

Prego

Prego, signor Alzheimer, mi presti
 un po' d'attenzione, non mi ricordo
 di aver fretta, ho un cappello
 due cappelli tre cappelli
 due piogge per due ombrelli
 una testa da non perdere
 e un cappello l'ho già perso.
 Prego, signor Alzheimer, facciamo presto.

Il Verri #20, 2002, tr. Milli Graffi

precede la pubblicazione di "Objectivist Blues," pur includendo alcune sezioni e altri materiali tratti da *Attack of the Difficult Poems*.

Charles Bernstein

**I blues oggettivisti:
 la resa del vernacolo nel modernismo
 americano***

Voglio esporre qui alcune considerazioni sull'atto performativo, non soltanto per quel che riguarda il rapporto tra la voce e la performance ma anche tutto quanto interessa la tecnologia della riproduzione della voce cominciando con alcuni riferimenti specifici alla seconda ondata del modernismo americano per poi passare a una rassegna retrospettiva di tutte le tecnologie di riproduzione del linguaggio, dall'alfabeto alla rete. Prima di inoltrarmi su questo terreno, vorrei fare una breve prefazione sul concetto di innovazione estetica.

* Charles Bernstein è il direttore del prestigioso Poetics Programm del SUNY di Buffalo, dove è David Gray Professor of Poetry and Letters. Negli USA, è l'unico corso che permetta di conseguire un PhD in "poetics". Ha pubblicato una ventina di libri; tra i più recenti *With Strings* e *My Way: Speeches and Poems*, entrambi presso la University of Chicago Press, e *Republics of Reality: 1975 - 1995*, Sun & Moon Press. Ha curato *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York 1998 e *99 Poets/1999: An International Poetics Symposium* per *boundary 2*, Duke University Press. Nel 1977 ha fondato con Bruce Andrews "L=A=N=G=U=A=G=E=", la più affermata delle riviste di poesia sperimentale. Consultabile sul sito: <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein>. Questa è la bozza del testo per una conferenza che ha tenuto alla Columbia University il 14 marzo 2002 e al Wesleyan Center for the Humanities il 26 marzo 2002.

1. L'invenzione poetica e il destino della critica

Il mio interesse per l'arte modernista – intendo l'arte della prima metà del secolo scorso – è strettamente legato all'interesse per l'innovazione formale nella poesia contemporanea, soprattutto per il fatto che sento la necessità di ripensare i termini di una poetica del nuovo. Benché l'arte modernista rimanga il luogo privilegiato per una riflessione di questo tipo, ho voluto estendere il raggio sia al passato, con rapide sintesi, sia paradossalmente fino all'immediato presente, presente nel quale innovazione e nuovo sono diventati termini proibiti, inflazionati, forse per ironia, dal proprio peso storico.

Secondo Henry Petroski, (v. *The Evolution of Useful Things*, un imponente studio sulle invenzioni, dalla graffetta fino allo *zipper*) la forma non si adegua alla funzione ma al fallimento. Si instaura un processo di innovazione quando sussiste una frustrazione con lo stato di fatto esistente. A me interessa capire come questo si possa applicare all'invenzione poetica, dove l'incentivo non consisterebbe tanto nella produzione del nuovo, quanto piuttosto nascerebbe da un senso di frustrazione indotto da certi aspetti del lavoro esistente, non semplicemente in termini di forma e di contenuto, ma anche di mezzi di riproduzione e di distribuzione.

In particolare mi interessa il modo in cui le forme inventive della poesia possano essere dirompenti non soltanto per quel che riguarda la forma ma anche per le abitudini della lettura e dell'ascolto, e per i sistemi distributivi. E mi interessa il modo in cui una poetica di invenzione possa essere vista come opposta a una poetica di perfezione – non nel senso che l'una sia meglio dell'altra – ma per i radicalmente diversi interessi sociali ed estetici che si sono verificati in un determinato periodo storico.

In altre parole, mi interessa ciò che il teorico Clayton Christensen chiama "il dilemma dell'innovatore"¹. Tradotto in termini letterari (mi arrischio in questa difficile trasposizione), il dilemma ha a che fare con il desiderio di qualche operatore di produrre opere ben curate e raffinate in base alla supposta aspettativa dei "sommi" lettori. Il modello alternativo consiste nel lasciar cadere le esigenze di questi "sommi" e nel produrre opere che risulterebbero dirompenti rispetto a quelle idee di qualità che garantiscono un'attività di perfezionamento (potremmo definirla bravura, esperienza, fluidità). L'alternativa potrebbe portare il poeta a doversi cercare dei lettori nuovi, come voleva Whitman, o a non trovarne nessu-

no, come capitò alla Dickinson. In ogni caso, se cambia la forma dell'arte, tutto quello che ne rimane fuori, impossibile da leggere, andrebbe a finire chissà dove, una località che mi risulta difficile precisare meglio.

Certo, dò l'impressione di apprezzare di più l'innovazione rispetto al perfezionamento, o per lo meno di voler sottolineare l'importanza che hanno avuto secondo me l'inventività e l'ingegnosità nella poesia americana del secolo scorso. Tuttavia, capisco molto bene perché oggi le pretese di innovazione siano tenute in gran sospetto, innanzi tutto perché disturba che il nuovo sia considerato come un valore superiore a qualsiasi altra qualità estetica, e in secondo luogo perché si teme che siano i due imperativi, quello del mercato e quello generazionale, a imporre l'esigenza di prodotti culturali che siano contemporaneamente nuovi e raffinati. Ma voglio far presente che le innovazioni della poesia americana non portavano necessariamente a un miglioramento, ma anzi lavoravano per distruggere il prestigio di una poesia americana del perfezionamento e dell'integrazione. Nello stesso tempo, vorrei evitare il pericolo di attribuire qualche etichetta morale ai due estremi di questo spettro che va dall'effrazione al perfezionamento. In entrambe le due modalità, esistono grandi opere, e ne esistono anche delle pessime, né le due modalità sono sempre facilmente differenziabili. Parlo di modalità relative, e non di qualità assolute.

I vari tipi di poesia innovativa, ciascuna a suo modo, spesso in forma esplicitamente dichiarata, lasciano cadere i modelli del raffinamento e del miglioramento della poesia, e cercano di soddisfare le aspettative del pubblico della poesia con prodotti più elegantemente articolati che consolidano le innovazioni delle generazioni precedenti. Questo tipo di poesia avrebbe voglia di scardinare l'attuale pubblico della poesia creando opere – e immaginando discendenze poetiche alternative – che richiedono nuovi tipi di tecnologie per la riproduzione del linguaggio, nuove costellazioni di lettori, nuovi metodi di lettura, e nuovi metodi di distribuzione: avrebbe voglia di ricostituire l'intero campo. Come succede nel modello dell'innovazione industriale, la poesia inventiva distrugge i valori esistenti e in effetti potrebbe apparire – o forse lo è – più confusionale, più rumorosa e più rozza di qualsiasi altra opera poetica attualmente a disposizione.

Non si migliora la poesia, né i nuovi modi di fare poesia rimpiazzano quelli esistenti; anzi, il nuovo può anche rimettere in gioco stili, forme, contenuti e dizioni precedenti, magari anche decisamente fuori moda. Nell'insistere su una poetica di invenzione, non

1 — Clayton Christensen, *The Innovator's Dilemma: When New Technologies Cause Great Firms to Fail*, Harvard Business School, Cambridge, Mass. 1997.

di innovazione, sto immaginando una poesia che non è progressista o di sviluppo, e nemmeno evolutiva, non di rimpiazzo, non un noi/loro; ma una poesia che si basi piuttosto sullo scontento con le precedenti invenzioni piuttosto che sulla distinzione vecchio/nuovo, convenzionale/sperimentale, cultura dominante/dissenso.

“Che cosa c’è di nuovo” può essere un opprimente torchio del mercato che irrigidisce il lavoro poetico, ma può anche essere una forma di scambio umano come quando ci diciamo “che novità ci sono?” “che succede?”. Che cosa ci dà un senso di apertura, in una pagina bianca che non sia già completamente iscritta?

L’invenzione di cui parlo non è un fatto di scelta, non una tra tante possibilità, ma è un fatto di necessità e perfino di percezione. Per questo motivo, non deve essere prefigurata come innovazione o invenzione – forse soltanto come un NO, una resistenza a un determinato stato di cose che non funziona, o non funziona bene, o semplicemente non funziona più – quel dubbio, quel rifiuto, soprattutto il rifiuto dell’innovazione, potrebbero esserne il marchio. Così come vuoto ne sarebbe lo spazio.

2.

Se il cavallo sapesse cantare Bach,
Mamma, ricordi quanto l’ho desiderato –
Ora bacio te che non hai mai cantato Bach, né letto
[Shakespeare]

[...]

Integrarsi non è difficile,
E una volta che la Fede è andata per storto
Poco importa sembrare un ebreo o uno Shagetz.
Leggerò quel loro John Donne come se fosse mio
E come un leopardo mi muoverò fra le loro macchie
Farò quel che dice il loro Coleridge
Stringerò nodi negli attizzatoi roventi.

Louis Zukofsky, *Poesia che comincia con Il* (1926)²

2 — Louis Zukofsky (1902-1978), poeta ebreo di origine russa. Nel 1931 cercò di lanciare una nuova generazione di poeti modernisti, radunando un gruppo di giovani sotto il termine, provvisorio, di “Objectivism”: George Oppen, Charles Reznikoff, Lorine Niedecker e gli inglesi Basil Bunting e Kenneth Rexroth. Il movimento, e in un certo senso l’intera generazione, scomparve abbastanza presto con l’arrivo della Depressione e della Seconda Guerra Mondiale. Qualcuno cambiò radicalmente il proprio stile. Fu solo negli anni sessanta che Zukofsky riemerse dal silenzio, e da allora è uno dei poeti più studiati dai giovani. “A”, considerato il suo capolavoro, è un lungo poema in 24 sezioni; poema di una vita, si dice sia stato scritto in 40 anni, è un’esplorazione fortemente musicale, a volte impossibilmente densa, della lingua americana, ricca di forti invenzioni e codici segreti (in una sezione, per esempio, le lettere “n” e “r” sono piazzate secondo la formula di una sezione conica; in un’altra, le parole inglesi ricreano i suoni ebraici dell’inizio del Libro di Giobbe). Famosa è la sua traduzione di Catullo dove tentò di far “respirare” il latino dentro all’inglese.

Dal momento che mi interessa il contrasto, e il conflitto, tra le forme poetiche, il periodo modernista mi ha sempre attirato moltissimo. Trovo che la proliferazione di nuovi stili, così provocatoriamente ricca, nelle prime decadi del XX secolo sia oltremodo interessante dentro al contesto degli altrettanto rigogliosi stili più tradizionali e, insegnando, mi piace contrapporre entrambe, sia la poesia innovativa sia quella tradizionale, ai versi popolari, ai nuovi stili emergenti dai testi delle canzoni, dai blues ai *Tin Pan Alley*³, e anche alle forme di dialogo con forti accenti dialettali che andava emergendo nel *vaudeville*.

In un recente numero di “boundary 2”⁴, c’è una conversazione che ebbi con Geoffrey O’Brien, curatore della recente antologia in due volumi di poesia moderna americana, pubblicata dalla Library of America. Nella conversazione, notavo come uno degli aspetti più notevoli di quel periodo è il capovolgimento di fortuna di molte forme e stili poetici: certe forme che furono considerate marginali ed eccentriche dal momento in cui emersero fino a non molto tempo fa, ora sono ritenute le più influenti, mentre molti dei presunti “maggiori” sembrano piuttosto ufficiali di carriera ereditati dall’epoca precedente. Ma ancora più sorprendente è come siano diventati indispensabili coloro che giocavano ruoli minori. L’intero periodo, così come ci viene presentato dall’antologia della Library of America, conferisce più un senso di orchestrazione che non quello di una sequenza di grandi o di accertate personalità. Ciò che viene messo in evidenza è che se la poesia è qualcosa che si legge, e tutto quello che vuoi è di saltare subito alle cosiddette “pagine migliori”, perdi la storia. In questo, c’è anche un implicito attacco al criterio tuttora prevalente di leggere solo testi di grande qualità, perché l’unica cosa che conta sono i capolavori, i preziosi ‘pochi’. Sottoporre la poesia a un filtro di questo tipo vuol dire sganciarla dall’ambito sociale, disanimare non soltanto la poesia in genere ma anche i singoli poeti. Si può cogliere lo spirito della poesia, per non parlare di ciò che conta per la poesia, solo se si va a leggere anche ciò che ci sta attorno, controllando non soltanto i diversi tipi di espressione, ma anche i diversi tipi di successo e le diverse misure di successo. E questo perché i lettori non saranno mai d’accordo su quel che è il meglio,

3 — *Tin Pan Alley* (lett. “Vicolo delle padelle di latta”) è un’espressione coniata all’inizio del XX secolo per indicare lo stile della musica che era di moda a Broadway in quegli anni. Il termine è diventato molto comune in tutti gli Stati Uniti per indicare una musica fortemente ritmata e improvvisata.

4 — 99 *Poets/1999: An International Poetics Symposium*, a cura di C. Bernstein (numero speciale di “boundary 2”, Duke University Press, 26 gen. 1999).

si accuseranno a vicenda di scambiare i minori per maggiori, cosicché non si arriverà mai a un consenso unanime su chi sono veramente gli eletti. Il problema comincia con l'idea stessa di "pochi": la poesia è un ambito sociale il cui significato deriva, in parte, dal rapporto che intercorre tra i diversi poemi. Rimuovere l'ambito sociale vuol dire spogliare i poemi del contesto culturale che ha conferito loro significato. E tuttavia, le selezioni sono necessarie; e si sente il bisogno non di diminuirle, ma caso mai di aumentare i termini di giudizio e le ragionate spiegazioni delle preferenze. Se fare un'antologia è un po' come fare il pescatore di perle, allora non si tratta soltanto di scoprire la perla, ma di mostrare anche l'ostrica, per non correre il rischio di darla in pasto ai porci.

Vi faccio un esempio di come leggo la poesia modernista americana nel contesto di un'analisi comparata che pone l'accento sull'invenzione tecnica. Mi sta a cuore l'azione reciproca che si instaura tra il vernacolo, la lingua comune colloquiale, la sintassi normale e quella costruita da un autore, e il vocabolario dell'idioletto; vale a dire, il gioco ideologico – vero e immaginario – dei dialetti nella poesia americana. Un modo per farlo è di prendere la rappresentazione del parlato nell'Africano-Americano di Paul Laurence Dunbar e nelle prime poesie in dialetto giamacaino di Claude McKay, e metterle a confronto con i testi delle canzoni che Oscar Hammerstein II scrisse per *Showboat* ("Ol' Man River") o con i testi, più agili, che DuBose e Heyward e Ira Gershwin scrissero per *Porgy and Bess* ("Summertime" e "I Loves You Porgy"), con la canzone "Under the Bamboo Tree" di James Weldon Johnson assieme ai sermoni che più tardi elaborò per *God's Trombone*, i monologhi yiddish-cechi di Fanny Brice (o quelli Euro-etnici di Chico Marx), i blues virtualmente "oggettivisti" di Robert Johnson o di Charlie Patton; e in contrasto con questi ultimi il vernacolo poetico, più fluido, di William Carlos Williams, Jean Toomer, e Langston Hughes e l'irritante anti-integrazionismo di Louis Zukofsky nella "Poesia che comincia con Il" o "Una galleria di Ritratti di Harlem" di Melvin Tolson. Oppure anche, saltando dall'altra parte dell'Atlantico, si possono guardare gli immediati contemporanei di Tolson e di Zukofsky, Basil Bunting e Hugh MacDiarmid, che hanno scritto entrambi i loro libri più importanti in un ri-inventato dialetto locale, quello del Northumberland l'uno e lo scozzese l'altro.

Nel mio ultimo seminario a Buffalo, centrato sui modernismi della seconda ondata, ho sviluppato questo interesse fino allo spassimo circoscrivendo un'area di artisti della parola – poeti e comici,

autori di canzoni e di blues – nati tra il 1889 e il 1909. Le date sono meno arbitrarie di quanto possa sembrare a prima vista in quanto coprono la prima ondata di risposta a molte delle radicali e dirompenti innovazioni della generazione precedente. Lo si potrebbe chiamare un post-modernismo *ante-litteram*. Il modernismo della seconda ondata è probabilmente la critica più profonda che sia stata fatta all'arte moderna – non da un punto di vista teorico, ma nella pratica. Una parte importante di tale critica è senza alcun dubbio quella fondata sull'ideologia e sulla politica, ed è in questo senso che spesso leggiamo questi scrittori della "generazione degli anni '30", come di solito vengono chiamati. Per contro, voglio dimostrare come le pratiche moderniste furono perfezionate e approfondite, interrogate e ampliate. Il lavoro può a volte sembrare meno audace di quello degli immediati predecessori, ed è spesso meno rinomato, ma le sottili innovazioni strettamente tecniche del periodo rimangono fondamentali per la ricerca attuale.

Il mio miscuglio è certamente bizzarro sotto molti punti di vista. Ma c'è qualcosa perlomeno di intrigante nel mettere fianco a fianco McKay e MacDiarmid e Groucho Marx, o Cole Porter e Charley Patton e Fanny Brice, per non parlare di Walter Benjamin e Ludwig Wittgenstein, tutti quanti nati nei primi quattro anni del mio periodo-campione.

Queste liste puramente indicative ben lungi dall'essere esaurienti, bastano però per farsi un'idea delle tensioni esistenti tra l'oralità, le trascrizioni e la testualità, per non parlare del linguaggio forte popolare, che tanta risonanza hanno dato alla poesia di questo periodo. Ciò che mi interessa, soprattutto, è l'incredibile ricerca tecnica di questi artisti della parola, una conquista tecnica che ha bisogno di essere letta dentro al contesto dell'emergenza della letteratura di massa, del prevalere di persone che parlano l'inglese come seconda lingua, della presenza assolutamente nuova di tecnologie per la riproduzione del suono, e di una generazione di poeti per i quali la poesia era un'arena per resistere all'assimilazione e all'integrazione culturale e linguistica, e contemporaneamente un posto dove tale integrazione di fatto si realizzava. Per un verso, è un periodo che rappresenta una rialfabetizzazione dell'inglese, ma non da parte dell'inglese. In effetti, durante il periodo modernista, il problema della rappresentazione alfabetica delle parlate fortemente vernacolari si va costituendo come un'area primaria per l'innovazione tecnica della poesia.

Uno dei miei interessi nel concentrarmi sulla seconda ondata del modernismo è quello di offuscare le distinzioni esistenti tra l'alta e la bassa cultura, e anche all'interno di entrambe. I letterati di que-

sto periodo furono testimoni, se non addirittura partecipi, del passaggio dalla cultura popolare e folk alla cultura di massa e all'industria culturale. È necessario mantenere una distinzione tra cultura popolare e cultura di massa per poter capire come la cultura di massa si sia sviluppata dalla cultura popolare e folk, così come è necessario delineare certi interessi comuni che attraversano i due campi. Sarà possibile in questo modo differenziare le posizioni della poesia di esplorazione innovativa dalla poesia convenzionale e tramandata di quello che ho altrove definito Alto Anti-modernismo. Ma voglio anche, per un altro verso, esaminare ciò che ci viene passato come canzone popolare per leggerla dal punto di vista dell'invenzione estetica, e non come espressione sociale.

Cominciamo con qualche commento su "You're the Top" di Cole Porter, in *Anything Goes*, spettacolo del 1934. Per il modo in cui forgiò la canzone popolare americana, Cole Porter può essere visto come un precursore della cultura di massa del dopoguerra: le sue innovazioni includono un uso squisitamente effervescente del linguaggio colloquiale che non è esattamente vernacolare, ma lo può sembrare per via della sua forte arguzia urbana. Porter sperimenta, inoltre, l'accoppiamento di elementi eterogenei, un po' nel genere che si trova nella raccolta ipertattica di opere teatrali di Pound-Eliot ma con una torsione decisamente anti- (o a-)canonica. Gli accoppiamenti eteronomi di Porter sono famosi, naturalmente, ma il loro fascino non dovrebbe diminuire la meravigliosa, a volte diabolica, aggressività culturale delle sue commistioni tra alto e basso: i Dutch Masters sono accostati a Lady Astor e a Pepsodent, Dante a Durante, un 'Bendel bonnet' a un 'Shakespeare sonnet' o, superando se stesso, la National Gallery con – che cosa potrebbe essere il simbolo più esplicito del canone? – *Garbo's salary* [lo stipendio della Garbo] e infine – ecco l'esempio forse più memorabile delle sue trovate – il cellophane che identifica letteralmente con il sublime. E poi ancora, le commistioni con la politica, tipica dei "rossi" anni trenta, quando fa rimare Mother Russia con Roxy Usher o Mahatma Gandhi con Napoleon Brandy. Se si concede a Frank O'Hara e a John Ashbery di aver incluso la cultura popolare nelle loro poesie in senso post-moderno, non si potrà fare a meno di parlare delle loro peregrinazioni poetiche senza fare un cenno a Porter, anche se quest'ultimo capovolge il rapporto dal momento che non incorpora il basso dentro all'alto ma l'alto dentro al basso, in realtà parggiando o parodiando la distinzione stessa. L'assemblaggio di Porter dei materiali discrepanti rappresenta un cambiamento, un'apertura dello spazio sociale americano alla stessa stregua di qualsiasi attività poetica del

periodo, e il suo vigore cosmopolita potrebbe essere giusto il mezzo o il tono che gli permette di essere corrosivo senza essere polemico, anche se rischia la depolarizzazione politica. Per un verso, potremmo considerare "You're the Top" come un perfezionamento delle innovazioni moderniste (non solo per la forma dell'assemblaggio ma anche per l'uso del vernacolo, o sarebbe meglio dire dello *slang* volendoci adeguare alla lingua *cole-porteresca*; per un altro verso, tornando al modello Christiansen, si tratterebbe di un lavoro innovativo, perché fa nascere un nuovo modello di musica popolare, che alla fine si è imposto, e ha modificato tutto in un colpo produzione, stile e distribuzione, in quanto ha saputo sfruttare le nuove tecnologie della riproduzione del suono, che includevano il fonografo e i dischi, la radio e l'amplificazione della voce tramite microfono, inventato appena nove anni prima che *Anything Goes* fosse presentato a Broadway e poi usato in forma magnifica per creare un nuovo sound 'intimista' – servendosi spesso proprio delle canzoni di Porter – da personaggi della seconda ondata come Fred Astaire (1899-1987), e da cantanti più giovani come Frank Sinatra (1915-1998) e Billie Holiday (1915-1959). Tutti "swooners" (quelli che cantano con voce roca) che si staccarono dallo stile "crooner" (sentimentale) di Rudy Vallee (nato appena due anni dopo Astaire).

La cultura di massa americana è fondata sulla trasformazione o assorbimento del vernacolo nella lingua dominante – in altre parole nel suo perfezionamento per assimilazione e standardizzazione – un vernacolo di massa che per molti versi è l'antitesi del dialetto inteso come fondamentale marca del locale e del non integrato o non assimilato. Questa distinzione continua a mantenere la sua validità ancora oggi dal momento che la *bluegrass music*⁵ può imporsi come esemplare della cultura popolare o folk, in contrapposizione alla cultura di massa, nel contesto del Grammy Awards del 2002 (diciamo Ralph Stanley contro Brittny Spears). Qui devo citare l'*Anthology of American Folk Music* (1952) di Harry Smith, un progetto omerico che raccoglie e suddivide le incisioni fatte soprattutto alla fine degli anni venti, frutto del lavoro di un gruppo di cantanti-scrittori quasi tutti appartenenti alla generazione della seconda ondata modernista che operavano in un momento di grande fioritura della cultura orale americana.

Ritorniamo sull'antologia di Smith più avanti. Prima vorrei parlare di una canzone che ho citato poco fa, "Under the Bamboo

5 — Il termine *bluegrass music* nasce nel 1938 con Bill Monroe che forma "The Blue Grass Boys"; il *bluegrass* si rifa al *country* più tradizionale con strumenti a corda (banjo, violino, chitarra e mandolino) e si affida spesso all'improvvisazione.

Tree”, che fu composta nel 1902 dal gruppo modernista di prima ondata formato da Bob Cole, J. Rosamond Johnson e da James Weldon Johnson. All’epoca, ebbe un successo strepitoso. Parla di uno “Zulu di Matabooloo” che “laggiù nella foresta”, tutte le matine canta rivolto alla sua amata, stando in piedi accanto a un albero di bambù. E se vi fosse sfuggito di mente dove si trova il quartiere di Matabooloo, ricordatevi della Rinascenza Orientalista, accanto a quella Piazzetta del Bambù poi chiamata Piazza Bantu; dove una volta c’era il Voodoo bar. Ciò che ha portato la canzone in cima alla classifica ben prima che la *hit parade* fosse inventata, è l’orecchiabile, semplice, pressoché incrollabile ritornello, ripreso trionfalmente da Judy Garland e da Margaret O’Brien in *Meet Me in St. Louis*:

If you lak-a-me, lak I lak-a-you
And we lak-a-both the same,
I lak-a say, this very day,
I lak-a-change your name;
'Cause I love-a-you and love-a-you true
And if you-a love-a-me.
One live as two, two live as one
Under the bamboo tree⁶.

In questa canzone, vero prototipo della canzone popolare americana, abbiamo una sorta di panculturalismo indifferenziato, che è comunque inequivocabilmente africano: il ritornello è una caricatura esasperata, grottesca, o forse semplicemente *nonsense*, del dialetto nero, inventato almeno in parte, dall’autore di quella grande traduzione o trasposizione di sermone africano-americano in linguaggio poetico modernista che è stato lo spettacolo *God’s Trombone*. “Under the Bamboo Tree” è quasi un pezzo di poesia sonora, infarcito di un irritante erotismo, per non parlare delle pretese esotiche (anche se la strofa citata qua sotto non compare nella registrazione del 1903):

And in this simple jungle way,
He wooed the maiden ev’ry day,
By singing what he had to say;
One day he seized her and gently squeezed her.

Seized and squeezed è la descrizione esatta dell’azione linguistica consumata nella poesia, che afferra il vernacolo delle vecchie can-

zoni vittoriane e gli dà una strizzatina scherzosa – una formula che la cultura di massa ha non tanto superato quanto capitalizzato.

Non c’è, dunque, un grande salto tra questa canzone della prima ondata modernista e i classici della seconda ondata, lo *Showboat* (1927) di Hammerstein e Kern, e il *Porgy and Bess* (1935) di Dorothy Heywood e dei Gershwin. (Mentre Kern era del 1885, Hammerstein è nato nel 1895, Ira Gershwin nel 1896 e George due anni dopo.) Essenzialmente, in “Ol’ Man River”, Hammerstein si è assunto il compito di introdurre il vocabolario del dialetto nella forma della canzone in rima, dalla tonalità e dalla metrica ben definita, che andava emergendo con il nuovo genere musicale delle operette di Victor Herbert e con le *parlor song* (le canzoni suonate al piano nei salotti privati) di Paul Dresser (“On the Banks of the Wabash”) e di Stephen Foster prima di lui. Il dialetto dei neri installato nella sonorità familiare della prosodia inglese – cioè immesso nello *stadium* di uno spazio acustico di tipo metrico per non dire euclideo – ha qualcosa in comune con i pentametri giambici delle poesie in dialetto di Dunbar e di McKay. Hammerstein e Kern fanno un’opera sia di traduzione che di trasposizione. “Ol’ Man River” è un lavoro esplicitamente eterogeneo, per non dire slabbrato; ha un modo di essere ibrido che potrebbe risultare sgradevole e persino offensivo per un certo pubblico contemporaneo, e del resto la storia rappresentata è la storia di un ibrido. *Showboat*, dopotutto, mette in scena il tema dei neri con la pelle chiara che possono passare per bianchi e dei matrimoni misti; parla di un uomo che è, esattamente come lo spettacolo, per un ottavo nero e per sette ottavi bianco. Ma fu soltanto l’alta interpretazione, lirica, proiettiva di Paul Robenson, modernista della seconda ondata e famoso attivista sociale africano-americano, che ne seppe mettere adeguatamente in rilievo il formalismo sociale.

Nell’antologia della Library of America, il testo di questa canzone compare accanto alla meravigliosa raccolta di parole “costruite” post-joyciane di Abraham Lincoln Gillespie (l’antologia è ordinata per data di nascita). Dal mio punto di vista non potevo essere più fortunato soprattutto perché ho citato Gillespie parlando della poesia dialettale di McKay nel saggio *The Poetics of the Americas in My Way*⁷. Su entrambe le pagine, il lessico è insolito, bizzarro, estraniante. Nel caso di Gillespie, ovviamente, si tratta di un effetto voluto. Il testo di Hammerstein, scritto per un contesto che doveva essere cantato, e non come poema da leggersi di per sé,

6 — “Under the Bamboo Tree”, registrata il 27 febb. 1903 da Victor Talking Machine; precedentemente registrata da Arthur Collins nel 1902.

7 — C. Bernstein, *My Way: Speeches and Poems*, University of Chicago, Chicago 1999. Vedi anche <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/books/my-way.html>.

risente di un fondamentale paradosso: più si cerca di trascrivere correttamente il suono reale del parlato e più la trascrizione appare strana. Lo *spelling* del dialetto o è troppo eccentrico o è troppo compiacente: gli sforzi per registrare un parlato fluido e immediato virano immediatamente sulla distorsione etnografica. È proprio il mezzo di riproduzione che è fallace. Nell'atto performativo, comunque, molta di questa stranezza – ma non certo tutta – scompare. Ed è significativo che il *musical* appaia in un momento in cui la scrittura come mezzo di riproduzione e conservazione delle parlate locali e delle canzoni viene improvvisamente e radicalmente rimpiazzata dall'invenzione di un mezzo di riproduzione meccanica del suono – il magnetofono e il fonografo.

Robeson, che ha una voce da cantante lirico, quando canta "Ol' Man River", firma il momento più autorevole dello spettacolo. In nessun altro momento si sente con più forza il contrasto tra le marche lessicali del dialetto e lo stile del canto decisamente non vernacolare, altamente articolato richiesto dalla commedia di Hammerstein e Kern. Dialettali sono le parole, ma non la loro pronuncia – un rovesciamento strano ma decisamente significativo, dal momento che la principale marca del dialetto nel parlato è l'accento e non il lessico. Robeson continuò a servirsi di questa canzone nei decenni successivi come tema per la sua radicale politica sociale anti-razziale, e se la andò aggiustando via via, in una inconsapevole collaborazione con Hammerstein. In una delle sue interpretazioni, canta la strofa iniziale di quattro versi e il ritornello di 24 versi, e poi prosegue spedito tagliando via il riferimento alle "*Colored folks*" che segna l'inizio della strofa seguente. Nella seconda quartina, elimina il fatalismo "*spiritual*" da "dimentichiarmi i nostri dolori e guardiamo il fiume scorrere c'è un mondo migliore sull'altra riva del Giordano", che è nel testo di Hammerstein, negando l'identificazione col fiume del secondo verso – "Dat's de ol' man dat I'd like to be!" (Quello è il vecchio che vorrei essere!) – cantando invece "Dat's the ol' man I don't want to be!" (Quello è il vecchio che non vorrei essere!), e infine normalizza la pronuncia dell'articolo determinativo nei due versi finali della strofa, cantando "the" invece di "de". Invece dell'inquietante stereotipo "Git a little drunk / An' you land in jail", Robeson canta "You show a little grit / An' you land in jail" [Se fai vedere che hai un po' di grinta, ti sbattono in galera]. Il suo appello all'azione si completa quando, al posto di "Ah git weary / An' sick of trying" [Ah, sono stanco non ho più voglia di tentare], canta:

But I keeps laughin'
Instead of cryin'
I must keep fightin'
Until I'm dying ...⁸

Robeson eleva il materiale, che ha estratto dal contesto di base, e crea per le molte canzoni folk e popolari che interpreta una struttura pan-etnica e multinazionale – cioè internazionale. Per Robeson, la voce da cantante lirico con la sua profonda risonanza di base è il veicolo dell'internazionalismo, mentre il particolare accento locale di ogni singola canzone è – in senso poundiano – un dettaglio luminoso. Per i dettagli, Robeson nutre profondo rispetto, per non dire affetto, e tuttavia l'incredibile potenza della sua voce segna qualcosa che va al di là dei dettagli, qualcosa di utopico. Robeson canta gli *spiritual* senza cercare di ricreare l'espressività immediata, fortemente emotiva di una minoranza ridotta in schiavitù, ma li interpreta come forme d'arte, come si interpretano i *Lieder* di Schubert. Per questo il suo canto è così ispirato senza essere sentimentale. Solo con la lotta si ottiene un mondo giusto e duraturo. E la lotta comincia con uno strenuo indefettibile impegno con i «dettagli storici e contemporanei» per usare una frase di Zukofsky⁹.

8 — [Ma continuo a ridere / Invece di piangere / Devo continuare a combattere / Fino a che non starò per morire...]

9 — Zukofsky era intollerante a ogni astrazione e generalizzazione filosofica in poesia, e le pretese metafisiche lo irritavano profondamente. Per lui, i concetti di realtà e conoscenza erano caselle vuote e inerti. La conoscenza, diceva, ha luogo tramite particolari atti di percezione: "No thought exists / Completely abstracted from action" [Non esiste pensiero / Che sia completamente astratto dall'azione] ("A", v. 8). Inoltre, Zukofsky rifiutava quell'idea tanto cara agli umanisti della poesia come fonte di una generalizzata verità umana: «Impossibile comunicare qualcosa se non dettagli – storici e contemporanei – cose,» sono le sue parole in *An Objective* (in Louis Zukofsky, *Prepositions*, Wesleyan University Press, Wesleyan CT 2001, 16; vedi anche <http://epc.buffalo.edu/authors/zukofsky/>). Lo specifico, il dettaglio, il fatto concreto – sono questi per lui le solide componenti reali di qualsiasi poetica. E, in effetti, la poetica del particolare di Zukofsky non fu significativa soltanto per i suoi immediati contemporanei – Charles Reznikoff, George Oppen, Basil Bunting e Lorine Neidecker – ma contribuì a formare, per esempio, anche la poetica di Robert Creeley, come si legge soprattutto in *A Quick Graph* del 1970. In *An Objective*, Zukofsky parla di un «Desiderio per ciò che è oggettivamente perfetto» (12). La poesia non è la realizzazione di questa utopia, ma ciò a cui si tende: un'aspirazione che ha il suo fondamento nella pratica storica dell'arte di configurare le parole. I saggi di Zukofsky non sono né teorie né teoremi ma "passi" in un processo che risuonano come "punti di sosta" su uno strumento: ricorsivi, combinatori, continua fonte di risorse e anche in continuo movimento. La «rested totality» (13) non è lo stadio finale del processo, ma il processo fissato come "cosa". Più volte, in *Prepositions* Zukofsky osserva che la poesia si avvicina all'«arte senza parole della musica» (18), o nella musica ha «il suo limite estremo», come dice in "A", v. 12. Il confronto con la musica mette in rilievo la "cosità" della poesia (il suo essere oggetto) e anche il suo spazio durativo (la sua temporalità). Diversamente dalla musica, comunque, il suono della poesia è verbale. Per Zukofsky, il suono, il timbro, il ritmo e il tono non assecondano il significato, né gli sono convenzionalmente associati: fanno il significato (17, 19). Quando si ascoltano le parole come suono, si inaugura la modalità poetica della percezione.

Il processo di riarticolazione – conversione attraverso atti performativi e trasmissione attraverso arrangiamenti e ripetizioni – è fondamentale per il processo iniziato con le esibizioni di Robeson e anche per il lavoro di un certo numero di musicisti e cantanti jazz che interpretavano gli “standard”¹⁰ di Hammerstein, Gershwin, Cole e altri autori del *Tin Pan Alley*. Vedi per esempio l’interpretazione di “I Loves you Porgy” fatta da Nina Simeone, che ristandardizza la canzone di *I Love You, Porgy*, esattamente come fa anche Billie Holliday nella sua interpretazione. (Teniamo conto che gli stessi Gershwin normalizzarono i propri nomi, che ai tempi della scuola erano Jakob e Israel, in George e Ira.) Molte delle canzoni che ormai passano per jazz classico, non sono altro che il risultato di queste riscritture, passando attraverso trasposizioni e improvvisazioni, di canzoni di Hammerstein e Gershwin e Porter, non poche delle quali sono rielaborazioni del “Night and Day” (1934) di Porter, coi quei versi iniziali che Billie Holliday ha semplicemente eliminato in una sua registrazione:

Like the beat beat beat of the tom-tom
When the jungle shadows fall

Quanto fosse squisita l’estetica assimilativa e integrazionista di Porter, lo si può valutare misurando la distanza che separa questi versi dal “Congo” di Vachel Lindsay del 1914.

Ho menzionato poco sopra *Meet Me in St. Louis*, e ora ci ritorno, o perlomeno torno al “St. Louis Blues” di W. C. Handy, che viene spesso considerata come la prima canzone *blues*. Fu pubblicata nel 1914, esattamente lo stesso anno del “Congo” di Lindsay. Voglio mettere a confronto la canzone, fondamentalmente modernista della prima ondata, di Handy, e soprattutto l’interpretazione che egli ne diede, con il lavoro paradigmatico del modernismo di seconda ondata di Charley Patton, “High Water Everywhere”, che, come la performance di Robeson e le registrazioni raccolte da Smith, è dei tardi anni venti. Nella sua interpretazione, Handy

Il risultato non è il verso libero ma una poesia acusticamente densa che non trova modelli nei manuali, ma è inventata *ex novo*. La “tecnica” è decisiva ma come materia di innovazione e non di raffinamento: la «immediacy» (78) della «invented techniques» (72) vale di più dell’imposizione di una forma ricevuta (23).

10 — Negli Stati Uniti vengono chiamati “standard” un folto gruppo di canzoni, dagli anni venti agli anni cinquanta, di autori come Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin, i Gershwin, Richard Rogers, E. Y. Harburg e molti altri, che vengono costantemente riprese e cantate in diverse versioni da ogni tipo di cantante. I musicisti jazz come Miles Davis adattavano questi “standard” immettendovi variazioni radicali con estensioni e distorsioni della melodia, sicuri che il pubblico avrebbe comunque riconosciuto le canzoni. Con l’avvento di cantautori come Bob Dylan l’epoca degli “standard” si chiuse.

incorpora molti elementi armonici della *parlor song* vittoriana: la voce è proiettata sopra la melodia, la melodia esiste separata dal testo invece che come estensione del testo; il tono, la melodia e il testo poetico sono armonizzati, subordinati l’uno all’altro. La figura delle parole è staccata dalla musica, la musica gioca un ruolo di fondo.

“St. Louis Blues” crea un modello di canzone unificata, prosodicamente coerente, sonora. Crea uno spazio e un proscenio euclideo che, nella sua forza centripeta, è proiettivo. L’adattamento è formale e riproducibile. Handy canta in un falsetto melodico proiettivo: la famosa voce di petto come la si insegna nelle scuole di canto. (L’interpretazione di Robeson di “St. Louis Blues” strutturalmente è simile a quella di Handy, ma ancora più da opera lirica.) La struttura metrica sussiste indipendentemente dall’interpretazione, suggerendo in questo una continuità con il modo in cui Dunbar, McKay, Johnson e Hammerstein hanno arrangiato il dialetto e il vernacolo dentro una struttura metrica esistente.

Per contrasto, il lavoro del modernista di seconda ondata Charley Patton (1891?-1934) segna una drastica rottura con quasi tutte queste caratteristiche, con modalità inventive così radicali da renderlo un caso unico. Il *sound* delle sue canzoni non è separabile dalle parole, ma emerge da esse e ad esse ritorna. Il timbro o grana della voce è sovrastante sia rispetto al tono sia rispetto all’enunciazione delle parole. Patton ha la ferma intenzione di far saltare ogni paratia di separazione tra figura e fondo, tra parola e melodia, tra canzone e cantante, e tra voce ed emissione proiettiva. Viene impedita la formazione di un qualsiasi equivalente acustico della prospettiva. L’effetto che se ne ha è quello di un radicale appiattimento acustico – caratteristica che a volte è stata definita “confusione”.

Nella registrazione dell’ottobre 1929, Patton ha letteralmente inciso la sua canzone con un ago che scriveva direttamente sulla matrice di cera, mentre egli cantava dentro a una tromba di compensato larga 60 centimetri e lunga 8 piedi collegata all’ago.

La canzone non è proiettata all’esterno da una forza convessa verso lo spazio euclideo o tridimensionale del proscenio di un teatro, ma risuona dentro il corpo; è come se la forma del suono fosse bidimensionale o concava. Corpo e voce sono una cosa sola. La canzone non ha un dentro e un fuori; comincia nel mezzo e lì si ferma. Il canto non è proiettivo, ma introiettivo: direzionato verso l’interno per costruire la canzone con le materie vocali. La melodia non è disgiungibile dalle parole, non le accompagna, ma piuttosto nasce dalle parole. La forma musicale è creata in primo

luogo dal ritmo tanto che, formalmente, il lavoro è altrettanto prossimo alla poesia sonora quanto lo è agli stili emergenti di canzoni folk e popolari. Contemporaneamente, la base ritmica rivela quali ne sono le origini, le grida nel campo degli Africani-Americani, le canzoni dei lavoratori, e i canti del XIX secolo con certi vocaboli ritmicamente intonati che servivano come acuti demarcatori temporali. Anche le parole di Patton tendono a diventare vocaboli marcatori, il che le rende indecifrabili quando dà il segnale del volume del suono come se suonasse uno strumento. In questi momenti emerge una specie di *fauvismo* o brutalismo sonoro.

Il canto non-proiettivo di Patton non è un fatto di volume ridotto, come capitava, per esempio, nel canto informale e intimitico reso possibile dall'introduzione nel 1925 dell'amplificazione tramite microfono. Il volume di Patton sa essere sostanziale, ma la vocalizzazione emana dal corpo e non se ne separa in un flusso vocale; il suono è contenuto e soffuso. I suoni gutturali di Patton sono ormai diventati dei modelli. Egli canta dentro e attraverso la gola e non, come avviene con le voci normalmente coltivate, a partire dal diaframma per uscire dalla bocca. Come Robert Johnson, carica il canto con diversi effetti rumoristici che interrompono qualsiasi continuità di produzione melodica: frasi, grugniti, inalazioni, interiezioni, ripetizioni improvvisate piuttosto che formule, variazioni, estensioni e rfrasaggi, incommensurabili interruzioni del tempo, dell'accento, del volume e del tono.

Non c'è alcuna struttura metrica esterna allo svolgimento della canzone. Il ritmo e il modello acustico sono dominanti ma anche irregolari dal punto di vista della prosodia convenzionale, perché emergono dalla *poiesis*, dalla materializzazione della canzone, dal processo attivo e inventivo delle parole trovate in una divagazione errabonda di scandagli acustici. La musica non infila le parole dentro al volteggio di un suono, ma piuttosto riporta a casa le parole, le riporta a se stesse, a noi. In questo, vedo un'affinità tra il suo lavoro e la poetica di Louis Zukofsky, soprattutto per quel che riguarda i concetti di "sincerità" e di "oggettivazione", come Zukofsky li esprime per la prima volta in un articolo pubblicato a un paio di anni di distanza dalla registrazione di "High Water Everywhere": alla sincerità corrisponde la canzone intesa come estensione della sua *poiesis*, del suo *farsi*; e all'oggettivazione corrisponde la solidità strutturale del fenomeno cantante/canzone fusi in un'unica figura.

Per Zukofsky, l'"oggettivazione" marca l'insistenza sul «dettaglio, non il miraggio, del vedere», benché per adattarlo al nostro caso, io direi ascoltare; il desiderio è teso a rappresentare non l'ap-

parenza della natura ma le sue condizioni: l'autonomia, la completezza, l'autosufficienza, la particolarità. Non parole per coprire il mondo, ma parole come un mondo. Nella poetica di Zukofsky, «la sincerità» non è un affetto ma la verità dei materiali: «pensare» – e qui diremmo cantare – «con le cose mentre esistono»¹¹, dove per cose si devono intendere non solo gli oggetti, ma anche le persone. Volendo adattare la formula di Kant, potremmo dire che né la sincerità né l'oggettivazione sono pertinenti alla cosa in sé; piuttosto sono mezzi per aggrapparsi alle strutture e alle condizioni attraverso le quali noi entriamo in contatto con le cose e ci viviamo assieme.

"High Water Everywhere", dunque, si regge su un verso informale, per non dire Oggettivista, ben lontano dal "felice pentametro giambico" che James Merrill tanto apprezzava nel "St. Louis Blues" di Handy. Il vernacolo di Patton non è qualcosa che viene messo in musica, ma piuttosto fuso con la musica. Ho usato il termine 'informale' nel senso elaborato da Bruce Andrews in *Close Listening*¹², dove discute dell'idea di Adorno di "musica informale" in quanto «rumore alternativo, costruttivista».

Se si va a leggere il testo della canzone di Patton nell'antologia della Library of America, è importante tenere presente che quel testo non è una creazione di Patton; egli scriveva con un ago su una superficie di cera e non con una penna su carta bianca. Patton è un pioniere della nuova era della riproduzione fonografica; l'antologia della Library of America gli riserva un posto particolare, e per la trascrizione si serve dell'alfabeto che è una forma di tecnologia per la riproduzione del linguaggio antecedente, chiaramente inadeguata in questo caso al compito. Averlo voluto includere nell'antologia è servito in parte a mostrare come la scrittura sia stata superata nella funzione di registrazione del parlato. Il testo che ci viene dato non è uno *script* da allestire per una performance che deve ancora essere fatta, ma la trascrizione di una performance già fatta. È una documentazione che aiuta a capire il lavoro originale, che in questo caso non è una perduta performance "dal vivo", ma una ben costruita registrazione acustica.

3. Una fenomenologia dell'invenzione suggerisce che la poesia abbia un modo per trovare risposte specifiche quando si trova a confrontarsi con dei cambiamenti. Inaugura una poetica della tempo-

11 — L. Zukofsky, *Prepositions*, cit., 12.

12 — B. Andrews, *Noise and Informalism*, in *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. C. Bernstein, New York: Oxford University Press, New York 1998.

ralità o del processuale, oppure anche della contemporaneità così come la intende Gertrude Stein nel suo fondamentale testo di poetica *Composition as Explanation*, dove afferma che i poeti non sono né “avanti” rispetto al loro tempo né “indietro”, ma sono dentro e appartengono al loro tempo, mentre i lettori sono per lo più “fuori”, perché il loro problema non sta nella difficoltà di capire il progresso, ma piuttosto consiste nella incapacità di stare al passo col presente. Non culto della novità o del nuovo ma notizie (“news that stays news” è la formula di Pound in *ABC of Reading*). William Carlos Williams lo esprime bene in “Asphodel”:

It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day
for lack
of what is found there¹³.

Come scrive la Stein in *The Mother of Us All* (tramite la voce di Susan B. Anthony): «Non si possono ritrovare i propri passi, andare avanti potrebbe essere la stessa cosa che andare indietro». E aggiunge: «La vita è lotta. Sono stata una martire tutta la mia vita non sull'altare di ciò che ha vinto ma di ciò si è fatto». E io, qui, mi baso proprio su questa distinzione, tra ciò che ha vinto e ciò che si è fatto.

E anche sull'idea che muoversi in avanti possa essere un muoversi indietro. Più mi lascio coinvolgere nella produzione e riproduzione digitale del XXI secolo, più mi trovo costretto a riflettere sulle passate vicende della testualizzazione materiale, dall'invenzione dell'alfabeto greco alla rivoluzione gutenberghiana, all'era della riproduzione foto-elettronica, nella quale ci troviamo ora. E questo era l'argomento che ho trattato in *The Art of Immemorability*, la post-fazione che ho scritto per la nuova raccolta di poesie di Jerome Rothenberg e Steve Clay, *The Book of the Book*¹⁴; il saggio comincia infatti con un'indagine sull'alfabeto come tecnologia. Ma su questo torneremo un'altra volta.

Traduzione di Milli Graffi.

13 — [È difficile / avere notizie dalle poesie / eppure ci sono uomini che ogni giorno / muiono miseramente / per la mancanza / di quel che là si trova.]

14 — *A Book of the Book: Some Works & Projections About the Book & Writing*, ed. J. Rothenberg and S. Clay, Granary Books, New York 2000.

Lina Zecchi

Variazioni leggendarie

1. Scritture oblique. Canovacci, ricami, parodie.

La moralité remplit tout l'espace qui sépare le mystère de la sotie et de la farce [...] elle est souvent attendrissante, et parfois pathétique; c'est vraiment ce que nous appelons le drame, avec toute la vérité de tons que ce mot comporte, qui tantôt sont historiques, tantôt légendaires, tantôt de pure imagination, et tantôt d'origine religieuse. Mais dans ce dernier cas, le caractère pieux disparaît devant l'intention morale.

Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*.

Tu t'en vas et tu nous laisses,
Tu nous laiss's et tu t'en vas,
Défaire et refaire ses tresses
Broder d'éternels canevas.
Jules Laforgue, *Complainte des pianos*
qu'on entend dans les quartiers aisés.

Il piccolo libro di sei brevi prose (torneremo più volte sul problema di come definirle: racconti? parodie? teatro mentale? clownerie verbale?) intitolato *Moralités légendaires* di Jules Laforgue esce postumo nel 1887. Il progetto dell'autore di lasciare la poesia per “novelle”, “prose” o “historiettes morales” ha preso forma nel 1885; la