

Elogio della voce

Ricerca sulla voce - di Mauro Guindani

La società contemporanea fa leva prevalentemente sul visivo. I mezzi di comunicazione che si dicono "audiovisivi" hanno relegato in secondo piano quello che per qualche decennio nel secolo scorso era stato il mezzo d'informazione predominante: la radio, e la comunicazione puramente acustica non è più scollegabile dall'immagine, persino nel telefono.

Cosa rimane di quella straordinaria facoltà espressiva di cui ognuno di noi è in possesso, la voce umana?

VOCI FUORI SCENA

Una delle più belle trovate del popolarissimo gioco della nostra televisione "Attenti a quei due" è di valersi non di uno, ma di due presentatori, uno dei quali non appare mai ma è altrettanto presente quanto il simpaticissimo Matteo Pelli: "la Voce". Questo espediente drammaturgico della "voce fuori scena", di sicuro effetto, era già ben noto nell'opera italiana dell'Ottocento.

"Qual voce !", esclama Rigoletto nell'udire la ben nota Canzone del Duca "La donna è mobile" nel Finale del IV. Atto. Ciò che lo ha sorpreso e ha d'un tratto distrutto il suo trionfo illusorio non è l'apparizione del Duca stesso, che credeva ormai morto ai suoi piedi, ma il semplice suono della sua voce. La presenza reale, fisica sulla scena del personaggio del Duca non avverrà durante tutto il Finale: il suono di quella voce basterà a riempire del suo potere tutto lo spazio scenico, rendendo il personaggio trionfante ancora più presente.

Siamo nel 1852, al momento culminante della ricerca drammatica verdiana; a partire da ora e per i prossimi cinquant'anni l'opera italiana porterà praticamente solo la firma del Maestro.

Grande conoscitore delle possibilità espressive del suono della voce, Verdi farà uso di questo espediente anche nelle opere che seguiranno. Già nel *Trovatore*, dell'anno successivo, la protagonista sarà talmente colpita dal suono delle voci maschili fuori scena da perdere quasi i sensi: "Sento mancarmi !" esclama Leonora nell'udire il lamento "Ah, che la morte ognora è tarda nel venir!" dalla voce di Manrico prigioniero nella torre, accompagnato dal "Miserere" del Coro dei monaci. E alla *Violetta* del I. Atto della *Traviata* (1853) il suono della voce di Alfredo dalla strada sottostante mozzerà il fiato nel bel mezzo del fuoco d'artificio vocale di "Sempre libera".

Voci maschili, specialmente tenorili, il cui suono sconvolge talmente la protagonista sulla scena da farle dimenticare se stessa, fino, a volte, a farle perdere la ragione.

Il contenuto delle parole cantate fuori scena è sempre lo stesso: il desiderio, d'amore o di morte. Non sono però le parole a colpire così profondamente la protagonista innamorata, bensì, appunto, il suono di quella voce che desidera ardentemente l'amore dell'oggetto irraggiungibile.

La voce fuori scena diventa dunque essa stessa l'oggetto e contemporaneamente l'espressione del desiderio.

“UNA VOCE, POCO FA ...”

Il concetto ha tradizione nell'opera italiana.

Già nel 1816, alle soglie del Romanticismo, le prime parole dell'aria di apertura di Rosina nel Barbiere di Siviglia di Rossini erano state: “Una voce, poco fa, qui nel cor mi risuonò. / Il mio cor ferito è già, e Lindor fu che il piagò.”

Quella voce di tenore, come ben sappiamo, appartiene ad un bellimbusto che la giovane fino a quel momento non aveva mai visto e del quale da poco conosce appunto solo il suono della voce. Anche quel tenore cantava del desiderio e del dolore amorosi, e, sebbene la sua serenata non avesse il tono appassionato di quelle più tarde dei tenori verdiani - Rossini, si sa, era piuttosto scettico nei confronti della passione – era però adorna di melismi così leggeri ed eleganti che nessuna donna avrebbe potuto resistere al suo fascino.

In tutta la prima scena del Barbiere si tratta unicamente di risvegliare l'attenzione di quella giovane, invisibile tanto agli occhi del tenore come a quelli degli spettatori perché relegata in casa. Nella sua prima serenata il giovane canta di aurore splendenti, di strali d'amore: le figure retoriche di prammatica all'epoca, ma le finestre rimangono chiuse, e il desiderio di vedere l'oggetto agognato aumenta di conseguenza.

In un secondo tentativo (ci voleva l'ironia di Rossini per comporre due serenate di seguito !) l'amante esprime direttamente il suo scopo: il desiderio di possedere l'oggetto nascosto.

“Io son Lindoro / che fido v'adoro, / che sposa vi bramo, / che a nome vi chiamo ! / Che a nome vi chiamo ! / Di voi sempre cantando così / dall'aurora al tramonto del dì.”

Solo allora si muove qualcosa dietro le finestre, e la voce dell'invisibile amata si fa sentire : “Segui, o caro, deh segui così !” .

Con quale maestria Rossini sa giocare a palla col desiderio espresso dal suono della voce lo vedremo nella prossima scena. L'oggetto amato, adesso visibile in carne ed ossa, canta rivolgendosi al pubblico dell'impressione appena subita : “Una voce, poco fa, qui nel cor mi risuonò” e fa uso di tutte le sue arti di seduzione per conquistarsi, con l'intelligenza della parola e i melismi acrobatici della voce, il cuore (o, perlomeno, le simpatie) degli spettatori : “Io sono docile, son rispettosa, sono obbediente, dolce, amorosa, mi lascio reggere, mi fo guidar, ma”.

L'aria di Rosina divenne subito una delle arie più in voga degli anni Venti del XIX. secolo.

“VERRANNO A TE SULL'AURE I MIEI SOSPIRI ARDENTI”

Il desiderio non era però certo il tema più caro a Rossini, troppo scettico, ironico e distaccato per potersi identificare, trascinando con sé gli spettatori.

Poiché il desiderio richiede l'identificazione assoluta con l'oggetto desiderato per poter suscitare e mantenere acceso il fuoco irrazionale della passione, e trasmettere agli spettatori quella tensione continua quasi insopportabile.

Maestro del desiderio espresso tramite il suono della voce fu invece il successore di Rossini e iniziatore della musica romantica italiana : Vincenzo Bellini. Le “melodie infinite” di Bellini sono ormai diventate una leggenda. In qualsiasi situazione

vengano utilizzate, esprimono sempre il desiderio per un oggetto lontano nel tempo o nello spazio.

Allo spettatore non vien concesso un solo attimo di tregua, in una tensione continua che sfiora l'insopportabile trascinandolo in un gorgo che sembra scendere sempre più profondamente nelle anime degli amanti.

Con Bellini il desiderio si fa pura espressione dell'anima. La voce è diventata protagonista.

I Puritani (1835), II. Atto :

Dopo che il coro è uscito di scena rimangono soltanto due personaggi maschili, dalle voci di basso, che commentano interdette la tragedia che si sta svolgendo altrove. Dal retroscena, in off, risuona il lamento di una voce acuta di soprano : "O rendetemi la speme, o lasciatemi morir". Le due voci maschili accompagnano quel lungo lamento straziante con poche parole, brevi e ritmate. Soltanto allora entra in scena lei.

Lei, Elvira, è l'incarnazione stessa del desiderio fatto suono. Senza meta vaga per la scena, alla ricerca di qualcosa di invisibile. Che cosa mai cerca nella sua follia ? Cerca una voce che ha perduto : "Qui la voce sua soave mi chiamava, e poi spari" . Rimpiange i momenti felici di simbiosi delle voci e del respiro : "Ah ! mai più qui assorti insieme nella gioia de' sospir ! Ah ! rendetemi la speme, o lasciate, lasciatemi morir".

Adesso le voci di basso sono ammutolite. I due uomini piangono in silenzio.

Lo spazio è invaso interamente da quella voce acuta solitaria, che cerca un'altra voce.

Bellini fece scuola. Il trionfo straordinario delle sue "scene di pazzia" fu emulato con più o meno fortuna dai suoi contemporanei.

Uno soltanto però riuscì ad eguagliarne con mezzi propri l'alta qualità drammatica: Gaetano Donizetti, che, dopo la morte precoce di Bellini, regnò solo sulla scena dell'opera italiana.

"Verranno a te sull'aure i miei sospiri ardenti, / udrai nel mar che mormora l'eco dei miei lamenti.". È la scena dell'addio degli amanti del I. Atto della Lucia di Lammermoor (1835).

Adesso cantano in due, il tenore e il soprano, entrambi presenti sulla scena. Una melodia semplicissima, che si ripete sempre uguale per tre volte di fila: prima lui, poi lei, poi insieme, all'unisono. La terza volta le due voci diventano un solo corpo sonoro per mezzo di quella melodia che, ormai, anche lo spettatore potrebbe cantare insieme ai due amanti.

Ma le parole del testo non raccontano la cruda realtà dell'addio nel presente; cantano le delizie del dolore di domani, quando, lontani uno dall'altra, saranno uniti nell'anima dalla "memoria viva" del ricordo. I sospiri ardenti, i gemiti, saranno allora trasportati dall'aria e dalle onde del mare per raggiungere una comunione ideale, di sapore quasi cosmico.

Nessun'altra melodia d'opera è più nota di questa in Italia. Ognuno, anche chi non è mai stato una sola volta all'opera, la potrebbe cantare o fischiettare come i ritornelli più noti di Celentano o di Eros Ramazzotti.

I grandi compositori del romanticismo sapevano come rispondere ai desideri degli spettatori.

“VA, PENSIERO !”

No, non è vero. C'è un'altra melodia d'opera perlomeno altrettanto nota; e non solo in Italia, bensì nel mondo intero.

Al tempo dei grandi successi di Bellini e Donizetti, il giovane Verdi stava preparandosi a Milano per l'esame di ammissione al Conservatorio (a cui non fu mai ammesso !) e seguiva attento gli sviluppi dell'opera. Già fin da allora il suo scopo era quello di poter scrivere un'opera degna di calcare le scene del Teatro alla Scala.

Scopo che raggiunse però solo nel 1842, col Nabucco, dopo lunghi anni di difficoltà nel mestiere e di tragedie nella vita familiare.

Nabucco, III. Atto. Sulla scena è presente il coro al completo : uomini e donne trascinati prigionieri a Babilonia dalla Palestina sconfitta. Cantano uniti per poter reggere al dolore della prigionia. Ma non è la rabbia impotente degli sconfitti, non è l'umiliazione della schiavitù che trapela dal loro canto, bensì il desiderio della patria perduta : Va, pensiero, sull'ali dorate. Va, ti posa sui clivi e sui colli, dove olezzano, tepide e molli, l'aure dolci del suolo natal.

Il desiderio dell'oggetto perduto diventa consolazione. La solidarietà del canto in comune trasforma quel desiderio in una forza dinamica vitale che qui non significa solo fuga dalla realtà, ma diventa liberazione da una situazione senza via d'uscita.

Le immagini delle rive del Giordano ormai irraggiungibili, delle mura distrutte di Gerusalemme, passano davanti agli occhi di chi ascolta quelle parole non come immagini di guerra, ma come fonte di speranza di pace in una situazione disperata.

Il coro canta praticamente solo all'unisono, a grandi archi sostenuti, mantenendosi nel piano più che nel mezzo forte, e anche laddove l'emozionalità del testo richiede toni vigorosi e decisi (Arpa d'or dei fatidici vati ...) quell'improvviso scoppio di emozioni viene immediatamente contenuto nella frase che segue(perché muta dal salice pendi ?) segnata da un subito piano.

La linea melodica è ancora più semplice che in Donizetti; quasi banale, facilmente memorizzabile. Ed è forse proprio in questo che risiede l'istinto infallibile di Verdi a penetrare profondamente nell'anima e nel cuore degli spettatori, scatenandone le emozioni latenti.

Già alla prima rappresentazione il coro non mancò il suo bersaglio. Da un giorno all'altro quella melodia fu su tutte le labbra dei milanesi e in poco tempo conquistò la Lombardia intera, allora ancora sotto il giogo austriaco.

Arte popolare ? Sì, ma ad altissimo livello.

I grandi compositori dell'opera italiana sapevano come far cantare le anime dei loro connazionali.

LASCIATELI VOLARE!

Molte altre melodie verdiane seguiranno quella. Dopo la svolta del Rigoletto sempre più differenziate e sicure nel trasmettere per mezzo della voce sentimenti

profondi : La Traviata, Il Trovatore, Un ballo in maschera, La forza del destino, fino a Don Carlo e ad Aida.

Verdi aveva trovato il suo stile drammatico-musicale: La parola scenica .

I giovani compositori che gli succedettero alla fine del secolo seppero fare anche loro tesoro dei suoi insegnamenti: Puccini, Leoncavallo, Mascagni sono ancora oggi gli autori più eseguiti di tutto il repertorio operistico. La bandiera dell'Italia ormai unita sventolava cantando in tutta Europa.

Le tecniche vocali erano cambiate; le voci si erano fatte più voluminose e drammatiche; le emozioni cantate ancora più crude ed estreme, fino al pathos, all'urlo. Ma era sempre la linea melodica la caratteristica principale anche per i compositori di fine secolo, e l'Italia continuò a cantare fino alla Grande Guerra.

Come esempio di questa nuova linea del verismo musicale italiano citerò qui solo l'Aria di Nedda dal I. Atto dei Pagliacci (1892) di Leoncavallo.

Anche qui una donna giovanissima, Nedda, voce di soprano, è sola sulla scena. Lo storpio Tonio che la desidera ardentemente e che nella scena successiva tenterà di violentarla la sta spiando, ma lei per ora non lo sa. È una donna di basso rango, questa volta, non una nobildonna nè una ricca cortigiana : i tempi sono cambiati. Orfana e caduta nella miseria più nera fu raccolta dalla strada dal capocomico di una compagnia girovaga, Canio, che ne aveva fatto sua moglie.

Il sole splende alto sulla piazza di un paesello sperduto del Suditalia, la ragazza è innamorata di un giovane del paese e vorrebbe fuggire con lui. Il romanticismo sta dando ormai i suoi ultimi sussulti . C'è già odore di Ragazzi di vita e della desolata periferia romana dei romanzi di Pasolini del secolo alle porte : “O che bel sole di mezz' agosto ! Io son piena di vita, e, tutta illanguidita per arcano desio, non so che bramo”, canta la giovane crogiolandosi nel sole.

D'improvviso – solo ai suoi occhi visibile ma chiaramente udibile per tutti nel vibrare degli archi in orchestra – passa stridendo uno stormo di uccelli e invade tutto lo spazio scenico comprendendo anche la platea degli spettatori. Nedda si rizza, segue con gli occhi i voli che si intrecciano veloci nell'aria che ne è ormai tutta invasa, e, ridendo come una bambina, si ricorda di un canto che la sua mamma ripeteva spesso a lei bambina. Mentre gli archi in pizzicato giocano con le immagini di volo, canta, come allora la madre : “Stridono lassù, / liberamente lanciati a vol, / a vol come frecce gli augei. / Disfidano le nubi / e 'l sol cocente, / e vanno, e vanno per le vie del ciel !”

Scena e platea sono adesso congiunte in un unico spazio, tutto vibrante di vita. Non è possibile sottrarsi al suono di quel volo. E Nedda continua a cantare, rivolgendosi adesso direttamente agli spettatori : “Lasciateli volare per l'atmosfera, / questi assetati d'azzurro e di splendor: / seguono anch'essi un sogno, una chimera, / e vanno, e vanno fra le nubi d'or !”

Ma dove volano quegli uccelli felici ? Fino a dove dobbiamo seguirli ? La nenia della tua mamma aveva la risposta ? Dillo anche a noi, Nedda !

“Vanno laggiù verso un paese strano / che sognan forse e che cercano invan. / Ma i boemi del ciel seguon l'arcano / poter che li sospinge... e van... e van... e van... e van !”

La risposta è nel volo stesso, canta la voce del soprano-bambina ripetendo il consiglio della madre : lasciatevi guidare dalla forza occulta del desiderio, perseguitate il vostro sogno di libertà !

Siamo, ricordiamolo ancora una volta, nel 1892. Il nuovo secolo è alle porte; il secolo più violento e brutale di tutta la Storia. Il popolo italiano continua a cantare, seguendo il consiglio della mamma. Tutta Europa gli fa eco entusiasta e nel desiderio per quel lontano paese forse irraggiungibile tenta di chiudere gli occhi di fronte allo sfacelo della crisi economica, della mancanza di lavoro, della miseria che porterà all'emigrazione di massa.

Presentando forse che non si stava preparando niente di buono, Leoncavallo termina l'unica sua opera di successo (un lampo di genio ?) su di un'immagine ben diversa da quel volo.

Col coltello sanguinante in mano, il cadavere di Nedda fra le braccia, dopo una scena di violenza da mozzare il fiato, il protagonista non canta più. Ancora nella maschera da pagliaccio urla soltanto disperato al pubblico : La commedia è finita !

Niente più tempi di valzer nella fossa d'orchestra; dopo la breve ripetizione dissonante del tema di "Ridi, pagliaccio !" in fortissimo solo due accordi drammatici, e la tela cala rapidamente.

Non soltanto sulla scena era finita la commedia.

VOCI NELLA NOTTE

Dappertutto nel mondo, se si chiede a bruciapelo a qualcuno : "Che cosa ti viene in mente se dico Italia ?" la prima risposta spontanea sarà forse "pizza" o "spaghetti al pomodoro". Ma ben presto anche "O sole mio !" e, lo sappiamo, con questo non s'intende soltanto il bel sole mediterraneo, ma una canzone ben nota. Una canzone napoletana, dalla città più musicale di tutta Italia.

A Napoli l'opera era di casa già sin dal XVII. secolo, e ne era scaturito quello stile operistico particolare denominato appunto "scuola Napoletana". Da allora cantare a Napoli è un fatto di tradizione, appartiene al quotidiano : cantano i bambini per la strada, le lavandaie, gli artigiani al lavoro. A Napoli, si dice, la gente canta come respira. Persino Eduardo De Filippo, il portavoce più straordinario della cultura napoletana del secolo scorso, fa uso di quel mito, quando, nella scena di Filumena Maturano in cui il protagonista incontra per la prima volta i tre figli di Filumena, per capire quale sia il suo li fa cantare "Munastero 'e Santa Chiara" e si indigna: "Non è possibile... Tre napulitane can un sanno canta!"

Da quella tradizione diventata ormai costume erano sorte centinaia e centinaia di canzoni popolari che furono ben presto raccolte dai compositori del XIX, secolo e, rielaborate, introdotte nel repertorio della musica da salotto borghese, specialmente sottoforma di aria per tenore. Anche il mito della voce di tenore del XX. secolo viene dalle strade di Napoli.

Unico rimasto in vita dei ventun figli di una famiglia poverissima, il giovane Caruso (così vuole la leggenda) fu raccolto dalla strada e portato direttamente sulla scena.

"Voce naturale", "La voce del popolo", "La voce di Napoli" furono gli epiteti che accompagnarono il successo di quella voce davvero straordinaria, e La voce del

Padrone fu anche il nome dato alla casa discografica che ne immortalò per prima il suono.

Il più che discutibile “concorso dei tre tenori”, una delle più squallide trovate di successo dell’industria pubblicitaria, sia qui citato solo a margine come triste esempio del perdurare di quella tradizione nella decadenza culturale a cui siamo arrivati oggi.

Di quella tradizione napoletana di arie per tenore vorrei però citare una delle canzoni più note, a conclusione di questa mia breve dissertazione intorno al tema del desiderio e del suono della voce.

Voce e notte è il titolo di quella canzone del 1903, firmata dai nomi di Nicolardi e Fusco, ed entrata a far parte del repertorio tenorile.

Siamo di nuovo nella forma tradizionale della serenata : il tenore canta nella notte sotto le finestre di una giovane che non si vede. La giovane in questione questa volta è però non soltanto sposata, ma sta dormendo fra le braccia del marito. Il giovane innamorato la scongiura di non muoversi, di non correre alla finestra per vedere chi sta cantando, ma di continuare a giacere accanto al suo sposo dormendo, o, se sveglia, di far perlomeno finta di dormire. Il suono della voce non la potrà indurre in errore : sa bene a chi appartiene.

Ci si può immaginare una situazione di tradimento coniugale più perfetta e raffinata ?

Le parole stesse della canzone sono così cariche di passione che anche senza la melodia il testo evoca immagini di notti tiepide, odore fresco di lenzuola, corpi abbracciati nel sonno. Il suono chiaro, mascolino e vigoroso della voce tenorile porta la tensione erotica della scena al parossismo.

Cito il testo completo nella lingua originale perché il dialetto napoletano mi sembra qui far tutt’uno con il canto : le vocali lunghe (specialmente le A o le O chiuse), le consonanti sonore rafforzate (le S o le C, che i napoletani pronunciano spesso SC , le doppie V, F o M a inizio di parola) servono l’espressione del desiderio meglio che la lingua italiana.

Si ‘sta voce te sceta ‘int ‘a nnutata, mentre t’astrigne ‘o sposo tujo vicino, statte scetata, si vuò sta scetata, ma ffa vvedé ch’a duorme ‘o suonno chino.

Nun ghì vvicino e ll’astre pe ffa ‘a spia, pecché nun può’ sbaglià’ : ‘sta voce è ‘a mmia.

È ‘a stessa voce ‘e quanne tutt’e dduje, scurnuse, nce parlavamo cu’ “vvueje”.

Nella bellissima interpretazione di Bergonzi, dopo qualche misura di sola orchestra il tenore ripete due volte, fiero e sicuro dei suoi mezzi : ‘sta voce è ‘a mmia ! sta voce é ‘a mmia !

Poi segue la seconda strofa :

Si ‘sta voce, che chiagne ‘int ‘a nuttata, te sceta’ ‘o sposo, non avé ppaura : vide ch’è senza ‘a nome ‘a sserenata, dille ca dorma, e che se rassicura.

Dill’accussì : “chi canta ‘int ‘a ‘sta via o sarà pazzo o mmore ‘e ggelusìa !

Starà chiagnenno qualche infamità: canta isso sulo, ma che canta a ffà ?”

Chi dei due maschi fra i quali la donna invisibile sta giacendo nella notte sarà re e padrone del suo cuore è ormai chiaro anche all’ascoltatore: il suono di quella voce che le invade anima e corpo non potrà mai più venir dimenticato.

I tenori di fine secolo sapevano come conquistare i cuori delle donne.

ELOGIO DELLA VOCE

Si è sempre ancora nella tradizione operistica romantica, a inizio secolo. Non soltanto il suono e la melodia di quella canzone ricordano l'aria di Manrico del I. Atto del Trovatore; anche la situazione drammatica è quasi identica.

Anche nell'opera di Verdi Leonora, chiusa nei suoi appartamenti, veniva corteggiata da due uomini contemporaneamente: uno che cantava sotto le sue finestre, l'altro – lo sposo designato ufficialmente, al quale lei si opporrà fino alla fine – nascosto fra gli alberi del giardino e fremente di gelosia :

Manrico – Deserto sulla terra, / col rio destino in guerra, / è sola speme un cor / al Trovator !

Conte – Oh detti ! ... lo fremo ! ...

Manrico – Ma s'ei quel cor possiede, / bello di casta fede, / è d'ogni re maggior / il Trovator !

È ascoltando quella voce che Leonora se ne innamorerà perdutamente, fino al sacrificio di sé.

Chissà che non sia il caso che anche noi uomini di oggi (in verità un pò goffi e sprovveduti) imparassimo qualcosa dall'arte dei trovatori romantici ? Risponderemmo magari in modo più appropriato ai desideri femminili nascosti, e forse forse anche ai nostri.

Dello spirito romantico della grande opera italiana rimane oggi ben poco. I desideri, l'anelito degli esseri umani alla felicità piena irraggiungibile non sono però certo scomparsi.

E anche nella nostra società stressata e tutta tesa al profitto la gente continua a cantare: quando vogliamo lenire le paure dei nostri bambini cullandoli nel sonno, o quando siamo così di buon umore che non possiamo impedirci di fischiettare, o quando, sotto la doccia, animati dall'acqua che ci scorre sul corpo, osiamo persino metterci a cantare a squarciagola.

Sarebbe bello se riuscissimo a prestare più attenzione a questo nostro organo meraviglioso, capace di congiungere l'anima e il corpo, la voce.

Un'ultima citazione, per poter concludere questo mio elogio della voce in modo ben più degno di quanto non possa fare io.

In un saggio intitolato Poesia e Musica Ingeborg Bachmann, la grande poetessa austriaca morta a Roma nel 1973, scriveva :

"Perché é ormai tempo di comprendere di più la voce umana, questa voce di una creatura incatenata, non veramente in grado di dire le proprie passioni, di cantare in modo appropriato gli spazi misurabili fra le alture e le profondità. C'è soltanto quest'organo impreciso, non veramente degno di fiducia, col suo volume ridotto, la soglia in alto e in basso – ben lontano dall'essere un attrezzo, uno strumento preciso, un congegno ben riuscito. Ma c'è qualcosa di giovane in esso, o il granaio della vecchiaia, calore e gelo, dolcezza e durezza, tutti i pregi di ciò che è vivo. E di servire a dovere questo contrassegno di un impossibile approccio alla perfezione ! È tempo di prestare attenzione a questa voce, di confidarle le nostre parole, i nostri suoni, di impegnarsi a permetterle di venire a chi si è allontanato e a chi aspetta.

È tempo di non più intenderla come un semplice mezzo, bensì come il luogo di attesa del tempo in cui Poesia e Musica avranno insieme il loro attimo di verità".

Mauro Guindani