

Introduzione

Poesia, canto, resistenza

Marco Fazzini

La canzone, come la poesia, è pratica antica. Dovremmo meglio dire la “poesia-canzone” è pratica antica. Faccio coincidere, fin da subito, le due discipline di canzone e poesia perché, come molti sanno, la poesia e la canzone erano, di fatto, una cosa unica; questo, almeno, stando ad alcune delle varie ricostruzioni precedenti alla scissione che si pensa si sia verificata dal Rinascimento in poi, generando quindi, da un lato, la poesia scritta – la così detta poesia colta – e dall’altro la tradizione della musica e dei versi per uso popolare o folclorico, includendo in quel genere anche le poesie e le canzoni dalle distanti culture orali dell’Africa, dell’Australia ecc. che da noi in Europa, secondo un antico pregiudizio, non sono propriamente “letteratura”. Prima di questa ipotetica rottura, vari poeti, tra cui il nostro Petrarca, inviavano ai loro amici “cantori” non solo i testi che concepivano nelle forme “per musica” (madrigali, ballate ecc.) ma anche speciali forme poetiche (i sonetti), oggi parte di una tradizione che si pensa sia solo “accademica” e propriamente “scritta”,

perché venissero “vestiti”, cioè musicati per un accompagnamento melodico e armonico (Petrobelli 1986: 230). Di questa frattura ne scrive estesamente Fenton, quando accenna alla sopravvivenza, soprattutto in Africa, in Cambogia, nel Borneo, nelle Filippine a cantare un testo, sia quando appaia scritto su una pagina di libro sia quando memorizzato o tramandato da generazioni (Fenton 2007: 10-11).

In una intervista rilasciata in Italia nel 1989 ad Adriana Vianello per *Il Gazzettino*, Iosif Brodskij faceva notare che quella scissione, in Occidente, era forse ancora antecedente a quella data: “...fino all'avvento del cristianesimo, la poesia andava mano nella mano con la musica e non possedeva ancora l'attuale codice di scrittura. I riti religiosi cristiani hanno come parte integrante il canto sacro. Così, ripetendo continuamente la stessa frase secondo determinati modelli musicali, le canzoni sono state trascritte per poter essere tramandate. Nei secoli VI, VII e VIII il sistema di notazione si sviluppò e la musica si separò definitivamente dalla poesia. Entrambe iniziarono un'esistenza separata. È accaduto così il peggio, nel senso che ancor oggi l'una sente la mancanza dell'altra. La musica non ha un linguaggio strettamente semantico, didattico, d'altra parte la lingua non ha segni, elementi significanti, sufficienti a coprire le possibilità espressive della musica stessa. Non so quale rappresenti per l'altra l'elemento originario, ma in ultima analisi penso che la poesia sia stata la prima e la poesia – l'ha detto Montale – è ‘un'arte incurabilmente semantica’ e, da poeta, privilegio il significato... anche se soltanto congiunte, poesia e musica ricoprono l'umana capacità di articolazione dell'espressione” (Laera-Brazzale 2016: 80).

Eppure, esistono pareri discordanti sia per ciò che riguarda la tradizione colta sia quella popolare, e non tutti sono d'accordo su quella scissione, smentita da più parti nel mondo. Così, a sostegno della “poesia-canzone”, o del “canto-poesia”, voglio brevemente soffermarmi a raccontare una breve storia,

a mo' d'introduzione del discorso. È in parte mediata da Allen Grossman, e dalla sua lettura della *Historia* di Beda – anche citata in un recente libro di Ben Lerner (Lerner 2017) dal titolo poco rassicurante: *Odiare la poesia*.

Beda ci dice che Caedmon, il primo poeta anglosassone di cui conosciamo il nome, imparò l'arte del canto in sogno. Era un poeta analfabeta, incapace di cantare. Durante un banchetto, ogni volta che a turno s'invitava qualcuno a cantare una canzone, Caedmon si tirava indietro, con la scusa che doveva badare al suo gregge. Una sera, dopo cena, qualcuno provò a passargli l'arpa, così lui se me scappò verso le stalle e, nelle stalle, ebbe la visita di una figura misteriosa, probabilmente Dio, o forse un angelo, o un demone – il testo su questo punto è vago, e difficilmente traducibile. “Devi cantarmi qualcosa”, gli disse Dio, o il demone. Al che Caedmon rispose: “Non ne sono capace. Ecco perché me ne sto a dormire nelle stalle invece di bere idromele con i miei amici attorno al fuoco”. Ma Dio insistette, e pretese una canzone, così Caedmon chiese: “Cosa dovrei cantare?”. Allora il visitatore gli ordinò: “Canta l'origine delle cose create”. A questo, Caedmon aprì la bocca, e con sua meraviglia ne uscirono versi magnifici in lode di Dio. Fu a quel punto che Caedmon si svegliò dal sogno, e si scoprì Poeta, e con il tempo si fece monaco. Eppure, la poesia che cantò al risveglio non fu, secondo quanto ci dice Beda, bella come quella del sogno. Infatti Beda osserva: “Non è possibile tradurre letteralmente poesie, neppure se di eccellente fattura, da una lingua a un'altra senza che se ne perda l'armoniosa bellezza”, parole del tutto simili a quelle di Dante nel *Convivio* (“E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia”). Se questo è vero della traduzione nel mondo cosciente, è doppiamente vero della traduzione da un sogno. La poesia che Caedmon riporta alla comunità umana fu pura eco della prima.

In breve, cosa ci suggerisce questa storia? Da una parte che Caedmon, e Beda che ce lo racconta, presumono che poesia e canzone siano la stessa cosa, senza dubbi e perplessità. Poi, che la poesia è cosa condivisa, una pratica di gruppo, assunta non tanto nell'individualità di una lettura solitaria, ma nel desiderio di condividerla e poi trasmetterla oralmente, cantarla per farla vivere, assimilarla per poi passarla in eredità alle generazioni future. La poesia di Caedmon nasce anche dal desiderio di superare una dimensione finita e personale, e raggiungere una comunità, spesse volte anche il trascendente, seppure nel passaggio da quell'impulso originale al linguaggio reale l'intuito iniziale debba essere tradotto, per chiamarsi poesia: quindi, la poesia è sempre traduzione di qualcosa, di una sorta di linguaggio puro che, stando a quello che diceva Benjamin, deve alfine sempre scontrarsi con tutta la finitezza dei mezzi di un poeta, sia sul piano linguistico sia su quello storico.

Nessuno stupore, quindi, se i poeti vivano costantemente un'insoddisfazione perché, alla fin fine, la poesia "pura", oltre la poesia linguisticamente attualizzata, resta sempre inarrivabile, come inarrivabile è l'entità che incarna la nostra idea di perfezione, anche al di là del credo o della fede di ogni singolo individuo. Tradurre un intuito poetico, tradurre una poesia "pura", è il nostro umano modo di rispondere a un'idea di perfezione che vorremmo per noi, ma che vorremmo anche condividere con i nostri simili, al di là delle brutture di questo mondo.

Ma riflettiamo ancora per un attimo sul sogno. Secondo quanto ci dice Beda, la poesia che Caedmon canta non è bella come quella del sogno. E se invece del sogno ci trovassimo di fronte a un incubo? Se invece di avere la libertà di sognare ci trovassimo a vivere sotto una dittatura che prevarica diritti civili, libertà di parola e di stampa, persino la libertà di poter vivere i minimi atti liberi e improvvisati che ogni giorno ci aiutano a scrollarci di dosso la noia e la routine del lavoro, o le preoccupazioni, o uno stile di vita imposto?

La storia è cosparsa di queste incivili barbarie che hanno tentato di zittire la libertà degli individui, e la loro capacità di sognare in pace, vieppiù la dissidenza della “voce” di quei poeti che in versi non attaccavano direttamente i regimi e i potentati. Si vada, per curiosità e per onestà di memoria, a riesumare la vicenda di Visar Zhiti che, avendo scritto poesie tristi ed ermetiche, venne considerato per questo “ostile” al regime albanese. Di quel libro, che parlava sostanzialmente di rose, Zhiti scrive:

Io nacqui già condannato. Mi incarcerarono perché ero figlio di Hekuran Zhiti, e per di più avevo avuto l’ardire di scrivere versi. Mentre insegnavo in un villaggio ai confini con il Kosovo, mandai il libro *Rapsodie della vita delle rose* all’unico editore dell’epoca, che naturalmente era lo Stato. I redattori, un critico letterario e un poeta, entrambi comunisti e quindi realisti socialisti, dichiararono che le mie poesie erano ostili al regime, tristi ed ermetiche. Seguendo la prassi informarono il Comitato centrale del partito e il ministero degli Interni. Venni arrestato e processato pubblicamente. Condanna: dieci anni di carcere. Ne scontai quasi otto. Naturalmente mi venne vietato di pubblicare e di votare... In cella di isolamento, per mantenere l’equilibrio mentale e spirituale e convivere con il terrore che non riuscivo a dominare, e non avendo la possibilità di leggere libri o scrivere ai familiari, creai poesie, ma solo mentalmente. Le recitavo a bassa voce, cercando di attenuare la paura (Giaveri 2010: 68-69).

Sempre dall’Albania, un caso che ha addirittura dell’incredibile: mentre nel mondo comunista già da tempo non si uccidevano più i poeti e gli scrittori, nel 1977 due poeti vennero fucilati, ad alcuni chilometri dalla cittadina di Librazhd, per i loro versi. Parlando della violenza gratuita di questo scandalo, Ismail Kadare denuncia tristemente l’accaduto, avvertendoci anche di una possibile sopravvivenza, nella contemporaneità, di tale ferocia dittoriale: “Il comunismo in Albania è caduto,

ma non è caduta la sua polvere e la sua violenza. Le uova del serpente si trovano ovunque” (Giaveri 2010: 30). Per sfuggire a quel destino, un altro poeta, Gëzim Hajdari, scappa di notte dal suo paese per non tornarci mai più, dopo aver denunciato prima la dittatura di Oscha, e poi la rigenerazione di quel potere nella nuova Albania. Oppure, il caso di Manuel Alegré che contro il regime di Salazar scrisse e pubblicò nel 1965 poesie poi trascritte clandestinamente, e quindi usate come testi per canzoni famose contro il regime, canzoni poi costate dieci anni d’esilio a uno scrittore che diventerà anche il protagonista della vita politica del nuovo Portogallo dopo la Rivoluzione dei Garofani del 1974, l’autore della prefazione alla nuova Costituzione di un paese democratico. O, infine, un caso più vicino al nostro ospite cileno, è quello di Victor Jara che, anche dentro al crudele circo dell’Estadio Chile, riuscì a cantare e comporre canzoni, con il miraggio sempre più distante della libertà per un paese martoriato.

La lista di queste barbarie contro i poeti, e contro l’intera umanità, potrebbe essere lunga, ma c’è ancora un aspetto che val qui la pena rimarcare. Al di là del sacrificio di tante vite, e della sofferenza dei sopravvissuti, è la memoria a impegnarci, sia come autori che come lettori, interpreti e fruitori di un messaggio che possa circuitare la giustizia e la pace, stimolando il nostro desiderio di partecipazione. Eppure, spesso è soprattutto il nostro *ressentiment* che ci aiuta a cantare. La memoria è il motore che innalza i valori di pochi a esempi di vita, ma è il risentimento per qualcosa di negato che ci fa cantare la nostra voglia di bellezza e di armonia, e ci fa tradurre un’idea di perfezione in un canto, o in una poesia che inneggi a un miraggio di pace e giustizia. Risentimento non è sinonimo di vendetta. Se dovessimo semplificare al massimo, si potrebbe dire che tutta la poesia ruota attorno al risentimento per una perfezione mancata o negata, quindi tutto ruota attorno all’amore, alla tolleranza, alla convivenza, all’idea utopica di un mondo rassicurante e

sicuro, o di una entità che rappresenti un ideale di bello. E tanto più ci poniamo obiettivi utopici, tanto più soffriamo, e tanto più coviamo risentimento per un diritto mancato. Il poeta spesso vive, quindi, una doppia frustrazione: da un lato, quella di combattere, come dice tra gli altri Geoffrey Hill (Hill 1984: 1-10), con un mezzo notoriamente imperfetto, il linguaggio, per cantare cose perfette, o un ideale di perfezione sempre irraggiungibile e linguisticamente ineffabile; e, dall'altro, quella di vivere in un mondo imperfetto, malvagio, spietato e cinico, che spesso conduce aguzzini e vittime ad atti estremi: il rifiuto dell'autorità, delle istituzioni, delle lobby, della guerra, del potere occulto della finanza, o ancor peggio della violenza delle dittature e degli interessi di chi sulla guerra e sulla violenza specula giornalmente. Il poeta canta e, come Caedmon, si stupisce che dalla sua bocca escano canti d'amore, anche quando questi dovrebbero essere urla di terrore, rabbia, violenza, vendetta. È vero di Caedmon, quanto di Joe Hill e Bob Dylan, o di Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg, o di Zbigniew Herbert e Billy Bragg, o di Leonard Cohen e Jeremy Cronin. Se si è felici come essere umani, si canta di una felicità ottenuta perché si sa della sua peritura e brevissima esistenza; se si è oppressi, si denuncia aspramente l'esistente per via di un *vulnus*, e il ripristino di una armonia, di una pace, di una convivenza agognate. Da Nietzsche a Scheler, da Weber a Sartre, da Deleuze a Girard, il *ressentiment* è allora il motore per la ricerca di una identità, per le così dette "cornici" morali e per tutti i sistemi di valori di cui siamo parte. Marc Ferro, in epoca recente (Ferro: 2007), gettando luce non solo sulla natura della "collera" e del risentimento, ha notato che all'origine del "ressentiment", in capo all'individuo o al gruppo sociale, si trova sempre un *vulnus*, una violenza patita, un affronto, un trauma. Chi si sente vittima non può reagire, è in una situazione assimilabile all'impotenza. Rimugina la sua vendetta impraticabile, che lo opprime incessantemente. Fino a farlo esplodere... La reviviscenza dell'antica ferita è più forte di

tutta la volontà di dimenticare. L'esistenza del *ressentiment* mostra pure come sia artificiosa la cesura tra passato e presente, che vivono di conseguenza l'uno nell'altro, con il passato che si fa presente, più presente anzi del presente stesso. La Storia ne offre svariate riprove”.

La poesia ne offre svariate riprove, anzi, la poesia vive per far sì che il passato sia costantemente un presente, e ne illumini la via attraverso le saggezze passate e la loro re-interpretazione nella contemporaneità. Serve allora solo un invito a cantare, e capisco ora perché la traduzione di quella figura misteriosa apparsa a Caedmon sia di difficile traduzione: angelo o demone che sia – forse tutti e due in uno – il suo invito, nonostante renda il poeta cosciente che linguisticamente, politicamente e moralmente non si fa altro che cantare l'oltre di una perfezione distante o ultraterrena, ci trasmette l'idea che quella lingua pura rimarrà intoccata o ineguagliata in traduzione. Come dice Harold Bloom, siamo del tutto simili ad Amleto: esseri in mezzo al dilemma di aprirci a desideri trascendenti anche quando ci sentiamo intrappollati dentro un animale mortale. Il ricordarci ogni tanto di essere angeli, anche se caduti, ci fa regredire a quello stato di rêverie, ci fa sognare, e ci fa comporre poesia, tradurre il nostro risentimento in un canto fascinosamente fatale.

Forse val la pena qui ricordare uno degli eroi della Scozia, Robert Burns, perché la domanda ora è non tanto sulle tecniche, ma sul perché ci si raduna a cantare, o ad ascoltare qualcuno cantare, sia esso poeta, aedo, o performer. Pensiamo a una delle primissime canzoni contro la guerra, “Ye Jacobites”, scritta da Burns contro le lunghissime guerre giacobite; o anche a tutta quella schiera di cantori che hanno fatto della voce il mezzo per radunare e coinvolgere le masse, come Joe Hill e Woody Guthrie negli Stati Uniti, o Mzwakhe Mbuli che declamava per onorare i morti dell'ANC durante la lotta contro l'apartheid in Sudafrica; o Panagulis che memorizza, e poi scrive con il sangue sulle pareti della sua cella, o su piccoli pezzi di Cleenex, i versi

che lo aiuteranno poi a venir scarcerato, e dare così l'avvio al disfacimento di una dittatura inconcepibile nella Grecia dei colonnelli (Panagulis 1990); o il Nobel Wole Soyinka che solo per un caso fortuito – la caduta di una penna di corvo nel cortile della prigione che lo teneva in isolamento – ha finalmente la possibilità di avere uno strumento per fissare su carta le poesie fino a quel momento tenute a mente, al riparo da censori e assassini (Soyinka 1986: 270-1); o Chico Buarque che in Brasile paga con l'esilio la “spregiudicatezza” dei testi delle sue prime canzoni, anche se poi in Italia le traduzioni abbasseranno la portata del suo messaggio politico; o, Jeremy Cronin che subisce lunghi anni di carcerazione in Sudafrica, lui che da bianco aveva appoggiato la lotta nera passando per “comunista”, tanto che in carcere comincia a memorizzare un libro che pubblicherà con il nome di *Inside*, testimonianza per tutti coloro che sotto l'apartheid sono finiti dentro, ghettizzati e torturati dal regime; o, infine, la dissidenza di Bobby Sands durante gli anni duri del terrorismo irlandese, una lotta per i diritti umani che lo impegna fino alla decisione estrema di lasciarsi morire di fame in carcere, al cospetto della noncuranza di Margaret Thatcher che gli nega addirittura la scarcerazione anche dopo la sua elezione a neodeputato in Parlamento, ma non prima di aver composto alcune canzoni memorabili. L'elenco degli esempi calzanti potrebbe essere ancora lungo, ma qui sembra essere sufficiente ciò che ho già segnalato.

La poesia, si è detto, nasce con la musica, si permea di musica, vive grazie alla memoria musicale di lunghe strofe poetiche e poemi narrativi, canzoni, sonetti ballate e madrigali che poeti, giullari, musicisti, saltimbanchi, e cantori semi-ufficiali di laudi hanno saputo far circolare, secondo diverse modalità e periodizzazioni, per secoli in tutta Europa. E non solo in Europa, ovviamente: si pensi, quale esempio, al ruolo dei *griot* delle corti dell'Africa occidentale. Zumthor, tra i primi studiosi del caso, ha sottolineato una continuità, sin dai primordi aedici,

della “presenza della voce” (Zumthor 1984) che mira dritta alle attualizzazioni contemporanee della lettura pubblica, della “performance poetry”, e del recente fenomeno della “spoken poetry”, o dello “slam” come eventi fruibili dalle masse e pensati per le masse, momenti “necessari” di aggregazione, protesta, momenti anche elegiaci di partecipazione emotiva. Questo ha condotto a una proficua discussione sui diversi ruoli e giudizi da attribuire alla poesia colta e alla poesia popolare, alla scrittura poetica e al suo controcanto orale che da parte sua spesso presume il ritmo, un tempo preciso, strumenti musicali, mani, espressioni facciali, compartecipazione del corpo tutto, teatralizzazione del testo, che sarà per forza di cose un testo sporco, a volte grossolano, condivisibile e condiviso. Lo stesso Fenton, nonostante riesca a evidenziare quel fossato che esiste tra la scrittura per la pagina e la scrittura per la musica, deve alfine ammettere che, quando messe a confronto, le due tradizioni (quella scritta di derivazione europea e quella orale sopravvissuta per esempio in Africa) devono entrambe affrontare una prova decisiva: anche la più docile delle platee può percepire che, alla fine, abbiamo esagerato sull’ipotetica benevolenza di ciò che recitiamo se prima non ci siamo assicurati che meritiamo l’attenzione che richiediamo (Fenton 2003: 15).

La voce non inganna, non può ingannare se recita dei versi sentiti, scritti/memorizzati con la passione e, spesse volte, con il dolore della vita. Non ci si commuove se arriva alle nostre orecchie un suono posticcio, contraffatto, zoppicante, o “attoriale” nel senso più artificioso del termine. Chi ha ascoltato, per esempio, la voce di Raúl Zurita, come di altri interpreti che vivono la loro vita nella poesia, sanno di poter istantaneamente percepire “sincerità” di eloquio e composizione, e condividere queste sue parole: “...il compito non era quello di scrivere poesie né dipingere quadri; il compito era rendere la vita stessa un’opera d’arte e le carcasse ancora sanguinanti di questo compito coprono il mondo come se fossero i cadaveri

di una battaglia cosmica che è stata persa". Parole calzanti per lui stesso, ma anche per tutti coloro che praticano e vivono la poesia giornalmente, quella detta ad alta voce, la poesia con musica o la poesia cantata su un palco, sentendola nel profondo, a cominciare dai giovani performer di quest'Italia prostrata – e Alberto "Dubito" Feltrin ne era uno dei meritevoli esponenti – fino ad arrivare ai grandi interpreti delle passate generazioni. Il volume qui presente ne testimonia vari aspetti; oltre alla parte monografica sullo stesso Raúl Zurita (con una selezione di testi a cura di Sebastiano Gatto, e splendidi interventi di Antonio Arévalo, Anna Deeny Morales, Daniel Borzutsky, Edgardo Dobry, Constanza Belén Tapia Cáceres, Alessandro Scarsella e Daniel Calabrese), gli scritti apripista di Giorgio Rimondi e Federica Favaro, assieme ai contributi di Francesco Ciabattoni, Irving Juárez Gómez e Lorenzo Cittadini su, rispettivamente, Claudio Baglioni, Eduardo De Gortari e Max Gazzè, mettono in evidenza questa ripetuta coincidenza tra poesia e canzone, con un'insistenza su intrecci, influenze, letture e contaminazioni tra colto e popolare, dotto e performativo, alto e basso, a un tempo, illustrando come i nostri interpreti abbiano limato e smussato i possibili baratri tra le due dimensioni, e veicolato attraverso strategie fruibili il malessere dei tempi.

Il dolore di questi protagonisti, Zurita in primis, non è solo quello di aver deciso di cantare le brutture di una società tramortita dalla corruzione e dal qualunquismo, o dall'appiattimento culturale ed educativo, o di cantare i morti delle violenze di regimi o di mafie, ma anche quello di riuscire, con difficoltà, ad avvicinarsi all'intensità di quel dolore con la poesia. Il pericolo, spesso condiviso anche da tutti quei poeti che hanno scritto della Shoah, è in sostanza quello di commettere delle atrocità quando si scriva sulle atrocità. Sarebbe meglio a volte il silenzio, o un grido, o la musica, strumenti a nostra disposizione per tentare, in vario modo, di riappacificarci con l'armonia delle sfere. Là risiede l'amore perfetto, la metafora

perfetta per chi vive giornalmente il dramma di una bellezza perduta, di un’armonia agognata oltre le tragedie che la poesia viene inevitabilmente invitata a cantare. Al modo di quando Zurita parla dell’*Iliade*, desiderando che non fosse mai stata scritta, “perché ciò significherebbe che estremi di violenza e pazzia come quelli che questo poema dovette raccontare non avrebbero mai avuto luogo”. Eppure, la poesia è il modo per non rassegnarsi, per non soccombere, riservandosi ancora la possibilità di un canto, di un scampolo di bellezza e di gioia. Fino all’estremo, fino all’ultimo respiro. E in conclusione, non posso evitare di citare, le parole di un poeta che amo, un poeta che non smette di stupirci, ben oltre i suoi tempi, ben oltre la sua vita. Odisseas Elitis, a conclusione del suo discorso tenuto nel 1979 all’Accademia di Stoccolma (Elitis: 1995: 97), così diceva: “Non basta mettere i nostri sogni in versi. È troppo poco. Non basta politicizzare i nostri propositi. È troppo. Il mondo materiale non è in fondo che un ammasso di materiali. Sta a noi dimostrare se siamo buoni o cattivi architetti, se siamo capaci di edificare il Paradiso o l’Inferno. Quello che la poesia non smette mai di affermare, e soprattutto in questi tempi di *dürftig*, è esattamente questo: che, nonostante tutto, il nostro destino è nelle nostre mani”.

La poesia, per molti di questi poeti, non è mai stata un gioco, ma l’ultimo mezzo ancora disponibile per far ascoltare la propria voce: con economia di mezzi, correndo il rischio di essere oscurati o rimanere vittima di torture o decimazioni. La poesia non è mai gioco, come non è gioco saper prevedere e denunciare deviazioni morali o corruzioni politiche, soprattutto quando la ragione ci suggerirebbe di restarcene in silenzio. Nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel per la Letteratura, nel 1995, al cospetto degli accademici di Svezia, l’irlandese Seamus Heaney fece notare: “Solo i tanto stupidi o i tanto indigenti possono ancora ignorare che i documenti della civiltà umana sono stati scritti con sangue e lacrime, sangue

e lacrime non meno reali perché apparentemente remote". Un suo caro amico, ancora quel Iosif Brodskij citato in apertura, un poeta che di sofferenza ed esilio ne sapeva qualcosa, scrisse sulla poesia: "Sono certo, certissimo, che una persona che legge poesia si fa sconfiggere meno facilmente di una che non la legge". La poesia quale ricetta per affrontare la sfida e l'incertezza dei tempi? Strumento suadente e sognante di lotta e resistenza? Coscienti, parafrasando un titolo di un libro di Patrizia Cavalli, che spesso le nostre poesie non cambieranno il mondo, non dovremmo però fare a meno di ascoltare quei poeti che, scrivendo dentro e per la storia del loro paese, ci hanno convinto del contrario, che sì, qualche volta, i versi hanno davvero cambiato il mondo!

Bibliografia

- Alegre, Manuel. 2004. *Coração que nasceu livre*. (CD, SPA).
- Beda. 2008. *Storia ecclesiastica* (a cura di Michael Lapidge). Milano: Mondadori.
- Bragg, Billy & Wilco. 1998. *Mermaid Avenue* (CD, Elektra).
- Bragg, Billy & Wilco. 2000. *Mermaid Avenue Vol II* (CD, Elektra).
- Brown, Duncan. 1998. *Voicing the Text: South African Oral Poetry and Performance*. Cape Town: Oxford University Press.
- Casadei, Alberto. 2009. *Poesia e ispirazione*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Clementelli, Elena e Mauro, Walter (a cura di). 1993 (2005). *Poesie di pace e libertà*. Roma: Newton Compton.
- Corcoran, Neil. 2003. 'Do You, Mr Jones?' *Bob Dylan with the Poets and Professors*. London: Pimlico.
- Cronin, Jeremy. 1991. *Dentro* (cura e traduzione di Armando Pajalich). Venezia: Supernova.
- Dylan, Bob. 2004. *Lyrics 1962-2001*. London: Simon and Schuster, 2004 (Ed. italiana: Bob Dylan. *Lyrics 1962-2001*. Milano: Feltrinelli, 2006).

- Elitis, Odisseas. 1995. *Il metodo del dunque* (a cura di Paola Maria Minucci). Roma: Donzelli Editore.
- Fazzini, Marco (a cura di). 2012. *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà*. Pisa: Edizioni ETS.
- Fenton, James. 2003. *An Introduction to English Poetry*. London: Penguin Books.
- Ferro, Marc. 2007. *Le ressentiment dans l'Histoire*. Paris: Odile Jacob.
- Giaveri, Marina, Macconi, Chiara, e Rosi, Mariarosa (a cura di). 2010. *Parole di libertà*. Milano: SE.
- Hamill, Sam (a cura di). 2003. *Poets Against the War*. New York: Thunder Mouth's Press.
- Hill, Geoffrey. 1984. *The Lords of Limit. Essays on Literature and Ideas*. London: André Deutsch.
- Hollis, Matthew e Keegan, Paul (a cura di). 2003. *101 Poems Against War*. London: Faber & Faber.
- Laera, Franco & Riccardo Brazzale (a cura di), *Conversazioni 2016. Diario e Documenti*, Vicenza, 2016.
- Lerner, Ben. 2017. *Odiare la poesia*. Palermo: Sellerio.
- Muldaur, Maria. 2008. *Yes we can!* (CD, Telarc).
- Munro, Ailie. 1996. *The Democratic Muse: Folk Revival in Scotland*. Edinburgh: Scottish Cultural Press.
- Panagulis, Aléxandros. 1990. *Altri seguiranno*. Palermo: Flaccovio Editore.
- Peace Not War. 2003. (Global Peace Movement Fundraiser). (CD, Platinum).
- Peace Not War. 2003. (Carpet Bombers for Peace: Salt in the Wound). (CD, The War/Jungle).
- Petrobelli, Pierluigi. 1986. *Poesia e Musica*. In Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana: Teatro, musica, tradizione dei classici*, vol. 6. Torino: Einaudi.
- Rimondi, Giorgio (a cura di). 2016. *Il grande incantatore. Per Ishmael Reed*. Milano: Agenzia X.
- Rimondi, Giorgio (a cura di). 2017. *Una bussola per l'infosfera. Con Ishmael Reed tra musica e letteratura*. Milano: Agenzia X.
- Soyinka, Wole. 1986. *L'uomo è morto*. Milano: Jaca Book.
- Zollo, Paul. 2003. *Songwriters on Songwriting*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.

- Webb, Jimmy. 1998. *Tunesmith: Inside the Art of Songwriting*. New York: Hyperion.
- Zumthor, Paul. 1984. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.
- Raúl Zurita. 2010. *Canto a su amor desaparecido/Song for his disappeared love* (translated by Daniel Borzutsky). Notre Dame, In: Action Books.
- Raúl Zurita. 2011. *Zurita*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Raúl Zurita. 2016. *Sky Below. Selected Works* (translated and introduced by Anna Deeny Morales). Evanston, Illinois: Curbstone Books/ Northwestern University Press.
- Raúl Zurita. 2018. *Desiertos de amor/Deserti d'amore* (a cura di Marco Fazzini e Sebastiano Gatto). Roma: Squilibri.