibilità di un impegno, vive il senso politico e civile. Qui è situata una delle differenze tra la concezione noniana e quella di Scabia di opera d'arte. La struttura e la costruzione di una forma espressiva deve elevarsi al di sopra delle urgenze di un fervore politico-sociale vivo, personale e collettivo: «[la] forma è un campo in cui il politico, non deve intervenire» (Scabia, Faldone VIII). Tra i motivi del raffreddamento dello scambio epistolare tra Luigi Nono e Giuliano Scabia, nel 1966, rientra certamente la diversa concezione dell'opera d'arte e della sua configurazione. Di fronte alla franchezza sferzante dell'attività politica di Nono, attivissimo, Scabia ha occasione di comprendere meglio le sfaccettature della propria ideologia artistica, in cui la speranza nell'impegno civile e la difesa della creatività, della sua integrità, dialogano insieme a formare l'opera.

1.3.7 - Verso una definizione: che cos'è la poesia?

Fissare uno spazio sulla pagina, situarlo, dipingerne i contrasti in quadri verbosi in grado di entrare in uno spazio comunicativo nuovo, nel luogo contemporaneo della collettività sociale, è il fine ultimo, per Scabia, della poesia. Al fine di concludere l'analisi di quegli aspetti formali introdotti nelle pagine precedenti e, dunque, per comprendere a pieno le motivazioni interpretative situate dietro le scelte di codifica testuale intraprese, è necessario allontanarsi dal particolare e osservare una dimensione ideologica più ampia.

Il rinnovato sperimentalismo di Giuliano Scabia riguarda, infatti, sia gli obiettivi concreti e formali che il poeta intende perseguire - e che si riferiscono alla fruizione del singolo testo - sia la dimensione più ampia della ricerca sul concetto stesso di poesia. La conclusione e la sintesi, allora, di questo capitolo si esauriscono in una domanda: che cos'è la poesia per Giuliano Scabia?

La domanda risulta fondamentale nel momento in cui comprendiamo che le prove d'invenzione a cui il poeta si dedica, con qualche riserva, già a partire da quei primi esercizi metrici degli anni Cinquanta e poi, con meno vincoli, nel lavoro per la raccolta *Padrone e Servo* e per i testi del *Diario italiano*, hanno alla base una continua ricerca sulla natura della poesia. Una ricerca, la suddetta, che coinvolge il poeta in un viaggio esterno e interno, che lo accompagna, poi, nelle azioni teatrali itineranti, a cui dedica gran parte della sua vita. In viaggio, il poeta deve ascoltare, vedere e assorbire: «i poeti (rari) vanno ascoltati non per quello che dicono, ma per quello che vedono. Pasolini giovane (*Un paese di primule e temporali*) vedeva come nessuno, in quel momento. E Sbarbaro, prima, come vedeva!» (Scabia, *Una signora impressionante*, p. 200).

Il viaggio fisico e di ascolto del presente e di tutte le sue stratificazioni costituisce la poesia stessa. Come descrive nello scritto più tardivo, *Il tremito*, la poesia si realizza in un'avventura che abbraccia la totalità dell'esistenza, della presenza; un testo poetico è un corpo in azione, che nel suo movimento si realizza. L'importanza dell'azione s'imprime nel poeta già nella sua infanzia: osservando il padre, il giovane autore vede poesia nei movimenti che producono musica, così come in quelli che costruiscono la scena teatrale e la rendono viva. Allo stesso tempo, vive un contesto artistico e poetico,

quello degli anni ‘50 e ‘60, in cui la declamazione dei testi, la loro lettura pubblica, era una pratica comune: del poeta Elio Pagliarani, Scabia ricorda come fosse «impressionante ascoltarlo [...]. Il suo leggere, il suo guardare, la sua conversazione, la sua aspra voce, il suo ritmo» formavano un «[c]orpo poesia» (Scabia, *Una signora impressionante*, p. 201).

«Allora anche l’azione è poesia: dire una poesia, cantarla - ma anche costruire una poesia, metterla nel mondo»: ricorrendo agli esempi particolari, alle forme di sperimentalismo analizzate in precedenza in questo testo, è possibile ora scorgere in esse queste stesse considerazioni. L’ingresso della musica, del teatro, della realtà sociale e linguistica nel testo lirico si spiega nel contesto delle concezioni ideologiche qui esposte. In conclusione, nel giudicare i testi composti per *La fabbrica illuminata* è necessario tenere presente le riflessioni del poeta, situate dietro al suo lavoro concreto e volte a indagare la natura dell’arte poetica.

CAPITOLO SECONDO: *La fabbrica illuminata*, composizione e analisi testuale

2.1 - Struttura e versioni della *Fabbrica illuminata*

Se nei capitoli precedenti sono state ricostruite le personalità artistiche del compositore Luigi Nono e del poeta Giuliano Scabia, nello spazio circoscritto degli anni della loro collaborazione e in quello appena precedente a essa, viene ora delineata la storia compositiva della *Fabbrica illuminata*.

Al momento della sua esecuzione, *La fabbrica illuminata* si presenta come una composizione per voce e nastro magnetico a quattro piste, costruita su testi di Giuliano Scabia e un frammento di *Due poesie a T.* di Cesare Pavese, fortemente voluto da Nono in chiusura di scena. La voce solista è quella della mezzosoprano Carla Henius che, dal vivo, interagisce con le registrazioni su nastro magnetico, le quali restituiscono in versione elettronica una elaborazione e fusione di vario materiale sonoro (registrazioni del coro della Rai di Milano, delle voci e dei suoni dalla Italsider di Genova-Cornigliano e ancora della voce della stessa Henius). I suoni registrati, usati come *samples*, frutto del lavoro svolto all'interno dello studio milanese di fonologia della RAI, dialogano con la voce della solista senza

[n]essuna *mimesis*, nessun rispecchiamento. Nessuna arcadia industriale. Nessun naturalismo populista o *popular*. Solo un'idea-musica semanticamente precisa sull'uomo d'oggi nel luogo della sua servitù liberazione; la negazione della negazione fissata in una forma

Nono, *Scritti e Colloqui*, vol. I, p. 448

L'utilizzo di materiale registrato, preparato, aggiustato alle necessità expressive è avvenuto, tuttavia, nell'attenzione dei rischi di un'aderenza naturalistica e di un citazionismo musicale «tipicamente neoclassico», dal quale gli autori si vogliono allontanare. Lo spazio lirico-musicale e, dunque, la scena è assunta dalla realtà senza «mistificare la condizione d'esistenza, verniciando un contenuto positivo [...], o abbandonandosi alla pura e semplice concrezione del materiale, risolvendo nel segno-gesto il significato e l'idea. Cadendo entrambe le volte in una retorica, una di massa e l'altra di solitudine» (Scabia, Faldone VIII, appunti personali, 29 agosto 1964).

Il testo della *Fabbrica illuminata*, similmente alla musica, è costituito da materiale linguistico di vario tipo. *Slogan* tratti da manifestazioni popolari e da articoli di giornale, espressioni tratte dal manuale d'inchiesta sulla FIAT - che Scabia studia su indicazione del compositore - o registrate all'interno dell'acciaieria di Genova-Cornigliano. In chiusura, versi di Pavese sono impiegati dal poeta come sezioni di *collage*, di una costruita invenzione, volta a illuminare una *situazione* di oppressione ricorrendo alla forma di «diario-illuminazione»: alla proiezione diretta di una intimità tragica, di un incubo soffocante, intrappolata nell'«inferno della produzione» (Scabia, Faldone VIII, appunti personali, 29 agosto 1964), nella lotta quotidiana dell'operaio nella fabbrica e dell'uomo nel sistema capitalista.

Il processo di costruzione testuale è il frutto di una elaborazione poetica intrapresa da Scabia e nella quale rientrano non solo frammenti di composizioni scritte negli anni della collaborazione con Nono - contingenti a quelli della redazione della raccolta *Padrone e Servo* - bensì anche le riflessioni e il metodo di lavoro poetico che caratterizzano l'attività artistica dello scrittore, discusse nel capitolo precedente.

Nella sua versione definitiva, *La fabbrica illuminata* presenta due forme diverse: la prima, con gli adattamenti alla notazione musicale utilizzata da Nono, prevede quattro episodi (*Coro iniziale*, Nastro solo, *Giro del letto*, *Tutta la città + Finale*).

Il primo episodio è corale con interpolazioni della voce solista dal vivo; il secondo è per nastro magnetico solo: rumori della fabbrica e voci di operai; nel terzo episodio, la voce dal vivo dialoga con il materiale elettronico e la voce di Carla Henius registrata, destrutturata e portata a un alto grado di elaborazione; nell'ultimo episodio, ancora voce dal vivo contro voce e coro registrati, cui segue una sezione monodica

Cossettini Luca, *La fabbrica illuminata*. Edizione critica, Ricordi

La seconda, invece, si esaurisce nel solo testo poetico. Essa è costituita dallo stesso materiale linguistico della prima, fatta eccezione per le tavole fonetiche elaborate per i cori, ma presenta una suddivisione in tre sezioni. Le parti, distinte da un numero sovrapposto, mantengono le indicazioni tecniche per l'esecuzione - separazioni grafiche per distinguere le voci, grassetto per evidenziare i versi pronunciati dalla parte solista - anche nella versione pubblicata in *Padrone e Servo*, nonostante essa non sia mai stata utilizzata nel contesto di una esecuzione. Per la finalità di questa dissertazione, sono ora evidenziate le dinamiche di scambio tecnico e intellettuale tra Luigi Nono e Giuliano Scabia, al fine di intraprendere una codifica quanto più rappresentativa possibile della composizione poetica, nella forma in cui questa è stata pubblicata in *Padrone e Servo*.

2.2 - Le due versioni della *Fabbrica illuminata*

Nella raccolta del 1965, che compare come secondo volume della collana di poesia contemporanea *Sintagma* della casa editrice D'Urso, l'autore propone cinque delle sei stesure del testo per *La fabbrica illuminata*, non nella forma che questo ha assunto a seguito dell'adattamento musicale, bensì in quella di vera e propria poesia. Il lettore che ha in mano la raccolta, infatti, non comprende subito che i testi in appendice sono stati composti per una rappresentazione musicale. Non vi sono differenze iconiche evidenti, anzi piuttosto una curiosa continuità delle soluzioni formali, delle tecniche poetiche con i testi del *Padrone e Servo*, a indicare che la loro composizione non deve essere considerata come distinta in due flussi di lavoro separati, ma come parte di un unico momento di produzione artistica. La decisione del poeta di inserire le varie versioni del testo all'interno della sua prima raccolta poeti-

ca, infatti, è sintomo di una sua particolare considerazione sulla natura di questi stessi scritti: non si tratta di testi redatti per musica, ma di poesie che riescono a soddisfare delle nuove necessità musicali e, al contempo, che esigono di colloquiare con altre forme artistiche, al di fuori della pagina, per potersi realizzare ed essere expressive

La forma nasceva insieme. [Nono] non stava musicando un testo, ma cercava di agire con me nel testo, come io cercavo di agire (lo chiedeva lui), sulla musica

Mancini, p.58

La forma che Scabia trova, nella ricerca condotta insieme a Nono, è quella ultima del testo riportato proprio in chiusura di *Padrone e Servo*: come a segnare la conclusione di quel momento di riflessione tecnica, formale e ideologica esposto nel capitolo primo di questa discussione.

Sebbene, come afferma il poeta, la finitezza del testo poetico è raggiunta solo nella sua completa esecuzione musicale - considerazione comune anche alla critica e che ha condotto spesso a svalutare l'intenzionalità autonoma e originale del lavoro poetico di Scabia - esso risulta fondamentale nel contesto dell'indagine artistica noniana, delineata nelle pagine precedenti nei suoi punti cardine. Segue, pertanto, la ricostruzione della storia compositiva del testo della *Fabbrica illuminata*, nella sua forma pura, cioè non «contaminata» (Marino p. 23) dalle necessità formali della notazione musicale tradizionale o congegnata da Nono in quegli anni di intensa sperimentazione.

2.3 - Le tappe di un percorso compositivo: da *Un diario italiano* alla *Fabbrica illuminata*

A seguito della prima interrotta di *Intolleranza 60*, si delinea con più fermezza in Nono il desiderio di sviluppare una composizione, nella forma di diario, che ripercorra varie epoche storiche e ne illumini le situazioni di esistenza tramite l'utilizzo delle tecniche dell'azione scenica, a cui stava lavorando. L'incontro con il giovane poeta nel 1961 direziona poi il progetto verso il proletariato e le drammatiche condizioni dei lavoratori.

Le lettere che Nono e Scabia si scambiano, tra il giugno del 1963 e il maggio del 1964, sono proprio volte alla realizzazione di questo iniziale progetto (*Un diario italiano*), alla formalizzazione della sua struttura, dei temi, delle modalità di lavoro, così come a un vicendevole scambio: il poeta riceve materiale linguistico da studiare e il compositore ha occasione di leggere alcune delle poesie a cui Scabia stava lavorando per *Padrone e Servo*. Tra le principali fonti consultate da Nono e proposte poi al giovane autore come punto di partenza per la sua costruzione poetica, si trovano due resoconti d'inchiesta: quella condotta sul lavoro alla FIAT di Giovanni Carocci, e quella di Danilo Dolci sulla società siciliana, che ebbero grande diffusione. Scabia, invece, si confronta con il lavoro svolto in precedenza da Nono per il *Diario Polacco*, redatto tra il gennaio e il giugno del 1959, a seguito di un viaggio condotto dal compositore in Polonia nel 1958 per partecipare alla seconda edizione del

Festival Internazionale di Musica Contemporanea. La struttura in episodi-situazioni, l'aspetto polifonico, le tecniche di resa corale del *Diario polacco* e similmente della successiva *Intolleranza 60*, costituiscono uno stimolo importante per il poeta, sia dal punto di vista della composizione testuale, sia in quello della sua personale ricerca.

A tale fase iniziale della collaborazione si deve anche il raggiungimento di una prima struttura dell'opera: essa si compone di sei *situazioni*, restituite da ostie¹ di cori, la cui completa esecuzione ricostruisce il suo soggetto principale, ovvero, la storia italiana della prima metà del Novecento. Il poeta opera all'interno del formato del diario, che sollecita più di altri uno stretto rapporto col presente immediatamente vissuto: quello ricostruito dai giornali, dalle inchieste, dall'esperienza delle manifestazioni, così come quello della intimità domestica. La narrazione diaristica, adattata alle necessità poetiche, «consente di stare nel presente» (Marino, p.20), luogo caro al giovane poeta poiché già spazio principale delle sue indagini.

Le epistole che occupano il periodo esteso al gennaio e al febbraio del 1964 sono dedicate, dunque, alla definizione delle sei *situazioni*: *Sentendo le voci del popolo uno ascolta e impara; Sentire il mattino che vibra tutto vergine; Siamo come la pietra gettata nel pozzo; Correndo risalire vivere; È stato un massacro; E questa ondata di collera furente*. Le *situazioni* corali descrivono una condizione di oppressione, in cui il *limen* tra sogno-incubo, lager, guerra e realtà della vita lavorativa si offusca, fino a confondersi totalmente.

La I scena si apre con la descrizione di una situazione di oppressione umana, caratterizzata dal coro: intervengono le cinque donne definite come figure sofferenti, a loro volta gli uomini portano con sé una realtà di memoria di nostalgia per un mondo luminoso e tranquillo. Questa scena si potrebbe definire di presentazione del materiale e del tema.

La II scena è una scena di incubo e di delirio. Le cinque donne e gli uomini rivivono la loro esperienza di lavoro e di vita e vedono ogni cosa deformata e frantumata. È la scena della catastrofe esteriore dentro al mondo contemporaneo, a causa della fatica del dolore soprattutto nel lavoro, quel mondo dell'industria con le sue dure leggi [...] Però dal magma, nel finale della scena, riemergono le voci degli uomini e delle donne che parlano della vita e di una possibile diversa condizione umana.

La III è una scena di violenza e di disperazione. Anche in questa scena, come nella prima, il personaggio centrale è il coro “portatore” della storia italiana. Alla disperazione e sfiducia collettiva fa riscontro la presenza cupa degli uomini e delle cinque donne nella grande città industriale. La IV scena è la scena di tutte le possibilità di gioia e di vita. Una grande festa, i bambini giocano e cantano, in un crescendo che prelude la catastrofe. [...] Il personaggio principale è il coro dei bambini.

1 Termine utilizzato da Luigi Nono per indicare gruppi corali distinti, impegnati in una esecuzione simultanea o dialogica di testi diversi.

[Nella] V scena [...] sulla gioia dei bambini scende la catastrofe della morte. Una morte collettiva, inarrestabile, che frantuma tutto. Anche qui personaggio è il solo coro, trattato in vari modi. La catastrofe che trascina via tutto è insieme forza della natura e volontà degli uomini male usata [...]

VI scena. La vita poco a poco si ricostruisce. Ricompaiono le donne, che portano parole di speranza e d'amore. Anche gli uomini si raccolgono insieme al coro in una specie di grande assemblea dell'umanità.

Mancini, pp. 18-19

L'aspetto patetico, conflittuale ricercato da Nono pervade tutta l'opera, mostrandosi con più forza nella seconda sezione, nella quale inizia il lavoro di trasformazione e allargamento scenico per *La fabbrica illuminata*.

Il secondo momento, sussuendo lo sviluppo narrativo dell'intero *Diario*, figura una «scena di incubo e di delirio» in cui «gli oggetti sembrano prendere il posto dell'uomo, in un groviglio informe dove le figure umane e le cose formano un unico magma» dal quale, però, in conclusione del quadro scenico, «riemergono le voci degli uomini e delle donne, che parlano della vita e di una possibile diversa condizione umana» (Mancini, pp. 18).

Dall'affermazione di cui sopra, è possibile introdurre due aspetti importanti nella considerazione del testo della *Fabbrica illuminata*: constatare che la struttura della seconda scena del *Diario italiano* ripercorre l'andamento narrativo di tutta l'opera implica che anche le *situazioni* narrative dell'opera successiva presentano un simile svolgimento. Tale primo aspetto è rilevante nel contesto delle osservazioni fatte attorno alla composizione della *Fabbrica illuminata*: essa nasce come «studio-frammento per *Un diario italiano*» (*Scritti e Colloqui*, p. 446, Vol. I), dunque, si costruisce sopra il testo poetico elaborato da Giuliano Scabia per *Sentire il mattino che vibra tutto vergine*, ma nonostante ciò in esso si ritrovano materiali linguistici significativi utilizzati in altre *situazioni*. I ripetuti riferimenti alle mani, agli occhi, al corpo e alla nudità, costruiti anche tramite l'utilizzo di verbi che rimandano alle suddette immagini (afferrare, fissare, aggredire, guardare) ne sono un esempio. Allo stesso modo, si ripresenta quella tensione dialettica tra coralità, collettività - restituita formalmente tramite l'impiego del pronome ‘noi’, di verbi coniugati alla prima persona plurale e di immagini come quella della folla - e la dimensione unica, intima, dell'operaio, che abbraccia tutto l'immaginario scenico del *Diario italiano*. Dalla terza scena, *Siamo come la pietra gettata nel pozzo*, infine, è ripresa la struttura di *slogan* come

i poliziottidellafiat	i poliziottidellafiat
perquisiscono	prendono
all'ingresso	fotografie
della fabbrica	durante
	manifestazioni
	scioperi e cortei
	del I maggio

Nella lettera del ventisette maggio 1964, in un momento di fervido scambio e discussione attorno alla costruzione del testo per *La fabbrica illuminata*, Scabia propone al compositore di cambiare «i poliziotti della fiat» in «esposizioneoperaia», espressione che sopravvive fino alla versione definitiva della composizione:

i poliziotti della fiat si giustifica, con l'italsider secondo me si fa un buco nell'acqua, troppo ingenuo forse. Propongo esposizioneoperaia (9 sillabe), che mi sembra coinvolgere molto di più tutto; e cantato a Genova all'italsider avrà un unico destinatario

Scabia a Nono, 27 maggio 1964

Nonostante le modifiche del materiale linguistico, non è possibile circoscrivere il lavoro di composizione dell'opera alla sola operazione sul testo del secondo quadro del Diario italiano.

Il secondo aspetto, rilevante nell'analisi dello sviluppo redazionale nel passaggio dal *Diario* alla *Fabbrica illuminata*, concerne il superamento di una struttura a ostie di cori e l'approdo a una scenica, in cui il compositore ha occasione di sperimentare il nuovo concetto di *azione scenica* e di *situazione teatrale*.

[C]aro Giuliano...senti: pensa a quello che abbiamo detto circa la possibilità di trasformare quest[e] ostie di cori in scene [...] come documento ambiente luogo, da trasportare trasfigurare [...] con possibili scene: coro in orchestra+qualche strumento/sulla scena solo macchinette varie con parole scritte foto immagini luci forme fonemi oggetti e con varie tecniche proiettive

Lettera senza data, Nono a Scabia

L'elaborazione di vere e proprie scene-situazioni conduce il poeta a delineare dei personaggi e dei luoghi, dimensioni, in cui questi agiscono. Il tratteggiamento delle figure occupa le lettere che intercorrono tra gennaio e gli inizi del marzo del 1964.

2.4 - Personaggi e figure

caro Gigi

eccoti l'uomo.

Ed è presente in ogni figura, fratello che accompagna, amante che soffre insieme, compagno che viene ucciso, uomo che è certo della sua speranza, che spera nella certezza, vive nella corsa della vita, è ragione della

vita attraverso l'amore e la coscienza della direzione della storia [...]
Uomo non narratore, ma attore, compagno.

Scabia a Nono, Milano, 2 Gennaio 1964

Il poeta, sulla base del materiale studiato in autonomia o indicato dal compositore, elabora sei figure principali. Dall'analisi delle lettere, tuttavia, è possibile comprendere come la definizione di una *figura* per il poeta non converga nella costruzione di una personalità, di un personaggio o di una maschera di scena, bensì adotti una sfumatura semantica particolare: equivale, in sintesi, all'illuminazione di una *situazione*, nel particolare significato che questa ha adottato all'interno dell'ideologia noniana. La figura è una situazione di esistenza che può essere poetizzata, dunque, espressa tramite la restituzione delle voci, dei suoni, delle immagini che la determinano; l'insieme delle figure così intese ricostruisce a sua volta la situazione storica presente.

caro Gigi

[...]

ho pensato a sei figure, da mettere negli spazi fra i tuoi cori. Figure nel senso di disposizione sulla scena [...], e di significato generale di scena (figura della scena).

Scabia a Nono, Milano, 28 gennaio 1964

Le figure si ampliano in scene dell'opera che, al contempo, presentano le sfaccettature dei personaggi che le abitano. Il poeta, infatti, parla spesso al compositore di figure femminili o figure maschili nel riferirsi a dei quadri scenici in cui prevalgono tratti attribuiti, nell'opera, alle donne o agli uomini.

Le figure proposte da Scabia al compositore, in maggioranza femminili, sono esempi di ricerca sulle possibilità della natura umana in base alla condizione di esistenza in cui essa trova a esprimersi; si reggono sulla concezione di *uomo* come «desiderio-aspirazione-completamento- cioè: non tanto uomo maschile; ma sogno-lotta-ricerca-dannazione per tutti-mai esaurita. [L']eterno umano di oggi attuale» (Nono a Scabia, Venezia, 31 gennaio 1964).

All'interno delle scene agiscono i personaggi, i quali incarnano le peculiarità della loro *situazione* d'esistenza, della figura-scena in cui sono posti e al contempo ne rendono possibile la caratterizzazione. I personaggi dotati di una maggiore definizione si esauriscono in cinque profili di donne: la folle, l'amorosa, la rassegnata, la violenta e la cosciente. Per ogni carattere, il poeta descrive un arco di vita: riporta l'ambiente sociale e domestico in cui si forma, le esperienze d'amore, di lavoro, di guerra. Il soggetto è proiettato verso l'esterno dove viene ricostruito tramite gli eventi che hanno caratterizzato la sua esistenza, così come con le decisioni prese di fronte a essi. L'evento fondamentale nella determinazione di un carattere appare essere quello della presa di coscienza della condizione di oppressione, negazione e depressione, determinante nella *situazione* della contemporaneità.

Nella storia di ognuna delle donne, infatti, l'autore inserisce un momento di rottura a cui succede una rivelazione: la traiettoria che la vita delle donne acquista a seguito della presa di coscienza determina il carattere che queste presentano nei quadri scenici. Di fronte alla coscienza della realtà, la donna impazzisce, si rassegna, reagisce e mantiene ferrea la speranza di un cambiamento. Il passaggio da una fase biografica all'altra, ovvero, il cambiamento non è frutto di una scelta consapevole, bensì appare come uno stato di arrivo predestinato, inevitabile, a cui la donna giunge come risultato di tutto ciò che è stata in precedenza e, dunque, di ciò che l'ha formata. La *situazione* della contemporaneità prevede un'esistenza passiva, in cui la libertà di scelta, di reazione dell'uomo, è negata: ricorriamo ancora all'espressione estremamente esplicativa di condizione di «negazione della negazione»; anche la volontà, come nel caso del carattere della violenta, è predestinata. Tale concezione è particolarmente visibile nel personaggio della folle, la cui importanza è riconosciuta anche dallo stesso autore che, infatti, dedica più attenzione alla sua caratterizzazione. La vita della donna è costellata da un succedersi continuo di eventi traumatici che la conducono alla schizofrenia: ella fagocita, quasi come uno scherzo del destino, tutto ciò che è malato, rancido, nel contesto sociale contemporaneo, giungendo all'incubo della malattia mentale.

I modelli di carattere elaborati da Giuliano Scabia per *Un diario italiano*, quindi, sono frutto e prolungamento di quella analisi dello spazio sociale presente che interessa la riflessione, il lavoro autonomo del poeta, di quegli stessi anni. I testi a sostegno e spiegazione delle figure, infatti, sono stati redatti facendo ancora uso del *collage*, dunque, della raccolta di materiale linguistico da giornali, manuali didattici, inchieste etc.

Nei quadri poetici finali i personaggi emergono però solo in frammenti di voci, apparizioni, brevi frasi non riportate ma direttamente espresse che dialogano tra loro o s'intrecciano ad altro materiale. Al lettore sprovvisto delle lettere di studio di cui sopra, pertanto, non viene fornita alcuna spiegazione: si trova di fronte alle dinamiche interne delle donne - proposizioni, parole, suoni, associazioni di pensieri che emergono sulla pagina come frammenti di *collages* o di voci ascoltate - senza avere alcuna notizia biografica, senza poter accedere alla loro storia. Proprio come nel mezzo di una manifestazione, il lettore è avvolto da *slogan*, frasi, volti che ricostruiscono una situazione, un luogo di vita

Precisando questi profili, stabilendo cioè le "radici" delle donne, si dovrebbero precisare meglio i frammenti di parole che dovrebbero restare, residui, cose che affiorano; noi dobbiamo arrivare a dei momenti caratterizzanti, che lascino intravedere l'arco possibile di una vicenda: situazione di un personaggio, che però abbiamo anche costruito, appunto per graffiarlo

Scabia a Nono, Milano, 23 febbraio 1964

L'autore non mostra interesse nel spiegare la causa del carattere di una figura d'esistenza, ma di essa si serve per esprimere invece il carattere di una *situazione*. L'identità dei personaggi è ridotta

alle azioni o ai pochi eventi significativi della loro vita e alle frasi che questi decidono di usare nelle dimostrazioni di protesta, nelle interviste d'inchiesta, per comunicare la loro condizione: si tratta di una riduzione identitaria di carattere espressionistico, che dall'interno della vita intima del soggetto ne estrae i sintomi esperibili - per esempio in manifestazioni di comportamento - a partire dai quali il lettore può intraprendere la propria diagnosi.

Ciò che le scene vogliono restituire è l'esplorazione di una situazione umana; l'amorosa, la folle, la rassegnata, la violenta e la cosciente sono conseguenze di scelte diverse di vita, ovvero di percorsi d'esistenza distinti all'interno di una particolare condizione storica. L'adozione da parte di Nono del concetto sartriano di *situazione* ha avuto un'influenza particolare su Scabia proprio nell'analisi del rapporto dell'uomo col suo presente e, pertanto, del profilo umano contemporaneo. Una ricerca, questa, che segue il poeta anche nella composizione dei testi per la raccolta *Padrone e Servo*.

In un appunto personale (Faldone VIII), conservato nell'Archivio Scabia di Firenze, l'autore descrive il soggetto principale della raccolta come «l'uomo che cammina», ovvero, che attraversa varie situazioni e si mostra diverso, cambiato a seguito di ogni scelta che la vita gli pone di fronte. I testi, proprio come le scene del *Diario*, mostrano percorsi di vita paralleli, alternativi: il poeta analizza ogni possibile conseguenza di vita, successiva a una particolare decisione. Tutte le esistenze esplorate conducono all'incontro con la morte, nel quale Scabia incarna l'ultima *situazione*; di fronte alla morte, egli delinea varie soluzioni:

di fronte alla morte impazzisce -
fugge e finale indistinto -
accetta una morte eroica -
accetta una morte normale -
si suicida [...]

Il procedimento è simile a quello intrapreso per le figure del *Diario italiano*: l'autore esplora l'uomo in quelle *situazioni* di negazione della libertà di scelta, della volontà e del desiderio, in un mantenuto parallelismo tra la morte e la vita sotto «i bagliori dei "nostri" lager» (Scabia a Nono, Milano, 2 gennaio 1964).

Ne risultano, infine, cinque figure "femminili", tre "maschili" e un grande coro. Già nei testi di *Un diario italiano*, i personaggi si presentano come frammenti che emergono dal testo in riferimento a elementi antropomorfi (mani, occhi, volti) e prendono vita nelle voci. Le figure, alle volte distinte e altre rifuse insieme in un unico corpo, quello della folla, si esauriscono appunto nelle loro voci: *collages* di espressioni, *slogan*, materiale linguistico vario poetizzato da Scabia

Cinque donne e alcuni uomini attraversano una serie di avvenimenti e
di situazioni; a volte riescono a imporre la loro presenza e la loro volon-
tà, altre volte vengono invece travolti

Scabia, il soggetto del Diario Italiano

2.4.1 - I personaggi della *Fabbrica illuminata*: soluzioni tecniche e riduzione identitaria

Nel lavoro svolto dal poeta sui personaggi si ritrovano quelle tecniche formali, discusse nel capitolo precedente, che il poeta sperimenta nei testi di *Padrone e Servo*: le voci sono spesso distinte da spazi bianchi e disposte ai lati opposti della pagina; ai versi si integrano segnalazioni tecniche riportate in grassetto - come iniziali 'P' e 'F' per le frasi tratte dalle manifestazioni di Palermo o dalle inchieste della FIAT, 'CORSO' per le parti corali, numeri per dividere il testo in sezioni e lettere per distinguere le voci singole delle figure coinvolte nella scena - impiegate poi anche nel testo della *Fabbrica illuminata*. In quest'ultima, tuttavia, la riduzione dell'identità del personaggio è estremizzata: «ho rifiuto le cinque donne, tenendo ferme delle immagini-incubo (soprattutto MANI, OCCHI, il tema del guardare, fissare, CASA, FABBRICA ILLUMINATA)» comunica il poeta nella lettera del 10 maggio 1964. La trasformazione delle figure nel testo della *Fabbrica*, spiega il poeta in un appunto successivo, è dovuta soprattutto alle richieste e al lavoro indipendente del compositore sui versi:

Attraverso le 5 o 6 stesure elaborate nel corso della composizione sparì quasi completamente uno dei due elementi che avevamo posto in contrasto e contrappunto (le voci b e d), dove si enunciavano i dolori degli uccisi/morti/assassinati/suicidati ("compagni/uccisi dai compagni") dentro la sinistra [...] Non probabilmente era stato preso dai materiali raccolti a Cornigliano

Già dalla seconda stesura provvisoria scompare la divisione delle voci secondo la notazione alfabetica: le figure si fondono in un testo unitario, compatto, in cui il rapporto tra identità singola e collettività è esaltato. I personaggi che agiscono non sono più distinguibili e si riconoscono solo in un «io» indefinito, che in realtà si apre alla condizione plurale degli operai, dunque, dal quale traspira un *noi* sottinteso; questo «io», ripetuto ossessivamente, si accosta a un «loro» altro, quello della «folla» di «uccisi», di «compagni». Le figure-*situazioni* non sono più definite tramite una distinzione tra il materiale linguistico raccolto e le immagini metaforiche elaborate da Scabia; esse si fondono insieme in un unico testo poetico (nel caso della seconda stesura) o in sezioni di testo (nel caso di quelle successive). Scompaiono, cioè, quelle indicazioni in grassetto che introducevano al lettore la voce di una delle donne, di un manifestante o del coro. L'identità dei personaggi, infatti, si mantiene solo nelle voci coniugate al testo, in cui si scorgono ancora frammenti dei caratteri iniziali, ora totalmente immersi nella *situazione* dipinta.

Nonostante ciò, dalla II scena del *Diario italiano*, il poeta riprende le immagini antropomorfe delle mani, degli occhi, del corpo che impiega per definire le due dimensioni principali del testo: quella corale, restituita dalla condizione degli operai nella fabbrica e quella, invece, altra dei compagni uccisi. La differenza tra la pluralità quasi intima, incarnata nella dialettica struggente tra individuo e massa, e la pluralità altra del 'padrone', del 'Sistema' e di una sinistra disillusa, si esaurisce nella distanza temporanea che separa il presente dal futuro: le mani che «non si fermano», «impazzite» sono quelle

degli operai che vivono nel sogno-incubo della produzione, esposti costantemente a pericoli, condotti alla follia, alla paranoia di fronte a quegli «occhi fissi», a quella folla che cresce, composta dai compagni uccisi, «sventrati». L'incubo è la minaccia di un destino che sembra quasi inevitabile: la morte, il futuro che aspetta l'operaio prende forma nei suoi compagni scomparsi, che non smettono di fissarlo; allo stesso modo, l'operaio vive fissando i «quadranti». Egli vive attraverso le sue mani che non sono altro che «ore al laminatoio», senza neanche avere il tempo di dormire, ma rientrando a casa solo per fare un «giro del letto» e tornare in fabbrica, cioè di fronte al pericolo della morte.

La ripetizione ossessiva di alcune immagini metaforiche ricalca la ripetizione di una situazione di vita, divenuta routinaria, ovvero quella di oppressione, di paura, di negazione vissuta dall'operaio nella fabbrica. Lo strumento della ripetizione compare con più evidenza nelle versioni del testo successive all'esperienza di registrazione all'interno dell'Italsider di Genova-Cornigliano dove gli autori fanno esperienza concreta delle ripetizioni dei suoni prodotti dalle macchine, così come dalle azioni meccaniche degli operai. Un altro elemento-figura che compare nelle versioni successive della *Fabbrica illuminata* è, infatti, proprio quello della macchina. Se nella prima stesura la tensione tra uomo e macchina si esauriva solo nel dialogo tra la voce umana della mezzosoprano, nelle parti dal vivo, e le voci restituite tramite il mezzo elettronico, in quelle successive alla visita all'Italsider compare anche la figura della macchina. Anch'essa appare coinvolta nella tensione dialettica tra il presente collettivo, il sogno-incubo vissuto, il 'noi' e il futuro catastrofico della morte sul posto di lavoro, della depressione, del suicidio, cioè del 'loro' altro, ma spaventosamente verosimile. La macchina è inserita nelle dinamiche umane: essa è accostata spesso alle immagini antropomorfe (corpo, mani, occhi), ad azioni tipicamente umane come l'osservare e il guardare. La macchina è parte della quotidianità dell'operaio, cioè, dell'incubo della produzione in cui rientra tutta la sua vita:

una MACCHINA io e UN CORPO
nella stanza io e un corpo UNA MACCHINA a
UNCINI la folla cresce FOLLA io e
un CORPO la folla cresce - parla del MORTO

Fabbrica illuminata, seconda stesura

Lo sviluppo della costruzione dei personaggi delle scene del *Diario* e, in particolare, della loro restituzione formale all'interno della composizione poetica ha avuto un ruolo fondamentale nella creazione di un'altra dimensione centrale per *La fabbrica illuminata*, ovvero, quella del coro.

2.4.2 - Dalle ostie di cori alle tavole fonetiche: interpretazione delle parti corali della *Fabbrica illuminata*

Oltre alla creazione della struttura delle scene-*situazioni* e dei loro personaggi, la fase di corrispondenza epistolare tra Luigi Nono e Giuliano Scabia che occupa i mesi tra gennaio e maggio del 1964 è dedita alla ricerca di una o più forme corali. Nonostante l'opera sia transitata da una natura totalmente corale a una scenica, la dimensione del coro rimane fondamentale; esso, parte imprescindibile dell'attività artistica di Nono, è adottato dal giovane autore e immerso nel contesto della sua ricerca poetica.

Così come per il lavoro svolto per le precedenti *Intolleranza 60* e *Diario polacco*, anche quello per *Un diario italiano* prevede l'analisi delle possibilità di costruzione di un'*azione scenica*: come poter creare una composizione in grado di restituire una dimensione - quella reale - pluridimensionale mediante l'intervento di più discipline artistiche e di espedienti che consentono di esprimere quella stessa sfaccettata profondità. Il coro costituisce uno degli strumenti più efficaci ed è infatti assunto dal compositore come aspetto iniziale del *Diario*, integrato poi in un dialogo con i quadri scenici in un secondo momento. Per poter intraprendere una codifica corretta delle parti corali della *Fabbrica illuminata* è necessario che questa discussione ne metta in luce il percorso compositivo, evidenziandone anche il valore nel lavoro poetico di Giuliano Scabia.

La forma che i cori assumono nella *Fabbrica illuminata* è il risultato di prove ed esperimenti che Scabia compie su guida e indicazioni di Nono. Il compositore desidera raggiungere un nuovo modo di esprimere e, dunque, indagare la voce umana e come i suoni che essa riesce a emettere possano significare in rapporto con altri: similmente al pensiero di Scabia, il maestro considera la voce uno strumento in grado di produrre nuovi valori e pertanto un elemento d'interesse nello studio della nuova realtà a cui l'opera deve rivolgersi.

[C]redo che per me la voce abbia significato e significhi, ancora qui, uno studio su uno strumento non aprioristicamente fissato. Né fissato su una scala fisica, né fissato su un tipo di intervalli - per esempio il pianoforte -, ma uno strumento che va studiato continuamente nelle formanti, nelle composizioni, nelle possibilità sia fisiche sia fisiologiche, come strumento in se stesso [...] E poi in rapporto con un testo, in rapporto con fonemi, testi o significati, ritualità, socialità

Luigi Nono: Realtà di un compositore, a cura di Carlo Piccardi. Radio-Televisione della Svizzera Italiana, 1976

L'approdo a quella forma che il coro presenta nella *Fabbrica illuminata* giunge proprio in parallelo alla riflessione attorno al personaggio, discussa nelle pagine precedenti. La dimensione collettiva nella quale le scene-*situazioni* si immergono urge al compositore una nuova indagine attorno alle

possibilità di restituzione della voce: man mano che il lavoro redazionale procede, Nono si allontana dall'idea tradizionale di monodia solistica e di coro lavorando in direzione di una fusione, di un dialogo tra le due. L'aspetto *in fieri* della ricerca - e dunque delle richieste - del compositore si mostra nell'eterogeneità delle forme dei cori di *Un diario italiano*: esemplari delle tappe del pensiero di Nono e dello sviluppo delle capacità di restituzione poetica di Giuliano Scabia. Alla varietà delle fonti a cui gli autori attingono per tale ricerca, si contrappone il costante riferimento alle opere del musicista e compositore tedesco Johann Sebastian Bach.

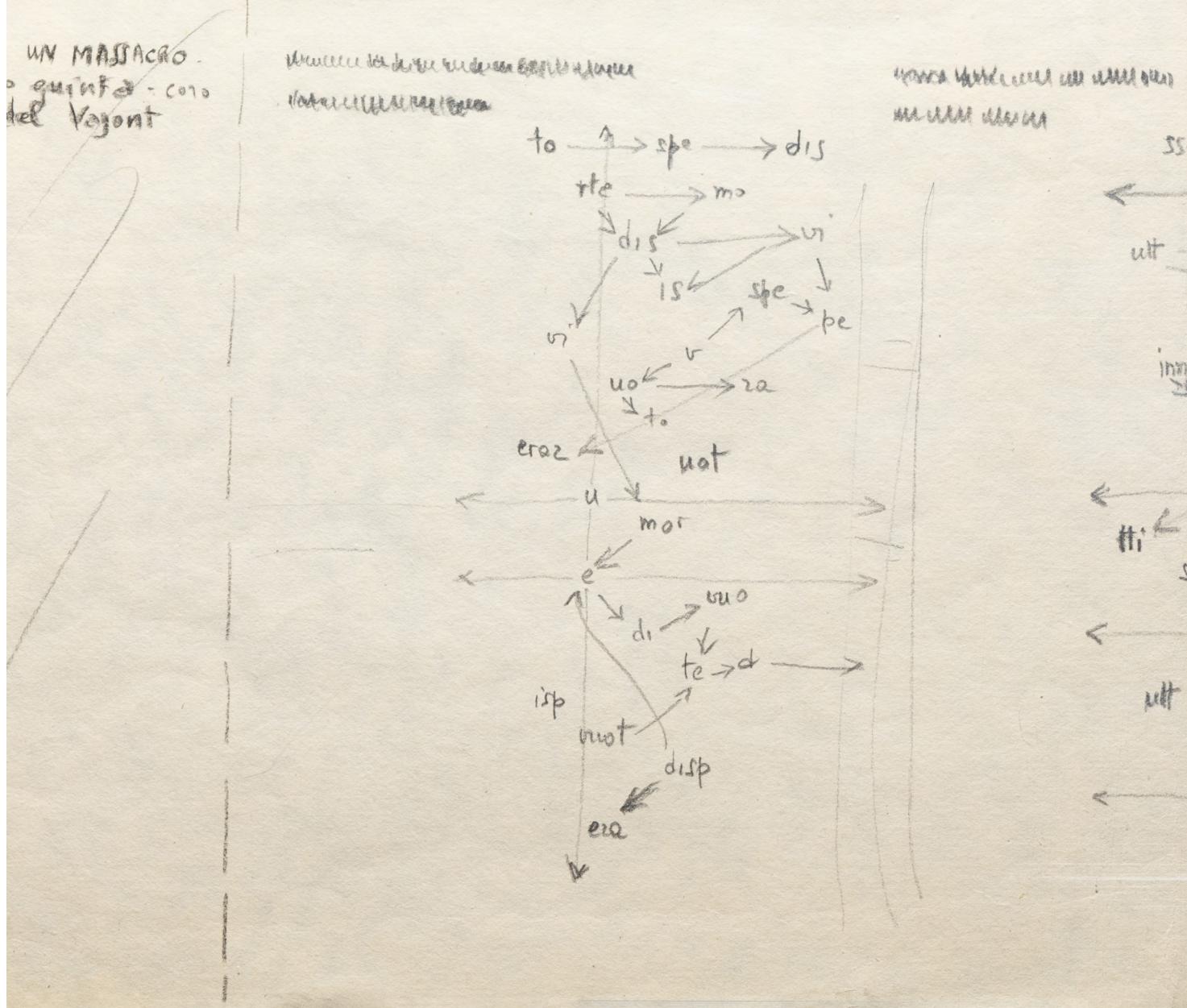
C'è un'altra cosa che ho capito troppo tardi: la forma della *Fabbrica* è una forma di cantata bachiana. [...] è stata costruita da me e dagli operai, ma poi mi sono accorto sempre più chiaramente che alla base sta una cantata di Bach. Viene prima il corale, poi il solo ecc.

Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 172

Da Bach, il maestro trae la forma delle corali. Nate in Germania a seguito della riforma luterana ed eseguite nel corso delle funzioni religiose, le corali sono canti collettivi, di comunità che si basano su una strutturazione sillabica del testo. Il *corpus* di corali composte da Bach prevede l'apertura delle opere alla polifonia tramite il ricorso al genere del mottetto; esse presentano, cioè, un dialogo polivocale, una continua interazione di voci connesse a uno o simultaneamente a più episodi tratti dalle cantate. Non si tratta solo di una pluralità di fonti sonore, bensì anche di una molteplicità testuale e melodica. La ripresa delle corali bachiane traspare già dalle composizioni musicali precedenti al *Diario* e contingenti alla germinazione della riflessione attorno al concetto di *azione scenica*.

Il maestro introduce a Scabia questa dimensione corale collettiva, popolare, polivocale e politestuale che il poeta adotta all'interno della propria poetica. L'integrazione di idee tra i due è lenta e procede per tentativi: la forma dei primi cori composti dal poeta, infatti, non si allontana molto da quella dei quadri scenici del *Diario* e delle poesie per la raccolta del '65. Si tratta di frasi, *slogan*, riportate tramite «commenti metalinguistici» e poste in interazione con espressioni di elaborazione autonoma: dunque, composizioni determinate da un aspetto polivocale, ma che ancora non si aprono a quella collettività dirompente, conflittuale che Nono desidera raggiungere. Nella lettera del ventidue febbraio 1964 Nono, infatti, sollecita il poeta a sperimentare con più audacia, ad andare oltre le forme pre-esistenti e lo guida nel raggiungimento delle nuove. In un passo particolare della suddetta lettera, poi, tra le idee che il compositore propone, si trova quella che Scabia traduce nella forma definitiva del coro

come i corali -
ma bisogna diverso -
forse un coro di soli sopra i
cori (stesse note-suoni del coro ma
vaganti in sala per altoparlanti



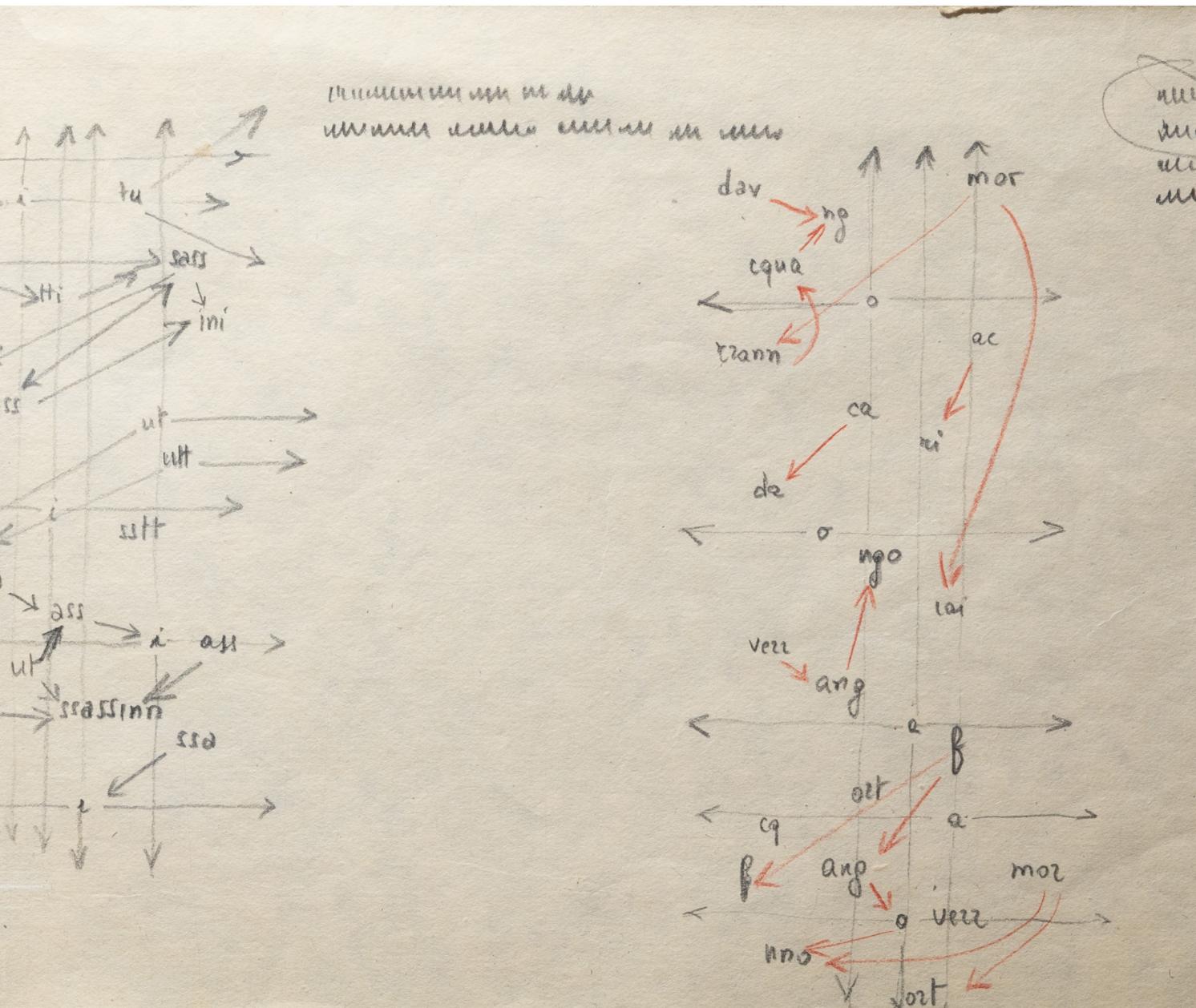
Schema del Coro III (con tavole fonetiche), Scena V di *Un diario italiano*, Archivio della Fondazione Giuliano Scabia (Firenze)

mobili: coro fisso in scena o orchestra
soli sopra che vibrano nell'aria -

Nono a Scabia, Venezia, 22 febbraio 1964

Alle «note-suoni» vaganti si aggiungono poi le «parole staccate», «parole che si ricompongono tra loro - lontane» in dialogo con «parole già collegate». Sono questi gli stimoli che il poeta raccoglie e che lo conducono nelle settimane successive a elaborare un primo abbozzo della forma corale della *Fabbrica illuminata*.

Il lavoro, tuttavia, procede lentamente: Scabia è coinvolto nella creazione delle situazioni; si trat-



ta degli stessi mesi in cui il poeta era immerso nella ricerca di una forma in grado di esprimere una condizione umana, aspetto più affine e vicino alla sua indagine poetica. Come dimostra la lettera del primo marzo 1964 - significativa perché di confine nel passaggio dallo studio dei caratteri al lavoro sul coro - il poeta è concentrato sulla chiusura e formalizzazione di un momento di riflessione.

Solo nelle conclusioni tratte sulla forma dei personaggi Scabia riesce a trovare il modo di rispondere alle richieste del compositore: le soluzioni che il poeta sviluppa per restituire quella frammentarietà dell'identità delle figure, quella riduzione individuale e al contempo fusione collettiva che ritroviamo nei quadri scenici, costituiscono il punto di partenza per la creazione dei cori. La risposta alle richieste composite arriva, infatti, nelle settimane successive come testimonia la lettera che Nono invia a Scabia l'11 marzo 1964, in cui egli riconosce l'approdo a una forma corale ancora mai

utilizzata. Oltre all'entusiasmo, il compositore accoglie attivamente le nuove idee del giovane autore e propone ulteriori suggerimenti: si scorgono prendere vita le cosiddette 'tavole fonetiche', ovvero, la forma in cui i cori vengono composti. Le prime tavole fonetiche sono realizzate per il coro III, *I vivi e i morti del Vajont*, situato nella scena V, *È stato un massacro*, mantenendosi poi più o meno invariate anche nel testo della *Fabbrica*.

idea istintiva: usare queste strutture fonetiche tali e quali a come tu le
hai fissate -
questa tecnica corrisponde alla tecnica di composizione di oggi -
CIOÈ: i rapporti tra fonemi (o suoni)
si creano di volta in volta, non
in successione unica prospettica nel tempo → , ma continuamente in
polivalenza in tutte le direzioni -
non centro unico, ma vari
centri che si rincorrono, si determinano
e si inventano.

Nono a Scabia, Venezia, 11 marzo 1964

Segue la creazione da parte di Scabia delle prime tavole fonetiche: pagine, usate più che mai come tele, in cui il testo poetico è completamente disgregato e lontano anche da quella forma - già frammentaria e mutevole - dei quadri scenici o delle parti corali precedenti. Il materiale linguistico è considerato in ogni sua singola componente: le parole sono divise in sillabe - proprio come nelle corali tradizionali - disposte in modo confusionario sulla pagina e collegate ad altre appartenenti alla parola di origine o meno. Le sillabe, infatti, sono connesse non secondo una direzione di significato, bensì in modo omnidirezionale creando nuovi significati non nel momento della immediata emissione sonora, ma nell'impressione che la relazione, l'incontro inaspettato tra i suoni può suscitare. Il materiale linguistico non è semanticamente preformato, ma comunque di forma e disposizione non aleatoria e anzi significante. In tal senso Scabia e Nono esplorano le possibilità della lingua: creando un contesto di compartecipazione collettiva simile a quello sociale. A un livello di analisi più tecnico, necessario per la marcatura informatica del testo, è necessario spiegare che ogni sillaba è pronunciata da un gruppo di voci, il quale si scinde in sottogruppi distinti nel momento di passaggio alle sillabe connesse; ogni freccia, perciò, indica il percorso di sottogruppi di voci diversi che procedono in modo parallelo, producendo alle volte scontri fonetici privi di significato e altre, invece, accenni di parole, suoni onomatopeici in grado di evocare delle immagini. Le frecce non guidano solo la progressione delle voci da una sillaba all'altra, ma ne indicano anche le modalità di emissione: ricostruiscono l'andamento prosodico, la melodia che il testo poetico dovrebbe assumere nel corso della sua declamazione.

i collegamenti secondo le tue frecce rosse:

con voci tenute che poi esplodono:

QUINDI:

STRUTTURA tra voci d'attacco e

voci tenute -

voci d'attacco - (o finali)

↓
TO

↓
SPE

↓
DIS

voci tenute

TO → SPE → DIS

e SOPRA canto unico-monodia

il testo completo.

come un corale gregoriano -

2 piani: 1° strutture tue: ancora l'attimo della frana

2° tetto-monodia: superato l'attimo,

si organizza e viene fuori la

monodia

[...]

SOLI

e collage

di

cori

precedenti

Nono a Scabia, Venezia, 11-03-1964

In continuità con la forma delle corali bachiane, Scabia e Nono organizzano una struttura stratificata di emissione fonica - più voci che procedono contemporaneamente in direzioni distinte e su materiale linguistico diverso - che nella sua percezione completa restituisce però un canto unico, una monodia composta da una fusione apparentemente caotica di suoni. La monodia corale ricostruita dialoga dialetticamente con il *cantus firmus* della solista, generando di quando in quando dei punti di sincronia durante cui le varie dimensioni si riducono a una.

2.5. - Il valore poetico delle tavole fonetiche nell'indagine di Giuliano Scabia

Oltre all'utilità che le tavole fonetiche hanno nella composizione di *Un diario italiano* e ancor più della *Fabbrica illuminata*, la loro elaborazione ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo poetico di Giuliano Scabia.

Le possibilità della lingua sono incredibili. Campi immensi di conoscenza, tutti da esplorare. Come essere sul limitare, continuamente, di terre assolutamente deserte, inesplorate

Scabia a Nono, 2 giugno 1964

La ricerca di una forma conduce il poeta a scandagliare ancora più in profondità le possibilità della lingua: quelle forme - ancora non impiegate - in cui il significato può incarnarsi, rendersi visibile ed essere trasmesso. Non si tratta solo di sperimentalismo segnico, bensì di esplorare uno spazio:

l'invenzione segnica è scambiata per invenzione semantica, mentre ne costituisce solamente un aspetto; l'intenzionalità, forse come mai oggi quantitativamente abbondante, non riesce e non vuole superare il segno, e finisce col rimanergli estranea

Scabia, *Forma-Storia*, appunti personali, Faldone IX

Il rapporto tra segno e significato è frutto di una relazione, di un divenire continuo, senza il quale poesia, musica e le due insieme non potrebbero dirsi compiute: «l'incontro tra parola [e] musica non è stato fissato a priori, come avviene musicando una poesia rigida, ma è il risultato di un'invenzione continua nell'interazione di musica e parola», proprio come un luogo di vita risulta solo come conseguenza delle interazioni tra ciò di cui è composto (Scabia, appunti personali, Faldone IX).

Nella loro forma pura, ovvero, negli schemi che Scabia invia a Nono, le tavole fonetiche hanno un valore poetico coerente alla ricerca e allo sperimentalismo del poeta; esse, vale a dire, rientra all'interno del repertorio poetico di Scabia, nel contesto dell'indagine di una nuova espressività. Così come nelle poesie composte per la raccolta *Padrone e Servo* e i testi di *Un diario italiano*, anche le tavole fonetiche consentono l'esplorazione dello spazio della pagina tramite l'adozione di un aspetto iconico significante. I fonemi, infatti, sono dispersi nella pagina e riconnessi in modo caotico, di difficile lettura ed esecuzione; il subbuglio grafico, dunque, non è tanto un espediente tecnico per la restituzione musicale del testo, quanto più uno poetico. Il caos iconico consente di immaginare uno spazio magmatico, conflittuale, che avvolge la percezione del lettore. Il valore poetico della struttura iniziale delle tavole fonetiche si evidenzia, infatti, quando essa viene sostituita con una meno caotica - per il testo della *Fabbrica* e su richiesta esplicita del compositore. Nelle nuove tavole le sillabe spezzate si succedono da sinistra a destra ricostruendo la parola d'origine: avviene, perciò, un recupero della forma significante e la riduzione di quella forza sperimentale che aveva caratterizzato la struttura iniziale.

Appare più chiara ora la concezione di Scabia di un testo poetico che si completa formalmente solo nell'atto stesso della sua esecuzione. Le considerazioni esposte mostrano come anche gli elementi segnici delle tavole (es. le frecce) assumono un valore poetico nell'esplorazione del nuovo spazio

espressivo ricercato dall'autore: rientrano, infatti, in quel repertorio di tecnicismi che il poeta include nei suoi testi. A questo periodo, infatti, risale la redazione di testi come *I mangiatori di Nebbia (Padrone e Servo)* che testimoniano l'approdo del poeta a una fase di sperimentalismo più audace. Sono ammesse ora nel testo lirico anche vere e proprie sezioni di partiture musicali, con pentagrammi e notazione tecnica musicale.

La forma del testo dei *Mangiatori* appare vicina a quella delle sezioni corali elaborate per il *Diario*. In queste ultime, infatti, le parti delle tavole composte dalle sole sillabe si alternano ai versi poetici di forma più tradizionale posti nella parte superiore della pagina. Attraversando il foglio da sinistra a destra, i versi comunicano la presenza di una sola voce, solida e ferma. Già nell'esperienza visiva del testo, dunque, il lettore è trasportato nel colloquio tra *cantus firmus* e coro: è proiettato, cioè, in una dimensione scenografica e teatrale.

2.6 - Ultime fasi: l'approdo alla *Fabbrica illuminata*

Il fruttuoso lavoro al *Diario italiano* svolto nei mesi che intercorrono tra il gennaio e la fine dell'aprile del 1964 giunge a una svolta nel maggio dello stesso anno. A partire dalla lettera del 6 maggio del 1964, infatti, la collaborazione tra il celebre compositore e il giovane poeta si concentra quasi totalmente sulla redazione del testo della *Fabbrica illuminata*.

A seguito del rifiuto di *Un diario italiano* ricevuto dalla Scala - il cui Sovrintendente, Antonio Ghiringhelli, aveva al tempo commissionato l'opera - il dialogo epistolare tra i due intellettuali presenta pochissimi riferimenti alla composizione iniziale: l'ultima menzione esplicita al *Diario* è situata in una lettera marginale risalente al 12 settembre 1964.

L'inizio del lavoro per la nuova opera si colloca nelle lettere delle prime settimane di maggio - in particolare nelle lettere del 6 e del 10 maggio - come sviluppo naturale delle conquiste raggiunte nel mese precedente: si tratta dello stesso periodo in cui si delinea con più chiarezza la forma dei cori, nelle tavole fonetiche, delle situazioni e della struttura generale dell'opera.

«Nella lettera del 6 maggio 64, da Venezia, Nono mi parla di una cosa nuova. Sta pensando a un frammento, una composizione a sé, partendo [dal] *Diario*» (*Nuova Musica Nuovo Teatro*, p. 63): il compositore chiede a Scabia di usare i testi già composti per la seconda scena del *Diario* e la struttura delle tavole fonetiche preparate per la V^o scena come modello per una nuova composizione. Gli chiede di deformare i testi secondo il procedimento impiegato per la creazione della parti corali, riducendone la forza di rottura, l'elemento caotico per preservare la leggibilità, consentire l'esecuzione e per allontanarsi dalle critiche che figuravano la natura dell'opera come elitaria.

La nuova composizione, nata dal desiderio di Nono di situare le condizioni produttive di una fabbrica partendo dalla prospettiva offerta dagli operai nelle loro inchieste, assume una forma sempre più autonoma a seguito della commissione ricevuta dalla Radio italiana per il concerto di apertura del Premio Italia, a Genova. Seguono, così, i tre giorni di registrazione all'interno dell'acciaieria Italsider di Genova-Cornigliano.

[S]i è svolta l'esperienza centrale per la nascita della ['scena']. Prima la fabbrica è stata presentata 'ufficialmente' nella sua efficienza produttiva; e poi si è rivelata, fuori, attraverso gli incontri con gli operai e con i dirigenti sindacali, nella sua realtà di lotta»

Scabia, appunti preparatori per *Dal Diario italiano alla Fabbrica illuminata*, Faldone IX

Le espressioni registrate evocano nuove immagini - come per esempio «fabbrica dei morti la chiamavano» emersa nel corso di un colloquio con gli operai - che sono integrate da Scabia nei testi già composti e in quelli ulteriormente tratti dalla lettura di un contratto sindacale tariffario, il quale trattava del rapporto tra compenso e rischio sul posto di lavoro e da cui il poeta riprende la formula «esposizione operaia».

Ai mesi successivi risalgono le sei stesure riportate dal poeta all'interno di *Padrone e Servo*, le quali testimoniano un percorso fatto di prove ed errori e determinato a trovare il giusto equilibrio tra il «delirio verbale e il senso» (Scabia a Nono, 10 maggio 1964). Nonostante la composizione delle sei versioni si regga sul lavoro svolto per il *Diario*, essa presenta anche alcuni aspetti di novità che è necessario esplicitare per le finalità di questa dissertazione.

Oltre al maggior grado di fusione dei personaggi e delle loro voci, dunque, di riduzione della loro singola identità, i testi si presentano come *tertium* nella dialettica tra i quadri scenici e le parti corali. Non esiste più una distinzione tra il materiale linguistico delle scene e quello previsto per le parti corali: lo stesso testo viene, cioè, eseguito più volte e in modalità diverse.

La forma pura del testo, ovvero quella riportata nella raccolta del '65, mantiene perciò in un corpo unitario anche le parti eseguite dal coro che venivano attraversate dal *cantus firmus* della solista; non a caso, nel testo della *Fabbrica* non sono riportate le corrispondenze sillabiche - le quali, come già accennato in precedenza, avevano perso quel valore espressivo successivo al momento esecutivo - ma solo le sezioni testuali oggetto delle diverse interpretazioni emissive. D'altra parte, lo sviluppo formale che aveva interessato l'attività poetica di Giuliano Scabia si mostra nella rinnovata elaborazione testuale: il libero scambio interdisciplinare che il poeta aveva adottato per la creazione delle tavole fonetiche caratterizza anche le composizioni della *Fabbrica illuminata*. Nelle stesure confluiscono i tratti fondamentali dell'agire poetico di Scabia: egli opera nel testo poetico come se operasse su uno musicale. I versi restituiscono al lettore sia il loro significato letterale e poetico che quello direttivo. Le indicazioni tecniche che avevano determinato la struttura dei testi del *Diario* confluiscono ora nei versi stessi e si manifestano attraverso l'espedito iconico: il corsivo è impiegato per il materiale tratto dal contratto sindacale; il grassetto per i versi eseguiti dalla voce solista; il maiuscolo, invece, indica dei momenti di amplificazione acustica, dovuti a un momento di sincronia tra il coro e il *cantus firmus* o a una coincidenza di esecuzione corale; le lineette orizzontali tra una parola e l'altra «indicano pause, pause possibili anche musicali (interruzioni)» (Scabia a Nono, 2 giugno 1964). Le uniche indicazioni tecniche esterne ai versi riguardano la numerazione delle sezioni del testo - tre nella stesura definitiva.

Oltre ai caratteri iconici di cui sopra, anche la disposizione dei versi nella pagina acquista una sfumatura semantica di carattere direttivo. Nell'ultima stesura, infatti: la prima sezione divide a sinistra le parti corali e a destra, nella pagina, i versi in grassetto, dunque interessati dal *cantus firmus*: quasi imitando visivamente l'aspetto delle linee melodiche organizzate secondo la tecnica del contrappunto, tipica delle corali. La seconda sezione, determinata da un intreccio tra coro e voce solista, presenta degli spazi interni ai versi che devono essere «riempiti con la lettera delle parole poste immediatamente sopra e sotto» (Mancini, p. 76); l'ultima sezione, interamente in grassetto, riporta invece i versi di Pavese, come nella seconda scena del *Diario*.

Così come Nono aveva impiegato tecniche eterogenee per la creazione del tessuto sonoro - attingendo ora a materiale preordinato, a tecniche seriali, ora a una notazione sperimentale - anche Giuliano Scabia procede in questo senso; al ricorso alla serialità tradizionale - per esempio nella composizione di alcuni versi in base alla quantità sillabica - si alterna l'invenzione formale che, come mostrano gli esempi di cui sopra, prevede il dialogo con altri spazi artistici.

Ne risulta un testo di difficile lettura ed esecuzione, un «manifesto politico musicale» in seguito criticato dagli stessi operai per questa sua contraddizione interna: *La fabbrica illuminata*, presentata come rappresentazione della condizione operaia, si piega eccessivamente alle necessità estetiche, a una incomprensibilità elitaria che ne soffoca la natura sovversiva. Tra le critiche ricevute, infatti, vi è quella che dichiara il fallimento del tentativo rappresentativo della composizione: «il risultato non è tale da reggere il confronto con la realtà» (*Scritti e Colloqui*, Vol.II, p. 105). Quella sintesi espressionistica che il compositore intraprende nel passaggio da *Un diario italiano* a *La fabbrica illuminata* lo aveva condotto a perdere di vista l'obiettivo principale dell'opera e il principio che aveva guidato non solo la sua composizione, ma che era divenuto centrale nella poetica di Scabia: il recupero della comunicabilità, della capacità espressiva dell'opera artistica.

Il testo iniziale parlava della condizione di sogno/incubo di un'operaia che non incontra il marito perché lavorano in turni opposti (notte/giorno), e anche degli assassini compiuti dai comunisti contro compagni comunisti, e accennava al suicidio di Majakovski. Era la critica alla propria sinistra, in quegli anni molto timida e ipocrita dentro il Partito Comunista, che nel 56 non aveva avuto dubbi a condannare l'insurrezione di Budapest e approvare la fucilazione di Maleter e Nagy. Nono però tolse questa parte (eravamo d'accordo che il testo definitivo sarebbe stato quello della musica) - e me ne dispiacque. Fu uno dei motivi che cominciarono a provocare il nostro allontanamento - anche se mai ho smesso di ammirare e ascoltare la sua musica.

Scabia, *Dal Diario italiano alla Fabbrica Illuminata*

CAPITOLO 3: Per una codifica del testo della *Fabbrica illuminata*

La codifica dei testi poetici intrapresa nel presente progetto è avvenuta sulla base del repertorio di specifiche normative TEI (*Text Encoding Initiative*) e sulla successiva *customizzazione* delle stesse, al fine di consentire l'integrazione di contenuti di marcatura afferenti al repertorio della MEI (*Music Encoding Initiative*). Tale scelta suggerisce che i brani sono stati interpretati a partire dalla loro forma strettamente poetica, ovvero, indipendente da quei contesti di esecuzione o di rappresentazione a cui essi possono prestarsi. In quest'ottica, gli elementi forniti dal repertorio della MEI o da moduli di marcatura TEI esterni a quelli concernenti la codifica di poesie, sono coinvolti in un'integrazione sperimentale al fine di rappresentare fedelmente in formato digitale gli aspetti musicali, teatrali, tecnici, che sono inclusi nei testi oggetto di codifica.

Tale premessa risulta fondamentale per comprendere la natura dei testi e l'interpretazione, restituita tramite marcatura digitale, che ne è stata fatta. Anche l'iniziativa di codifica musicale (MEI), infatti, mette a disposizione delle etichette utili a codificare testi di natura poetica (per esempio *model.verseLike*); il loro utilizzo, tuttavia, favorirebbe una contestualizzazione musicale invece che poetica dei testi, sminuendo il valore dell'attività sperimentale e di ricerca espressiva portata avanti dall'autore Giuliano Scabia.

L'attività di codifica prevede diverse fasi, di cui una preliminare, necessaria e importante dedicata all'interpretazione dei testi. Essa è posta nei primi due capitoli dell'elaborato di tesi, in cui è analizzato il contenuto dei documenti soggetti alla codifica e le modalità più adatte per una loro rappresentazione digitale. Il momento di interpretazione è risultato rilevante in particolare per l'elaborazione di una modalità di codifica in grado di essere adottata come *standard* per la rappresentazione dei testi poetici di Giuliano Scabia: la personalizzazione delle specifiche grammaticali TEI e MEI ha interessato gli aspetti strutturali tipici della poetica dell'autore, costruendo così una nuova grammatica in grado di adattarsi e di essere riutilizzata. Nel documento contenente le specifiche normative della struttura modulare XML, infatti, gli interventi di modifica degli *standard* preformati sono stati intrapresi sulla base di una formalizzazione teorica e tecnica della poetica di Scabia. Seppur circoscritti nelle modifiche più specifiche, gli interventi sono stati sollecitati anche dalla necessità di costruire una grammatica flessibile in grado di permettere integrazioni di elementi afferenti a linguaggi di marcatura distinti nel modo più libero e fluido possibile.

La definizione delle norme di corretta costruzione del documento di codifica è stata intrapresa a partire dal precedente lavoro svolto dai membri del gruppo specialistico *TEI SIG on Music*. Ricorrendo alla flessibilità del formato RELAX NG, il documento riporta oltre alle specifiche tradizionali TEI e MEI, delle *customizzazioni* significative nella definizione dell'elemento *notatedMusic*. Esso costituisce l'unico tag del vocabolario TEI dedicato alla marcatura di elementi o frammenti musicali all'interno di un testo. I limiti di analisi specifica del materiale musicale imposti dalla definizione originale dell'elemento sono stati oltrepassati grazie all'inserimento di elementi del repertorio MEI tra i contenuti possibili (*mei_mei*, *mei_music*, *mei_mdiv*, *mei_layer*). Nel corso della presente codifica,

sono stati aggiunti direttamente all'interno del documento di specifica gli elementi *mei:measure* e *mei:section* per consentire una distinzione più specifica delle strutture musicali. Tra i moduli aggiunti anche: *model.measureLike*, *model.sectionLike* e *model_harmLike* per l'inserimento della notazione di direzione armonica.

Sono state poi modificate anche le definizioni di ulteriori elementi TEI e MEI, per consentire un'integrazione indipendente da *notatedMusic*, dunque, più fluida. Il tag è in molti casi fonte di una eccessiva separazione tra elementi musicali e quelli testuali, dunque origine di una forzatura strutturale non aderente alla realtà testuale. L'elemento è stato impiegato solamente nella codifica del testo de *I mangiatori di nebbia*, ovvero, in occasione della presenza di segmenti di vere e proprie partiture musicali.

Tra gli elementi che hanno subito una modifica nelle specifiche normative di corretta costruzione:

- *mei:dir*: aggiunta di elementi relativi alla scena (*ref name=“model.stageLike”*), suggerendo che anche le direttive relative alla messa in scena - per esempio le indicazioni di regia - possono essere incluse e dotate dunque di valore direttivo. Sono stati aggiunti elementi per enfatizzare o evidenziare determinate direttive (*ref name=“model.emphLike”*), nel caso in cui il valore direttivo sia situato nell'aspetto iconografico del frammento testuale. Riferimento a modifiche globali (*ref name=“model.global.edit”*), utile a indicare che anche uno spazio vuoto o un particolare elemento strutturale del testo può assumere una sfumatura semantica direttiva
- *mei:layer*: inserimento del riferimento al modello MEI (*ref name=“mei_model.controlEventLike”*) per consentire l'integrazione di elementi appositi per la codifica dei *control events*, quali per esempio le legature di portamento. Inserimento del riferimento al modello *harmLike* (*ref name=“mei_model.harmLike”*) per l'aggiunta della notazione armonica
- *mei:note*: riferimento aggiuntivo (*ref name=“mei_model.controlEventLike”*) che suggerisce che un'ulteriore forma di nota possa essere associata a eventi di controllo, come quelli utilizzati per la gestione di parametri musicali durante l'esecuzione
- *tei:term*: inserimento del riferimento al modello MEI (*ref name=“mei_model.controlEventLike”*), volto a indicare che un termine può essere associato a una direttiva di controllo, come un evento musicale o una notazione speciale, nel contesto di una partitura musicale o di un testo musicale codificato. Un termine, perciò, può avere valore di direttiva tecnica: per esempio può indicare una separazione scenica o un particolare evento melodico, pur sempre concorrendo in qualità di elemento lirico a costituire il verso
- *tei:l*: aggiunta del riferimento al modello MEI (*ref name=“mei_model.controlEventLike”*) per consentire l'integrazione di elementi di marcatura afferenti a modelli MEI direttamente all'interno del verso poetico, senza ricorrere a *notatedMusic*
- *tei:lg*: aggiunta del riferimento al modello MEI (*ref name=“mei_model.controlEventLike”*) per consentire l'integrazione di elementi di marcatura afferenti a modelli MEI direttamente

all'interno del verso poetico, senza ricorrere a *notatedMusic*. Inserimento del modello TEI *divPart* per consentire l'unione di elementi teatrali (come il dialogo, le scene, i personaggi ecc.) all'interno di una struttura poetica

Oltre allo studio delle linee guida TEI (*Text Encoding Initiative*), MEI (*Music Encoding Initiative*) e del lavoro sperimentale del gruppo *TEI SIG on Music*, sono stati consultati documenti concernenti l'utilizzo di tecnologie come XSLT (*Extensible Stylesheet Language Transformations*) e SVG (*Scalable Vector Graphics*), strumenti che permettono di manipolare e visualizzare i dati in modo dinamico e interattivo. Le recenti pubblicazioni *Studying Poetry Through Music: The Tasso in Music Project* (Ricciardi e Stuart Sapp) e *Letters and Musical Sketches. Toward a Proper Integration of Bellini's Writings* (Mezzagufo et al.) del *Journal of Text Encoding Initiative* (Issue 18) hanno costituito una guida essenziale nella considerazione degli aspetti più sottili dell'integrazione tra testo e musica trattando:

[The] computational analysis of poetic prosody/musical rhythm and musical cadences/poetic syntax, which show how a musical setting can function as a parsing of a poem's metrical/syntactic structure

Mezzagufo et al.

Tale approfondimento ha permesso di acquisire una comprensione approfondita delle potenzialità e delle sfide legate alla codifica digitale nel contesto delle relazioni intratestuali tra musica e poesia.

Per ciò che concerne l'aspetto di *rendering*, l'analisi della logica di funzionamento dello strumento di pubblico uso *Verovio* ha permesso di restituire in modo efficiente anche la codifica dei passaggi testuali caratterizzati da una relazione più forte con le forme provenienti da altri contesti artistici. *Verovio* è un motore di *rendering* compatibile con il formato di codifica MEI, in grado di sfruttare le informazioni fornite dai tag utilizzati (durata e altezza della nota, armonie, legature ecc.) per ricostruire gli elementi musicali tramite SVG e consentirne la visualizzazione. Sulla base di questo procedimento, anche in questo progetto le informazioni veicolate dagli elementi e dagli attributi usati sono state utilizzate come parametri nella costruzione grafica dei testi. Dati degli *input* - come particolari strutture musicali, testuali o caratterizzate da una integrazione - questi vengono gestiti da appositi template di *rendering* e compiutamente restituiti, nel tentativo di costruire un sistema capace di rispondere a tutte le possibili casistiche.

3.1 - Il primo testo poetico: *I mangiatori di nebbia*

L'attività sperimentale di codifica inizia con il testo *I mangiatori di nebbia* che costituisce un primo esempio - esterno ai testi redatti per il compositore Luigi Nono - dei risultati di ricerca formale ed espressiva intrapresa da Giuliano Scabia. L'integrazione del brano è volta non solo a consentire un

primo momento di sperimentazione rappresentativa, ma anche a dare prova concreta delle speculazioni teoriche e interpretative che occupano i capitoli precedenti. Il brano, comparso per la prima volta sulla rivista *Nuova Corrente*, mostra come l'invenzione espressiva di Scabia e le particolarità formali tramite cui questa viene realizzata non sia circoscritta al solo ambiente d'influenza noniana, ma abbia anzi una certa autonomia.

Il testo, suddiviso in sezioni lirico-sceniche, accoglie forme di natura musicale (pentagrammi, notazioni seriali) che divengono oggetto di elaborazione poetica insieme al resto del materiale raccolto. L'inclusione delle forme musicali non è rilegata alla scrittura per musica, ma si rivela uno degli espedienti e strumenti di ricerca poetica.

Le lettere (in questo caso «A», «C», «D», «E») sono usate più volte da Scabia all'interno delle poesie contenute in *Padrone e Servo*, così come nei testi di *Un diario Italiano*, in qualità di elementi di divisione tra segmenti testuali. Esse identificano spesso delle voci, dunque, dei personaggi diversi (come nel caso della prima versione della *Fabbrica illuminata*), oppure, dei momenti scenografici, come in un testo teatrale. Un'altra indicazione tecnica impiegata è quella della numerazione. Alcuni numeri all'interno delle sezioni più generali indicate con le lettere, operano un'ulteriore distinzione interna.

I suddetti elementi - in particolare le indicazioni numeriche - non sono alieni al testo poetico anzi interagiscono con esso e, pertanto, ne sono qui considerati parte; rientrano infatti nell'ambiente marcato con il tag *lg* (*model.divPart* e *model paraPart*). Secondo quanto premesso, la codifica ha interessato anche il valore direttivo degli elementi testuali. Sono state intraprese, infatti, due tipologie di distinzioni strutturali del testo: la prima, sulle sezioni indicate dalle lettere alfabetiche e la seconda, sottostante alla prima, in base alla numerazione impiegata.

L'utilizzo delle lettere alfabetiche per suddividere il testo in porzioni scenografiche ha reso necessario l'analisi di più possibilità di codifica: l'elemento *mei:dir* è stato assunto per identificare i frammenti testuali di direzione scenica, ovvero, di distinzione dei diversi momenti di ampliamento scenografico delle sezioni. Interno a *mei:dir*, l'elemento *stage* (*stageLike*), impiegato in quei testi che presentano «mixtures of prose, verse and drama» per indicare delle direttive di scena, si è rivelato il più aderente al valore semantico attribuito dall'autore. Per quanto concerne la marcatura dei numeri puntati impiegati per la sottodivisione testuale, essa è avvenuta tramite l'utilizzo del *milestone* e del tag *lg* impiegato per rappresentare un gruppo di linee di verso in un testo poetico o lirico considerato come una "unità formale".

All'interno del contesto poetico delimitato dai tag *lg* e *l*, si trovano poi elementi di natura eterogenea il cui valore espressivo ha richiesto una codifica alternativa a quella strettamente testuale. Si tratta di quelle soluzioni formali, tecniche, linguistiche e iconiche che Giuliano Scabia include nella sua attività di elaborazione poetica poiché ritiene necessarie nella sua personale indagine - come esplicitato nei capitoli precedenti. I risultati del suddetto sperimentalismo formale non si trovano solo nei testi della *Fabbrica illuminata* e non sono, cioè, frutto esclusivo dello scambio intellettuale e artistico intrapreso con il compositore Luigi Nono, bensì essi si mostrano anche nei brani poetici raccolti in *Padrone e Servo*, dimostrando uno sviluppo autonomo dell'autore.

Tra i primi elementi di tale genere, presenti nel testo *I Mangiatori di nebbia* e nella *Fabbrica illuminata*, vi è il segno (—). Scabia lo impiega in lunghezze e forme diverse, ma sempre con lo stesso valore: comunicare un momento di pausa. Anche in questo caso, l'autore dirige il lettore verso una esecuzione personale, interna, del testo e lo conduce ad affacciarsi a una fruizione dello stesso considerando anche la sua dimensione fonetica. Oltre alla scena lirica, dunque, viene introdotta la forma musicale, sempre facendo uso di elementi direttivi e tecnici.

Nel contesto di codifica, è stato impiegato l'elemento *mei:breathe* (*model.controlEventLike.cmn*), poiché utile a indicare un punto della *performance* in cui il musicista o il *performer* interrompe brevemente l'esecuzione per respirare. Oltre all'inclusione del modulo all'interno degli elementi di marcatura poetica, è stato necessario apportare delle modifiche anche alla dichiarazione dell'elemento stesso; *mei:breathe* infatti non contiene altri elementi di marcatura o testuali, impedendo di codificare quei segni o simboli che comunicano un momento di pausa esecutiva; è stato, così, modificato lo schema definition dell'elemento, sostituendo l'elemento *empty* in *text*.

Le sezioni musicali presenti nel testo sono state considerate parte del verso (*l*) e incluse nell'elemento TEI *notatedMusic* che, senza precise customizzazioni, è impiegato per segnalare la presenza di musica all'interno di oggetti testuali. *I mangiatori di nebbia* è l'unico tra i testi oggetto di codifica a presentare l'elemento sopracitato: esso comunica un'interruzione troppo aggressiva del testo; per questo il suo utilizzo è stato limitato al brano presente, in cui le sezioni musicali risultano effettivamente più distanti dal resto del testo.

Nel contesto delimitato da *notatedMusic*, ogni sezione musicale è segmentata in *mei:section* e organizzate in misure *mei:measure* e pentagrammi *mei:staff*, dove le note sono posizionate in livelli *mei:layer*. Le note musicali sono espresse attraverso il tag *mei:note*. Ogni tag fornisce informazioni fondamentali per la corretta interpretazione musicale: la durata della nota, il nome, l'ottava in cui si trova e le eventuali alterazioni. La durata della nota è indicata dal parametro *dur*: per esempio *dur=“8”* indica che si tratta di una nota di durata ottavo. Il nome della nota è specificato dal parametro *pname*, che identifica la nota stessa: *pname=“e”* per esempio indica il *mi*. Inoltre, l'ottava in cui la nota risiede è definita dal parametro *oct*, come nel caso di *oct=“4”*, che indica che la nota è nella quarta ottava. Se la nota è alterata, come nel caso di un *diesis*, viene indicata dal parametro *accid*, che in questo caso sarebbe *accid=“s”*. Questi elementi consentono di rappresentare con precisione ogni aspetto della nota musicale all'interno del brano.

Le varie sezioni di note sono delimitate da *mei:beam*, se interessate da unioni melodiche (*type=‘chord’*) o da un prolungamento esecutivo; le notazioni armoniche esterne al pentagramma sono state codificate con l'elemento *mei:harm*. Le armonie, come l'uso del “Sol 7” o “Fa 6”, vengono inserite come parte della struttura armonica e sono specificate in alto sopra le note per rappresentare l'accordo musicale. Questi accenti armonici non solo danno profondità alla musica, ma permettono anche una lettura accurata dell'accompagnamento armonico del brano.

Ogni nota è associata a una o più sillabe o a una parola del testo, creando una sincronizzazione tra musica e frammenti di testo. In particolare, le note sono legate alle sillabe attraverso il tag *mei:ver-*

se, che collega ciascuna nota alla posizione della sillaba nel verso poetico, permettendo una stretta relazione tra la melodia e il ritmo del linguaggio, in modo che la musicalità del testo venga espressa visivamente e auditivamente. Interni a *mei:verse*, sono poi gli elementi *mei:syl* che identificano nello specifico le unità testuali interessate dalla correlazione musicale: il tag, infatti, non accoglie solo le sillabe, ma in generale le parole o loro frammenti situati in contesti musicali. Inoltre, la durata delle note, che varia tra ottavi e semiminime, rispecchia il ritmo del testo, mentre i legamenti tra le note e le legature di portamento indicano la continuità musicale e le transizioni fluide tra le parole.

Nel complesso, la combinazione di elementi ritmici, armonici e testuali in formato MEI permette una rappresentazione completa e dettagliata del legame tra poesia e musica, facilitando la comprensione e la riproduzione della composizione. Il formato supporta sia la lettura visiva che l'esecuzione musicale, rendendo il testo poetico una vera e propria partitura che può essere eseguita in modo preciso.

3.1.1 - Visualizzazione del documento interessato da una codifica TEI-MEI: utilizzo di XSLT e di SVG

La visualizzazione del documento di codifica, costruito su una integrazione tra le specifiche normative della *Text Encoding Initiative* e della *Music Encoding Initiative*, è avvenuta grazie all'utilizzo dei fogli di stile XSLT e del formato grafico SVG.

SVG (*Scalable Vector Graphics*) è un formato di grafica vettoriale basato su XML che descrive immagini bidimensionali tramite forme geometriche, testi e filtri. SVG è stato sviluppato dal *World Wide Web Consortium* (W3C) ed è utilizzato per creare immagini interattive, animazioni e grafici. Poiché è un formato basato su XML, SVG è completamente testo: ciò lo rende utile in un contesto di manipolazione dei dati basato sull'utilizzo di strumenti come XSLT, JavaScript o CSS. L'adozione di SVG in XSLT, permette di creare dinamicamente una grafica vettoriale all'interno di un documento XML in base ai dati di *input*. Il documento XSLT trasforma un file XML, in cui sono ammessi elementi SVG che sono restituiti visivamente insieme al resto del materiale trasformato, nei *browser web* o in applicazioni che supportano il formato.

L'integrazione di SVG in XSLT avviene principalmente attraverso l'uso di tag SVG all'interno di un documento di trasformazione XSL. XSLT consente di selezionare i dati da un file XML (per esempio, note musicali, valori numerici, o altre informazioni) e quindi generare un'immagine SVG dinamicamente sulla base di questi dati. Oltre ai dati XML, è possibile usare variabili in XSLT per fare calcoli e gestire dinamicamente le posizioni o le dimensioni degli oggetti SVG. Nel caso di questa codifica, l'utilizzo delle variabili ha permesso di calcolare la posizione di una nota musicale su un pentagramma e usarla per posizionare un'ellisse SVG.

Oltre che per gli elementi contenuti nel tag *notatedMusic*, lo strumento di grafica vettoriale è stato utilizzato per gestire la notazione relativa alle pause lunghe *mei:breathtype='long'*, rappresentate da una linea *line* di dimensione variabile.

- 1. Inizializzazione delle variabili:** all'inizio del *template*, due variabili sono definite. La variabile *\$xPosition* rappresenta la posizione orizzontale della prima nota nel pentagramma, inizializzata a zero. La variabile *\$lineLength* calcola la lunghezza totale della linea orizzontale (pentagramma) moltiplicando il numero di note e *beam*
- 2. Creazione del pentagramma:** il pentagramma è realizzato tramite un ciclo *xsl:for-each select=“0 to 4”*, che disegna cinque linee orizzontali sullo SVG, rappresentando le linee del pentagramma. La posizione verticale di ogni linea è determinata dalla variabile *\$lineYStart* con uno spaziamento definito da *\$lineBuffer*
- 3. Posizione verticale delle note:** ogni nota ha una posizione verticale determinata in base all'ottava (*oct*) e alla nota musicale (*pname*). Le note vengono disegnate come ellissi, e il loro gambo (*stem*) viene disegnato con una linea verticale. L'altezza e la posizione della stanga dipendono dalla posizione orizzontale della nota e dalla variabile *\$slope*, che regola l'inclinazione del poligono di *beam* tra le note
- 4. Gestione delle note e dei beam:** le note sono estratte dai sotto-elementi *mei:note*, *mei:chord* e *mei:beam*, per essere iterate una per una. Quando il codice incontra un *mei:beam*, ne viene calcolata l'estensione orizzontale e la sua altezza verticale. La posizione verticale di un *beam* dipende dalla posizione delle note coinvolte e dal numero di ottave delle note. Viene quindi creato un poligono che rappresenta il *beam*, unendo le note a esso collegate. Per un *beam* con accordi (*chords*), viene calcolato un *offset* aggiuntivo per la posizione verticale in base alle ottave delle note collegate. Il codice contiene una serie di calcoli per determinare la lunghezza del *beam* e la posizione delle note in base alla loro altezza. Un esempio è costituito dalle variabili *\$stemLength* e *\$beamHeight*, determinate dalla posizione delle note e dai loro parametri di ottava
- 5. Gestione delle sillabe:** le sillabe, se presenti, sono associate alle note. Il codice verifica il tipo di connessione che interessa la sillaba (“s” per sillaba singola, “d” per sillaba legata), e la posiziona sotto la nota con il relativo testo
- 6. Complessità delle variabili:** le variabili, come *\$noteXStart*, *\$lineXStart*, *\$lineYStart*, *\$ledgerBuffer*, *\$itemBuffer*, sono usate per controllare l'aspetto visivo della partitura. Ognuna di queste variabili partecipa a determinare l'aspetto finale del pentagramma e delle note. Esse sono legate al calcolo delle distanze orizzontali e verticali tra gli elementi musicali, inclusi i *beam*, le note, e le legature

3.2 - Il secondo testo poetico: sezione prima del Coro III di *Un diario italiano* (scena V)

Il progetto di codifica ha interessato anche una sezione del Coro III di *Un diario italiano*, *I vivi e i morti del Vajont*, situato nel quinto quadro scenico. L'integrazione ha due finalità principali: prima, quella di dare sostegno concreto alle scelte interpretative discusse nei capitoli precedenti; seconda,

quella di mostrare un secondo approccio sperimentale di Giuliano Scabia, nel contesto delle modalità tipiche della sua attività poetica.

Similmente alla forma adottata per *I mangiatori di nebbia*, anche in questo caso il testo poetico si appoggia alle modalità espressive della musica. Non si tratta dell'inclusione porzioni di partiture musicali: le sfaccettature musicali si fanno più sottili, integrandosi nel corpo poetico. Le sezioni del Coro III presentano dei versi di natura tipografica tradizionale, i quali si accostano ad altri in cui le parole deflagrano in sillabe o nuclei fonetici. Disposti in modo caotico sulla pagina, essi sono ricomposti tramite delle frecce non secondo dei significati precostituiti, ma secondo un ordine o una melodia in grado di costruire nuovi significati nella mente del lettore. Le frecce si dividono poi in: orizzontali, per segnalare il prolungamento sonoro di una sillaba nel suo passaggio verso la prossima o in generale nel suo momento esecutivo; verticali, per comunicare un nuovo attacco, eseguito da un gruppo di voci distinto.

Secondo tali premesse, la codifica ha considerato come strofe (*lines groups*) l'insieme dei versi di valore iconico tradizionale con quelli de-costituiti. All'interno, ogni verso è stato marcato con il corrispettivo tag *l*: nel frammento di distinzione fonetica ogni percorso di sillabe, ricostruito tramite frecce, costituisce un verso.

Per la codifica dei versi soggetti a deflagrazione sillabica sono stati usati elementi del repertorio MEI, inseriti all'interno di ogni elemento TEI *l* interessato. Prima di esporre i tag utilizzati, è necessario premettere che le sezioni fonetiche sono state considerate come dei grafi in cui ogni elemento sonoro costituisce un nodo; le frecce che interessano i nodi ne costruiscono il o i *path*: il percorso o la traiettoria melodica da un nodo iniziale a uno finale, attraverso eventuali nodi intermedi. Ne conviene, dunque, che: per ogni nodo del grafo sono stati elencati tutti i possibili *path* presenti. Tale soluzione consente una più semplice rappresentazione e lettura della tavola fonetica, mettendo in luce tutti i momenti esecutivi, le melodie e, infine, le voci partecipanti. Ogni path è infatti riprodotto da un gruppo di voci distinte.

La ricostruzione grafica della prima tavola fonetica del Coro III è avvenuta tramite una mappatura dell'immagine corrispondente - messa a disposizione dall'Archivio della Fondazione Giuliano Scabia di Firenze - e una ricostruzione grafica (SVG) della mappa risultante. Lo strumento *browser-based Tei Zoner* è stato utilizzato per generare degli elementi *zone*, posti nel contesto di rappresentazione *facsimile* afferente al modulo *transcr — Representation of Primary Sources*, i quali corrispondono ai punti significativi per la costruzione delle frecce di connessione fonetica. I punti (*upperleftX*, *upperleftY*, *lowerrightX*, *lowerrightY*) hanno costituito le coordinate di elaborazione grafica delle linee di legame. Ogni freccia è caratterizzata da un attributo *class* i cui possibili valori distinguono gli attacchi melodici dalle tenute o i prolungamenti. Similmente anche per le unità sillabiche, *class* permette di ricostruire l'andamento melodico differenziando le sillabe di attacco e di fermata da quelle mantenute. Le sovrapposizioni delle frecce, inoltre, comunicano la presenza di continui contatti tra i vari gruppi corali.

In questo caso, a differenza de *I mangiatori di nebbia*, le parole interessate da espressione musicale

non sono affiancate a partiture musicali, melodie predefinite, così come non seguono una linea di significato convenzionale, da sinistra a destra. La loro riproduzione presenta un grado di aleatorietà che ne garantisce un significare sempre nuovo. I versi deflagrati sono stati codificati mediante l'elemento *mei:verse* (*model.verseLike*) che identifica sezioni di testo interessate da un'esecuzione musicale o una qualche riproduzione sonora. Al suo interno, le sillabe sono ricostruite ricorrendo nuovamente all'elemento *mei:syl*: l'attributo *wordpos* è stato utilizzato per definire la posizione del nodo sillaba all'interno del suo *path*, dunque non operando una ricostruzione del segno significante. Un percorso può essere formato da una sillaba in posizione “i” e una in “t”, oppure da un nodo iniziale (Ni) e uno finale (Nt) intervallati da *n* nodi intermedi (Nm). I valori di *wordpos* sono stati fondamentali per ricostruire le posizioni delle sillabe e disegnare delle linee - secondo una grafica vettoriale (SVG) - tra di esse.

Le note iniziali con attributo *type* uguale a “lunga” indicano delle sillabe senza nodi figli, ma interessate da una esecuzione trattenuta e prolungata.

Nel caso delle tavole fonetiche, la sperimentazione formale di Giuliano Scabia si mostra più audace: la dimensione sonora entra nel corpo poetico e ne sconvolge l'aspetto in una forma che si adeguì alla sua espressione; una forma, però, che ne condanna l'eseguibilità. Non si tratta, cioè, di un testo scritto esclusivamente per musica, bensì di un testo poetico che si serve delle sue modalità espressive e anzi si realizza in esse. Fu lo stesso compositore Luigi Nono, infatti, a indicare al poeta una forma che si piegasse più alle esigenze esecutive e si allontanasse da una elitaria, in gran parte poetica.

Nonostante il ridimensionamento della forza sperimentale dei testi successivi di Scabia - richiesti da Nono - in essi si ritrovano aspetti formali assolutamente simili a quelli appena descritti. Nei testi della *Fabbrica illuminata* Scabia agisce con simile sottigliezza integrando forme musicali e riuscendo, *in extremis*, in una simbiosi formale.

3.3 - *La fabbrica illuminata*: stesure provvisorie e versione definitiva

Le cinque stesure provvisorie e quella definitiva de *La fabbrica illuminata* costituiscono il punto di approdo, ultimo, dell'attività di codifica. I testi mostrano, infatti, lo sviluppo sperimentale nel poeta Giuliano Scabia di quello stile personale che andava ricercando sin dai primi “esercizi metrici” e al contempo esemplificano nel concreto le dinamiche della corrispondenza professionale con il maestro Luigi Nono. I testi accolgono le soluzioni formali che il poeta sperimenta con più audacia nei testi del *Padrone e Servo* o nelle scene-situazioni di *Un diario italiano*, di cui la codifica si è interessata in precedenza. Solo dopo averle raggiunte e fatte proprie, l'autore è in grado anche di limitarne l'utilizzo - su richiesta di Nono - senza sminuire il loro valore. L'autore riesce, ovvero, a mantenere quella ricerca linguistica, scenico-spaziale, quell'indagine del reale ormai imprescindibile dalla sua attività poetica.

Tra le soluzioni sopraccitate, in particolare: l'utilizzo di elementi esterni al verso tipografico vero e proprio - i cosiddetti commenti metalinguistici definiti da Tullio De Mauro - ma inseriti comunque nel contesto poetico, volti a consentire una costruzione scenico-lirica e una ri-costruzione intima. I sud-

detti elementi sono stati codificati tramite l'utilizzo del tag *mei:dir*: un'istruzione espressa come una combinazione di testo e simboli, che specifica o suggerisce il modo di eseguire un brano, ma che non sono codificati altrove attraverso elementi più specifici come il tempo o la dinamica. Il tag appartiene al vocabolario della *Music Encoding Initiative* e in particolare al *model.controlEventLike* che contiene elementi di gruppo, come le legature, i segni di frase, i segni di pedale, che dipendono da altri eventi, come note o pause, per la loro esistenza. Il tag è stato assunto come *standard* di codifica per tutti gli elementi di tipo direttivo, diversificandosi poi nelle sue features attributive per rappresentare la tipologia di indicazione fornita dall'autore. Tra le direttive inserite dall'autore nei suoi testi sono state evidenziate:

- *mei:dir type=“figura_scena”* - In combinazione con l'elemento TEI *stage* per le indicazioni di scena solitamente espresse tramite numerazione o lettere alfabetiche
- *mei:dir type=“loud”* - Per le indicazioni dei momenti di maggiore sonorità o di sincronia tra le corali e la monodia del *cantus firmus*, espresse mediante utilizzo del maiuscolo
- *mei:dir type=“solo”* - Per le indicazioni di voce solista, comunicate tramite grassetto e particolare disposizione grafica del verso
- *mei:dir type=“spazi”* - Per le indicazioni dei pieni sonori, cioè di momenti di esecuzione corale non inclusi nel testo poetico, corrispondenti a veri e propri spazi bianchi interni al verso

Ancora una volta, l'elemento *mei:breathe* è stato impiegato per segnalare le pause sonore, sia nel *cantus firmus* immediato che in quello riprodotto tramite registrazioni su nastro magnetico.

Gli elementi del vocabolario MEI sono integrati all'interno del contesto strutturale più generale ricostruito grazie al repertorio di marcatura TEI. Oltre agli elementi particolari di struttura, spiegati in dettaglio nei paragrafi di seguito, altri percorrono in modo coerente tutte le stesure dando prova dei risultati di revisione e riscrittura dei testi. Essi si esauriscono nell'analisi degli espedienti testuali impiegati dall'autore per la costruzione delle figure-personaggio, per la loro riduzione a frammento e per la restituzione di quella dialettica operaio-fabbrica, uomo-Sistema, vita-morte che interessa in modo totalizzante *Padrone e Servo*.

La codifica ha evidenziato i termini di questa analisi mediante l'utilizzo del tag *term*: tramite i valori dell'attributo *type*, sono messi in superficie non solo i termini e le espressioni usate, ma anche la loro studiata disposizione. Sono d'interesse, infatti, i momenti testuali in cui la sfera semantica dell'*antropos* si accosta a quella della macchina, della fabbrica e della morte, dando prova concreta di un'elaborazione poetica evocativa che si districava in un intreccio di giustapposizioni visive e fonetiche immaginifiche. Il confronto tra i vari testi, consentito dall'utilizzo dell'etichetta di marcatura, inoltre, mostra con efficacia non solo le modalità tramite cui il poeta è riuscito a ridurre il personaggio a frammento espressivo, ma anche come la presenza delle figure nel testo sia andata man mano diminuendo a favore dell'inclusione del materiale d'Inchiesta o registrato nell'acciaieria di Genova-Cornigliano.

3.3.1 - Prima Stesura

Le sezioni del testo sono codificate come *line groups*, dunque, evidenziando in primo luogo la loro natura poetica. Al loro interno, tuttavia, ricalcando il procedimento di composizione formale dell'autore - descritto nei capitoli precedenti - sono integrati elementi afferenti a contesti di marcatura esterni a quelli prettamente poetici. Tra questi, elementi afferenti al repertorio TEI relativi alla codifica di testi teatrali ed altri tratti invece dal vocabolario MEI. L'integrazione è volta a restituire l'allargamento scenografico e musicale che Giuliano Scabia tenta di raggiungere all'interno del testo poetico.

L'elemento *mei:dir* è stato utilizzato per evidenziare la presenza delle direttive tecniche inserite nel testo; data l'assenza di elementi di marcatura di valore direttivo nel contesto teatrale, o in quello della performance di testi poetici, nel vocabolario MEI, la codifica ha usufruito del tag TEI *stage*. La direttiva (*dir*) restituisce ora quel significato di allargamento scenico del testo poetico che l'autore vuole costruire. L'elemento *mei:dir*, inoltre, riporta il valore di feature "figure-voice" per segnalare l'entrata in scena di una voce-figura, cioè di uno dei personaggi o frammento di personaggio elaborati da Scabia per la composizione di Nono.

I versi che seguono l'indicazione di esecuzione (pubblica o intima) sono stati codificati in sezioni poetiche (*lg*) e come battute liriche (*sp*) della voce-figura identificata appena sopra. Sono stati usati elementi del repertorio *Drama* proposto dalla TEI, in particolare *sp* utile a marcare sia una singola battuta in un testo drammatico, sia un brano presentato in un testo in prosa o in versi. Le norme formali che la TEI specifica per la codifica di brani drammatici, tuttavia, prevedono solo una integrazione unidirezionale del testo prosastico o poetico all'interno delle coordinate teatrali. Nel caso di studio analizzato in questo elaborato, tuttavia, avviene l'esatto opposto: Scabia sperimenta l'integrazione di tecnicismi, direttive ed elementi formali afferenti ai brani teatrali all'interno delle sue poesie. È stato necessario, dunque, riportare tale esperimento anche all'interno delle specifiche grammaticali TEI: moduli per la codifica di testi drammatici sono stati aggiunti, come scelte opzionali, in contesti elementari per la codifica di poesie.

3.3.2 - Seconda Stesura

Nella seconda forma del testo de *La fabbrica illuminata*, le sezioni poetiche si riducono a una sola in cui vengono fuse insieme le voci-figure della prima stesura in una dimensione corale, attraversata dal *cantus firmus* della solista.

In questo caso, dunque, non è presente una distinzione tecnica o iconica delle varie voci-figure interne al coro; tuttavia, il testo non è comunque privo di espedienti tecnico-direttivi: il maiuscolo, infatti, è impiegato per comunicare l'esecuzione sola in *cantus firmus* oppure in sincronia con il coro. Esso indica, in generale, dei momenti di maggiore impatto sonoro. Le sezioni in maiuscolo dirigono l'esecuzione intima del testo da parte del lettore riuscendo a esprimere visivamente la maggiore forza sonora del segmento poetico.

L'elemento *mei:dir* del vocabolario MEI è stato nuovamente utilizzato per la codifica delle occorrenze del maiuscolo. In questo caso l'elemento si è prestato a marcare delle direttive testuali affatto non dissimili da quelle musicali per le quali esso è impiegato di consueto: al posto di *affettuoso* o *moderato*, è il maiuscolo a comunicare l'andamento melodico del testo e a rivelare i punti di maggiore tensione. La presenza del maiuscolo anche all'interno delle parole stesse rivela quell'aspetto già discusso nei capitoli precedenti di coincidenza tra il materiale linguistico eseguito dai cori e quello, invece, interessato dal *cantus firmus*.

Secondo questa lettura, inoltre, le pause segnalate dal tag *mei:breathe* assumono un valore più rilevante: proprio quando la natura poetica del testo riesce ad accogliere efficacemente altre forme di espressione, le soluzioni sperimentate dall'autore hanno maggiore effetto. La posizione delle pause in relazione ai momenti di acuto sonoro, infatti, consente di accedere a un sistema di costruite tensioni e di altrettanto studiati rilasci delle stesse.

3.3.3 - Quarta e quinta stesura

La quarta stesura, che ricalca quasi la forma della terza non aggiunta alla raccolta del '65, torna ad avere una suddivisione in cinque sezioni che, seppur alludendo a cinque scene-*situazioni* distinte - quasi recuperando la struttura delle scene di *Un diario italiano* - , non indicano la presenza di voci-figure diverse come nel caso della prima stesura. Si trova ancora una volta, infatti, la fusione di voci femminili all'interno di un quadro corale che viene attraversato dalla voce della solista. Oltre ai temi e alle forme già evidenziate, emergono nel testo anche i primi accenni al materiale linguistico tratto dall'inchiesta sui pericoli a cui i lavoratori sono esposti che diventa centrale nella stesura definitiva.

La quinta stesura provvisoria si avvicina molto a quella definitiva: il materiale linguistico è ridotto e la ripetizione ossessiva presente nelle versioni precedenti diminuisce ai soli termini caratterizzanti il binomio uomo-fabbrica, così come quello vita-morte.

3.3.4 - Stesura definitiva

La stesura definitiva si pone in diretta comunicazione con le soluzioni assunte nelle versioni precedenti. Il testo, infatti, mantiene una distinzione in sezioni sceniche (*figure*) che si riducono a tre, distinte da numeri.

Si mantiene anche la progressiva riduzione delle ripetizioni e in generale del materiale elaborato che, invece, di accumularsi in un corpo poetico denso, si distende sulla pagina. Le scelte iconografiche sono in linea con quelle delle stesure provvisorie: oltre alla distinzione in tre sezioni, che figurano tre momenti scenici diversi, il maiuscolo è ancora impiegato per segnalare punti di sincronia tra coro e *cantus firmus* o dei momenti generici di acuto sonoro. Nella stesura definitiva de *La fabbrica illuminata*, dunque, è ancora presente una sovrapposizione del materiale testuale: lo stesso testo è eseguito due volte, ma in modo assolutamente distinto. Le parti corali, come nel resto delle versioni precedenti, è tratto secondo il *modus* delle tavole fonetiche: le parole sono disgregate in sillabe e ricongiunte nel momento stesso dell'esecuzione tramite modalità diverse.

Tra gli elementi di distanza si evidenziano alcune nuove soluzioni iconografiche di valore direttivo: oltre all'utilizzo della struttura del brano e del maiuscolo, anche altri elementi di natura estetica sono utilizzati dal poeta per riportare nel testo poetico delle direttive tecniche afferenti al contesto di esecuzione musicale o teatrale. Evidente è l'uso del grassetto per segnalare le parti assegnate alla voce della solista; si accostano, poi, gli spazi bianchi che si intervallano alle parole nei versi segnalando non delle pause, bensì l'eventuale ripetizione delle parole che sono poste immediatamente sotto. Oltre alle soluzioni di codifica già adottate, perciò, sono state aggiunte le direttive *mei:dir type='solo'* per le sezioni in grassetto e *mei:dir type='spazi'* per evidenziare gli spazi impiegati come segno di riempimento sonoro e non come semplici separatori grafici.

Un altro aspetto estetico assente nelle stesure provvisorie è il corsivo: usato nella prima sezione, indica il materiale tratto dall'Inchiesta sulle condizioni di lavoro che Scabia consulta su indicazione del compositore Luigi Nono. In questo caso specifico, l'attività di codifica non si è interessata ad analizzare tramite marcatura la provenienza particolare del materiale: l'utilizzo della citazione all'interno di un testo poetico, infatti, è già marcato dallo stesso autore tramite il corsivo; in aggiunta, sarebbe stato riduttivo evidenziare solo in questa circostanza particolare la provenienza del materiale soggetto a elaborazione poetica, poiché tutte le stesure - come mostrato nei primi capitoli di questo elaborato - si reggono su un *collage* di materiale tratto da un repertorio vario di fonti. In linea con le scelte sostenute nei momenti precedenti, la codifica ha interessato proprio la scelta iconica da parte dell'autore del corsivo come elemento tecnico di comunicazione con il lettore.

L'ultima sezione è costituita dai versi tratti da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese: in questo caso è stata riconosciuta la provenienza del materiale mettendo in evidenza un momento in cui l'attività compositiva del poeta si esaurisce tutta nell'assemblaggio del *collage*. I versi, presenti nella seconda scena-situazione di *Un diario italiano*, sono stati posti in chiusura del testo per volere di Luigi Nono che vedeva in essi raffigurato un momento di uscita dal sogno-incubo della produzione, di rinascita, proiettato in un futuro lontano ma possibile.

CONCLUSIONI

L'elaborato ha affrontato e discusso le fasi fondamentali del progetto di codifica che ha interessato le cinque versioni provvisorie del testo de *La fabbrica illuminata*, nella forma che esse presentano in appendice alla raccolta di Giuliano Scabia, *Padrone e servo*, e altri testi - due lettere e due poesie - a sostegno delle soluzioni finali di marcatura.

Il momento di interpretazione premesso alla descrizione della codifica vera e propria ha offerto un importante punto di partenza nella sintesi di una modalità di rappresentazione digitale il quanto più aderente possibile alla realtà testuale. Esso occupa i primi due capitoli di questo elaborato: nel primo, la ricostruzione del profilo biografico dell'autore e la contestualizzazione storico-culturale della sua figura hanno consentito la formalizzazione degli aspetti principali della sua poetica, quindi, la selezione dei corrispondenti elementi di marcatura. Solo a seguito di questo primo passo, è stato possibile affrontare con sicurezza una integrazione corretta e funzionale delle definizioni normative appartenenti alla MEI nelle specifiche grammaticali TEI. Risultato esemplare è costituito dall'utilizzo circoscritto del tag *notatedMusic* e dall'inserimento invece diretto di ulteriori tag MEI (*dir*, *breath*) in strutture di marcatura TEI alternative alla prima di cui sopra. Nel secondo capitolo, l'analisi del percorso compositivo de *La fabbrica illuminata* è avvenuta grazie alla discussione di alcune delle lettere più significative dello scambio epistolare tra il giovane autore Giuliano Scabia e il celebre compositore Luigi Nono. In particolare, le lettere risalenti al biennio 1963 e 1964 hanno permesso di ripercorrere i momenti di passaggio dal lavoro per la precedente opera mai veramente terminata, *Un diario italiano*, all'elaborazione della successiva composizione autonoma. Il capitolo ha affrontato, pertanto, le dinamiche di sviluppo della poetica di Scabia sotto l'influenza delle richieste e dell'ideologia noniana, così come nel contesto di un'attività non più individuale, bensì di collaborazione con più figure e spazi artistici. La ricerca intrapresa all'interno degli Archivi, uno della Fondazione Giuliano Scabia di Firenze e l'altro della Fondazione Luigi Nono di Venezia, ha consentito non solo di prendere conoscenza degli aspetti formali più importanti dei testi considerati e delle loro variazioni, ma anche di mettere in evidenza le caratteristiche dello sperimentalismo poetico dell'autore, così come i motivi della sua autonomia da quello noniana. Così facendo, è stata raggiunta una modalità di codifica *standard* dei testi poetici di Scabia circoscritti alla produzione artistica degli anni '50 e '60: ovvero, riconoscendo i principi ideologici e le forme caratteristiche del suo poetare è stato possibile utilizzare in modo diffuso degli elementi di marcatura, modificando la loro feature in base al loro utilizzo nel testo. Un esempio è il tag *mei:dir*: adottato per la codifica degli elementi di valore direttivo - strumenti tipici nella ricerca linguistica dell'autore e dunque nella sua attività poetica -, esso presenta valori diversi dell'attributo *type* in base al tipo di direttiva comunicata (scenografica, esecutiva ecc.). L'individuazione dei principali atteggiamenti lirici del poeta ha consentito di raggiungere un *set* definito di soluzioni di codifica, sperimentando così *customizzazioni* rilevanti della struttura modulare del linguaggio di *mark-up*.

In conclusione, il progetto di codifica ha cercato di riprendere e sviluppare i risultati emersi dal-

le pregresse sperimentazioni intraprese dal gruppo *TEI Sig on Music*. Un aspetto centrale di questo progetto si è esaurito nella ricerca di un approccio formale per l'integrazione dei modelli MEI nella struttura modulare della TEI. L'intento è quello di proseguire il lavoro avviato dal *SIG on Music*, aggiornando e consolidando i punti di interazione tra i due *standard* di codifica e affinando la metodologia formale. La ricerca non si è limitata alla codifica logico-semantica, ma si è estesa anche alla rappresentazione estetica del contenuto digitale, un aspetto che viene esplorato tramite l'uso del linguaggio XSLT e delle funzionalità di SVG. Nonostante il metodo di *rendering* impiegato - sulla base dell'analisi del simile funzionamento del motore *Verovio* - consenta una traduzione grafica immediata delle informazioni comunicate tramite marcatura, esso presenta ancora delle difficoltà nella gestione delle strutture MEI integrate in contesti TEI più elaborati. Il progetto si propone, dunque, di continuare ad analizzare e ad applicare i risultati ottenuti, contribuendo anche alla ricerca di un metodo per la traduzione estetica dei testi codificati mediante lo schemi di marcatura soggetti a integrazioni esterne o a *customizzazioni*, come quello TEI-MEI.

Bibliografia

Balestrini, Nanni e Cortellessa Andrea. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi.* L'orma, 2013

Borghesi Angela, Marino Massimo e da Vallortigara Laura. *Riga 47. Giuliano Scabia.* Quodlibet, 2024

Bournard, Lou. *What Is The Encoding Initiative: How to add intelligent markup to digital resources*, OpenEdition Press, Marseille, 2014

De Benedictis, Angela Ida. “Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un’opera viva”, *SvobodaMagika: polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, di Forlani Alessandro e Puliani Massimo, 2006, pp. 87-124

De Mauro, Tullio. *Introduzione a “Critica del teatro e dubbi sulla matematica”*, Almanacco dello Specchio, 1975, pp. 357-59

Marino, Massimo. *Il poeta d’oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia.* La Casa Usher, 2022

Mazzagupo Laura, Sichera Pietro, Spampinato Daria e Del Grosso Angelo Mario. “Letters and Musical Sketches. Toward a Proper Integration of Bellini’s Writings”, a cura di Raffaele Viglianti, Kepper Johannes e Stadler Peter, *Journal of Text Encoding Initiative*, Issue 18, 2024

Nono, Luigi. *Scritti e Colloqui*. A cura di Angela I. de Benedictis e di Veniero Rizzardi, LIM, Vol. I e II, 2001

Nono, Luigi. “Musica e Resistenza”. *Rinascita*, 7 settembre 1963

Parente, Alfredo. “Concerto di musiche strumentali e registrate”, *Il Mattino*, 18 settembre 1964, Napoli

Pasolini, Pier Paolo. “Nuove questioni linguistiche”, *Rinascita*, 26 dicembre 1964, pp. 19-22

Pannain, Guido. “Concerto di musiche strumentali e registrate”. *Il Tempo*. 18 settembre 1964, Roma

Pestalozza, Luigi. “La fabbrica illuminata”, *Rinascita*, 25 settembre 1964, Roma

Piccardi, Carlo (a cura di). “Luigi Nono: Realtà di un compositore”, RadioTelevisione della Svizzera Italiana, 1976

Pozzi, Giovanni. *La parola dipinta*. Adelphi, 1981

Rizzardi, Veniero. “Luigi Nono, dal teatro alla fabbrica.” *Musica/Realtà*, n. 33, 1990, pp. 41-56

Ricciardi Emiliano e Craig Stuart Sapp. “Studying Poetry through Music: The Tasso in Music Project”, a cura di Raffaele Viglianti, Kepper Johannes e Stadler Peter, *Journal of Text Encoding Initiative*, Issue 18, 2024

Santi, Pietro. “Una delegazione di operai per la ‘fabbrica illuminata’ ”. *AVANTI!*, 17 settembre 1964, Milano

Sartre, Jean-Paul. “Per un teatro di situazioni; forgiare miti”. *Ariel semestrale di drammaturgia dell’istituto di studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo*, 2011, vol. 2, pp. 125-132

Sartre, Jean-Paul. *L’essere e il nulla*, Milano, 1972, p. 583

Scabia, Giuliano. “Dal Diario italiano alla Fabbrica illuminata”. *Nuova Musica Nuovo Teatro*, a cura di Andrea Mancini, La conchiglia di Santiago, 2024, p. 73

Scabia, Giuliano. “Il soggetto del Diario italiano”. *Nuova Musica Nuovo Teatro*, a cura di Andrea Mancini, La conchiglia di Santiago, 2024, p. 19

Scabia, Giuliano. “Il soggetto del Diario italiano”. *Nuova Musica Nuovo Teatro*, a cura di Andrea Mancini, La conchiglia di Santiago, 2024, pp. 18-19

Scabia, Giuliano. “La fabbrica illuminata. Programma Piccolo Teatro di Milano”. *Nuova Musica Nuovo Teatro*, a cura di Andrea Mancini, La conchiglia di Santiago, 2024, p. 85

Scabia, Giuliano. “Lode della scrittura. Dieci tesi per un teatro organico”. *Riga 47. Giuliano Scabia*, di Borghesi Angela et al., Quodlibet, 2024

Scabia, Giuliano. “Nei campi della stralingua”. *Riga 47. Giuliano Scabia*, di Borghesi Angela et al., Quodlibet, 2024

Scabia, Giuliano. “Teatro all’improvviso”. *Riga 47. Giuliano Scabia*, di Borghesi Angela et al., Quodlibet, 2024, p. 50

Scabia, Giuliano. “Teatro di avvenimenti”. *Riga 47. Giuliano Scabia*, di Borghesi Angela et al., Quodlibet, 2024

Scabia, Giuliano. *Nuova Musica Nuovo Teatro*. Luigi Nono Giuliano Scabia. La conchiglia di Santiago, 2024

Scabia, Giuliano. *Una signora impressionante*, Casagrande, 2019

Salvatori Vincitorio, Elisa. “Intervista a Giuliano Scabia”. *Animazione e conoscenza*, Dedalo, Bari 1978, p. 205

Santi, Pietro. “Una delegazione di operai per la ‘fabbrica illuminata’ ”. *AVANTI!*, 17 settembre 1964, Milano

Dall’Archivio della Fondazione Giuliano Scabia:

Faldone 9, cartelle 1-7

Faldone 10, cartelle 2-12

Faldone 11, cartelle 1-6

Faldone 12, cartella 6

Sitografia

<http://dh.obdurodon.org/>

<https://music-encoding.org/>

<https://www.luiginono.it/>

<https://tei-c.org/>

<https://www.verovio.org/index.xhtml>

