

Le “(de)rivestrane” di Jonida Prifti e Acchiappashpirt, tra poesia sonora e musica d'avanguardia

STEFANO PIFFERI
s_pifferi@unitus.it
Università della Tuscia

Con questo saggio si vuole rendere l'idea di un percorso, sia poetico che biografico, oltre che musicale e di ricerca, che si sposta lentamente e progressivamente tra le due rive dell'Adriatico, le quali rappresentano a ben vedere il retaggio biografico e personale della poetessa e musicista albanese Jonida Prifti.

Parole chiave: poesia; poesia sonora; musica

Premessa

Il titolo del presente intervento è un gioco di parole, piuttosto banale in verità ma, credo, efficace, che rimanda all'ultima opera pubblicata dalla poetessa albanese Jonida Prifti intitolata appunto *rivestrane* (Prifti, 2017), tutto attaccato e minuscolo – e a cui è aggiunto, distaccato e in corsivo, a mo' di sottotitolo, “poema” – a indicare sin da subito quella che sarà una prerogativa dell'intera raccolta, ovvero (anche, ma non solo) la manomissione del confine entro cui “intrappolare” la parola scritta e al tempo stesso la liberazione, il respiro, la anti-codificazione del segno scritto poetico in chiave visiva e musicale. Nello stesso tempo però, seppur con uno slittamento linguistico piuttosto evidente e significativo, rimanda anche a *Strangerivers*, l'ultimo disco pubblicato dal duo Acchiappashpirt, di cui si parlerà dettagliatamente più avanti e in cui la stessa poetessa milita insieme all'altro componente SDT, al secolo Stefano Di Trapani, polistrumentista, musicista “dadaista”, improvvisatore, giornalista,

deus ex machina dietro festival come Poesia Carnosa¹ e Baba Fest e molto altro ancora, tra cui anche marito della Prifti.

Il prefisso che ho aggiunto al titolo della raccolta nella sua banalità mi pare adeguato per rendere l'idea di un percorso, sia poetico che biografico, oltre che musicale e di ricerca, che ne rispetta il senso ultimo: “deriva” nel senso di trascinamento, come da vocabolario, ma, nel caso specifico, non di una “massa fluida in movimento” quanto di qualcosa di ancor più instabile e fumoso com'è la parola, sia scritta che “cantata”, così come, sempre da vocabolario, “deriva” nel senso di “spostamento lento e progressivo” tra due rive divise da un mare che rappresentano a ben vedere il retaggio biografico e personale della Prifti. E “strane”, poi, da intendersi nel senso allotropico di “stranio” che per assonanza, dopo la lettura dei componimenti della Prifti, mi piace associare sia allo “straniero” – condizione, come accennato, biografica prima ancora che poetica² – che allo straniamento/*ostranenie* dei formalisti russi, ovvero a un procedimento artistico che rievoca separazione, eviscerazione, alienazione della parola che si fa suono e del suono che si ricompone in parola, come si vedrà più avanti³.

Una poesia tra due sponde

Jonida Prifti è una poetessa albanese nata nel 1982 a Orizaj, nella prefettura di Berat, trasferitasi in Italia, a Roma, nel 2001. La sua produzione poetica si sviluppa prevalentemente in italiano e inizia dopo il trasferimento dalla terra d'origine, quando inizia a disseminare i propri versi su riviste come *Alfabeta2*, *Dedalus* o *Attimpuri*; ma, particolarità che permette di inserirla appieno all'interno di questo numero monografico, non dimentica affatto la propria lingua di origine che anzi, viene spesso utilizzata accanto, dentro o

¹ «Poesia carnosa nasce a Roma nel 2010, quando tutto muore, ed è un mini-festival dedicato alla poesia sonora e alla poesia performance, fondato e diretto dal duo Acchiappashpirt, il compositore Stefano Di Trapani e la poetessa Jonida Prifti. Coraggioso, a volte felicemente spericolato nelle sue proposte e nelle sue realizzazioni, è uno spazio che definirei ad alto rischio (e la poesia è rischio!), in cui maestri e giovani autori italiani e internazionali s'incrociano e cortocircuitano senza rete in serate intense e imprevedibili». (Voce, 2018)

² Non è casuale che la citazione di Dania De Vincenzi in esergo al poema reciti: «...in quest'isola di estranee intelligenze, sono straniera» (Prifti, 2017).

³ Dello stesso avviso sembra essere Francesco Muzzioli nella nota critica a *ri-vestrane* quando afferma che «Le rivestrane del titolo sono, indubbiamente, le rive opposte del mare che separa il paese di provenienza da quello di arrivo; la “stranezza” è quella della doppia identità, del bilinguismo che emerge, non a caso, con prepotenza» (Muzzioli, 2018).

addirittura sovrapposta a quella di adozione, facendo così in modo che questo doppio binario linguistico renda ancor più straniante la sua poetica. Dopotutto, non solo la lingua madre ma proprio il rapporto con la scrittura nel suo complesso aveva e ha mantenuto una sorta di doppia finalità “evasiva” per l’autrice: quella legata a una dimensione prettamente biografica e ben riconoscibile – la guerra civile in Albania e la lontananza dalla madre emigrata in Italia – per cui «scrivere era un modo per espatriare dalla realtà» e che, volendo, rimanda di nuovo allo straniamento di cui sopra, senza mai farsi e-straniamento quanto invece l’esatto opposto. E, poi, quello di una emergenza comunicativa che è quasi necessità fisiologica, superamento (di nuovo) di confini, questa volta corporei, e apertura al mondo/ai mondi che si fa magmatica e incessante esplicandosi in moltissime forme. Dunque, non una doppia vita artistica divisa tra poesia e musica, così come non una doppia nazionalità, divisa tra Albania natale e Italia luogo d’adozione:

Più che doppia direi quadrupla e forse di più (*ride*) perché oltre il progetto di poesia sonora che ho con il musicista Stefano Di Trapani dal nome Acchiappashpirt, al duo di musica pop serbo-albanese Opa Opa con la musicista Iva Stanisic, alla band di pop sperimentale teatrale estraniante Shesh (per ora purtroppo in pausa) e al duo di poesia sonora onirica con la musicista Andrea Noce dal nome J A (*Jonida Prifti, Onizaj/Roma, n.d.*).

Rivestrane non è la prima raccolta di Jonida Prifti. Prima di essa, la poetessa albanese ha pubblicato una serie di testi ibridi, ovvero sia poetici che in prosa poetica, oltre che di saggistica, a dimostrazione di una mobilità anche stilistica. Da ricordare, oltre al saggio critico dedicato alla poesia di Patrizia Vicinelli intitolato *Patrizia Vicinelli. La poesia e l’azione*⁴ (Prifti, 2014), frutto degli studi universitari e della tesi di laurea oltre che di una naturale, quasi genetica, verrebbe da dire, vicinanza espressiva⁵; la «plaquette artigianale di poesie, con acquerelli a cura di Cosimo Budetta» *Çengel* (Prifti-Budetta, 2008), esempio di commistione tra parola e immagine che è un campo di interesse della Prifti; oppure l’altro esempio di libro-intersezione tra letteratura e arte *Oriane*, pubblicato dalla piccola ma interessante HD Edizioni, che unisce a un acrostico della Prifti le opere di Cristina

⁴ Cfr. per una introduzione: https://www.academia.edu/35803897/Patrizia_Vicinelli_La_poesia_e_l'azione.

⁵ Oltre che con la poesia visiva la Vicinelli ha spesso trafficato con quella sonora (1994; 2009) Si vedano anche: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/P00021.pdf; <http://www.ululate.com/atlante/vicinelli.htm>.

Piciacchia (Prifti-Piciacchia, 2017)⁶. Di particolare interesse è l'audiolibro *Ajenk* (Prifti, 2008) per almeno un paio di ragioni: *in primis* perché mostra l'eclettismo dell'autrice facendo convivere al proprio interno prosa poetica, poesia in lingua originale con traduzione italiana a fronte, arte visiva – rappresentata dalle illustrazioni opera di Massimiliano Amati, in arte Re delle Aringhe, che introducono e interrompono il fluire dei testi divenendone quasi parte integrante – e, ovviamente, musica, con un cd allegato in cui la poetessa si “sdoppia” in due progetti sonori, uno col citato Acchiappashpirt e l'altro condiviso con Andrea Noce e denominato JA, in cui il testo «viene trascinato in un processo di maturazione vitale attraverso una placenta sonora onirica» (*Transeuropa*, n.d.). In secondo luogo perché offre già un preambolo di ciò che si ritroverà in *rivestrane*, ossia quella «ricerca sull'ambiguità della parola rimescolata nel bilinguismo dell'autrice, ma anche dall'insistente ritmicità sonora che rende la dinamica linguistica sfuggente, effimera. Come il battito delle ciglia», come recita il comunicato stampa di presentazione (*Transeuropa*, n.d.).

C'è in quelle «parole intrise di una sostanza antica, quasi ancestrale, ritmate dall'insistente, irriverente battito di una musica che vi si unisce quasi per necessità», nate e sviluppatesi all'incrocio tra due lingue diverse che sono «due facce della comunicazione verbale, emotiva e poetica, ma prima di tutto umana» dell'autrice, «uno straordinario e potente impulso poetico, che cerca di agganciarsi all'ordine partendo dal concetto di disorientamento-dispersione e finendo per rievocare una dimensione perduta e primordiale», come evidenzia puntualmente Carlo Mascitelli in una recente recensione online (Mascitelli, n.d.).

Le prose e soprattutto le poesie, però, sono ancora inserite in uno schema non nettamente rigido ma neanche piegato verso quella libertà anche spaziale qual è quella che avranno le parole in *rivestrane*, nonostante la reiterazione delle assonanze e la musicalità ritmata al limite del sincopato, rappresentino già il perno evidente intorno al quale ruotano le composizioni. Si veda a mo' di esempio la poesia che da titolo all'intera raccolta, nella traduzione a fronte intitolata *Festa di nozze*:

⁶ *Oriane* contiene una poesia inedita di Jonida Prifti, di nuovo sia in italiano che in albanese, e contiene «quattro stampe xilografiche da matrici di linoleum impresse al torchio calcografico su carta di canapa di Manila» opera di Cristina Piciacchia. Il libro, i cui testi «composti in Garamond, sono stati stampati al torchio pianocilindrico da matrici di fotopolimero» è impreziosito dalla copertina «in carta Hahnemühle Dürer Ingres» che «reca il titolo vergato con polvere di grafite» ed è «tirato in 30 esemplari». Cfr. <https://www.facebook.com/HDedizioni/>.

[...] La festa / con dita rosse / la festa / nutre le zanzare / la festa / quelle teste di rame / la festa / con sete di pedoni / la festa / camminano e camminano / la festa / per trovare il limite delle voci / la festa / ehi la festa / della figliola che va sposa / esce dal camino la sposa / la festa la festa / conciato ride lo sposo / la festa la festa / povero papà lui ficca chiodi / la festa la festa / la madre vestita stracciata / la festa la festa la festa [...] (Prifti, 2011: 19)

ma anche la successiva *Ku ku ku jdes* ovvero *Att att att ento*, con le parole che si fanno particelle pronte a staccarsi o riaggregarsi le une con le altre, perdendo di senso o acquistandone di volta in volta:

Att att att! / Troppe facce ti inseguono / attento, lì non entrare! / La sfera degli occhi è con i buchi, la vedi? / Uno di qua / uno di là / att att att / att att ento! / Corridoio rosso come la tua carne / fusione in vendita / poco a poco / pocoapocoapocoapoco / allarga ammolta ingoia / nella bocca della porta [...] (Prifti, 2011: 21).

Le composizioni poi assumono un ulteriore livello di comunicazione nella versione “musicale” o sonora che dir si voglia. «Le tracce della voce di Jonida sono davvero “tracce”, nel senso primitivo e primario di impronte, orme. Di un animale venuto da un altro luogo: geografico, culturale e spirituale» afferma Maria Grazia Calandrone in *Tracce di sangue dell'animale detto* (Calandrone, 2011, p. 3), lo scritto introduttivo alla raccolta. Aggiungerei però a questa lettura molto attenta e puntuale un piccolo accento sull'ultimo “luogo” da cui proviene la Prifti e la sua voce: le tracce della voce della poetessa sono, infatti, anche evanescenze; evanescenze di parole, di suoni, anche di percezioni che l'approccio quasi fantasmatico – “haunted” si direbbe in certi spazi anglofili e borderline tra musiche e assenze e su cui si ritornerà più avanti – che permea molta della poetica e della poesia, e conseguentemente della “musica” dell'autrice albanese, porta in dote. È uno sfumare continuo, un disperdersi in atomi quasi invisibili – inudibili, in questo caso specifico – che riporta quasi a una dimensione da anno zero del linguaggio, alla sua deriva – di nuovo rimando al titolo del mio intervento – sonora, alla sua dispersione e ricomposizione. Non è pertanto casuale che, nel caso della citata *Ajenk*, essa finisca con l'essere una sorta di flusso di coscienza che si rifrange in ricordi fluttuanti, legati a un dato biografico preciso – le celebrazioni che precedono il matrimonio nella tradizione albanese – che si trasforma in metafora di un tempo sospeso tra generazioni che si incontrano e confondono esattamente come le parole si incontrano, si mescolano e fuoriescono in forme “altre”⁷. A ben vedere, esattamente l'obiettivo

⁷ Qui il video-poema *Ajenk* che aggiunge la dimensione visiva a quelle già citate: <https://www.youtube.com/watch?v=cmsJJIuivU0>.

della poesia sonora se la si considera nell'ottica proposta da Arrigo Lora Totino. «La poesia sonora non ha nulla a che fare con la pura e semplice recitazione d'un poema. Per tale specifica e moderna bisogna basta affittare a prezzo modico un dicitore qualsiasi e s'avranno quei risultati che s'ottenivano dai declamatori professionisti ottocenteschi» afferma appunto Lora Totino riferendosi con scherno anche ai «parlatori», cioè a quei poeti che hanno saltato a suo dire «a piè pari la preparazione che l'oratore, il fine dicitore del buon tempo antico dovevano acquistarsi» (Lora Totino, 1984). Il poeta sonoro

non si propone di eseguire (=declamare) un poema che abbia precedentemente composto con la metrica tradizionale o in versi liberi. In un testo siffatto difettano, né potranno mai essere evidenziati valori quali l'intonazione del parlato, una intonazione che è “musica naturale” del discorso, o il timbro vocale – ad esempio: nasale o gutturale o normale ecc. –, o il ritmo che non sarà quello “aulico” che la prosodia impone, ma un ritmo “in tempo reale” d'accelerazioni velocità indugi pause, o ancora i toni concreti dell'eloquio e la simultaneità di più voci fra di loro dissone... [...] Ma, in sintesi, ciò che cambia è l'oggetto stesso della poesia: non più tanto, o non più del tutto, emozioni desideri sentimenti lugubri o malinconiche visioni della vita, bensì giuochi sui significati del discorso, ludi ginnici nello spazio dinamico d'un “teatro della parola” ove il poeta-istrione mima gli equivoci e il calembours sino a rischiare il varietà o, se vuole, un cabaré d'avanguardia (Lora Totino, 1984).

Il testo, dunque, «sarà da tastare con orecchi e occhi, ché nel contesto la parola si fa gesto. Parla del testo reale, quello che si ascolta o si registra su disco o nastro magnetico. Il testo scritto viene declassato a semplice spartito, sia pure pregevole, talvolta visualmente, o come uso spesso dire, optofonicamente, come lo erano sovente e superlativamente le tavole parolibere futuriste o il poème-affiches dadaisti. Oppure si ridurrà a sintetica annotazione per un'improvvisazione verbale. Così, finalmente, la poesia esce dal libro, oltreché dal verso, per andare a cercare un pubblico diverso [...]» (Lora Totino, 1984; su poesia sonora e intermedialità, cfr. Higgins, 1984).

Poesia, suono, musica: il progetto Acchiappashpirt

Questa mistura di poesia e suono trova una ulteriore applicazione nel citato progetto musicale della Prifti. Acchiappashpirt è, nelle parole dei protagonisti, un duo di “poetronica” – oppure, stando alla definizione completa che rende appieno l'idea artistica a tutto tondo del progetto, «a sound and video poetry/poetronic project» –, interessante crasi che riassume e al contempo apre a nuove dimensioni l'interazio-

ne tra poesia ed musica elettronica che sta in nuce all'intero progetto; l'impatto visionario della poesia sonora si unisce e viene aumentato a dismisura dal portato straniente di una musica che è disturbante e rifratta: "noise" ovvero rumore (Hegarty, 2007; Prevignano, 1998; Mattioli, 2007), ovvero disturbo, ovvero fastidio e difformità, tanto quanto la parola/le parole della Prifti, come si è visto, sono "crossover" (altro prestito dal campo semantico della critica musicale) tra varie influenze, varie lingue, varie dimensioni. Una musica che è perfetto contraltare e insieme contrappunto ideale per il potenziale poetico della Prifti in una influenza continua e vicendevole per cui la poesia guida il suono elettronico tra circuiti e feedback che lo trasformano di nuovo in poesia. Finalità ultima del progetto è la «comunicazione verbale come tramite per il paranormale, in una interminabile lotta senza esito per la supremazia tra strumento musicale e voce, in cui l'uno modifica, altera e comanda l'altro e viceversa per far emergere l'utopia del controllo e l'impossibilità della definizione fissa» (*Acchiappashpirt*, n.d.): non a caso il duo si dice ispirato dall'utilizzo della tavola Oujia come mezzo prediletto nelle comunicazioni medianiche – ponte tra rive distanti dello Stige, verrebbe da pensare in base a quanto affermato finora – e che si configura quasi come una ennesima dimostrazione dell'importanza della aleatorietà come processo di destrutturazione del percepibile e del comprensibile.

Come *Acchiappashpirt* i due hanno partecipato a moltissimi festival stranieri e nazionali, sia d'ambito strettamente poetico che prevalentemente musicali, oltre ovviamente che a quelli di un ipotetico terreno di mezzo quale prova di un superamento dei confini (specialmente ma non solo geografici) che, si vedrà nella poesia della Prifti, gioca un ruolo di primaria importanza: dal *Mediterranea 18 Young Artists Biennale* tenutosi in Albania, a Tirana e Durres, nel 2017 al *Poetitaly* svoltosi al Teatro Palladium di Roma nel 2015 o, nello stesso anno, allo *Scrittura degli echi* al Maxxi, il Museo di Arte Contemporanea di Roma. Sul versante più music-oriented, da segnalare la partecipazione allo *Zuma Fest* milanese dell'estate 2017, al *Camp Cosmic* di Berlino, alla terza edizione del festival di psichedelic occulte *Thalassa* (Roma 2015), all'*Ácida Fest* di Porto nel 2016 o al *Secret Anarchy Garden* organizzato a Londra nel 2013 da *My Dance The Skull*. Quasi dei globetrotter dada-situazionisti, insomma, che si muovono come una pallina da flipper impazzita tra le manifestazioni più off e insieme coraggiose d'Italia e d'Europa. Infine, oltre ovviamente ad averlo organizzato, il duo ha partecipato anche alla edizione H (ovvero l'ottava) del festival *Poesia Carnosa* e lo ha fatto con una performance

legata a *Strangerivers*; ossia – con una inversione del senso che piacerebbe ai protagonisti – una sonorizzazione delle poesie e una lettura dell’album che rappresenta probabilmente la dimensione migliore sia per apprezzare, dalla parte del pubblico, che per sviluppare, dalla parte degli autori, le potenzialità della particolare poesia sonora proposta dalla sigla. Qualcosa che, a dimostrazione della “anti-istituzionalità” della proposta, ha molto più a che vedere con la dimensione live dei concerti e molto meno con la stantia e ingessata fruizione “standard” della proposta poetica in Italia, che i due rifiutano in toto:

Esibirsi fra quattordici artisti con un pubblico di centinaia di persone è anche un modo per mettere su uno *slam* perenne senza esplicitarlo – sostiene Di Trapani – La nostra formula è sempre stata quella di abolire l’idea di poesia seduta, privilegiando una poesia da ascoltare in piedi, come fosse un concerto punk (Voce, 2018).

È nella dimensione on stage, insomma, che accresce coi rumori di fondo, con una partecipazione sonora attiva del pubblico, con una interazione tra macchine e voce, tra interferenze e input inattesi, che la poesia sonora dei due trova insieme la sua perfetta applicazione e un naturale approdo. Nelle performance live si stratifica, di ulteriori significati e di ulteriori suoni che ritornano, in un flusso bidirezionale che si influenza ellitticamente a vicenda e che costituisce una parte integrante della poesia stessa. Difatti è nello stesso modo che la Prifti, producendo allitterazioni e musicalità, associando termini e parole il cui nesso è spesso, ma non sempre, un legame irrazionale, quasi facendosi foscolianamente una “transizione” (Barbarisi-Spaggiari, 2006), che la performance sonora influenza la materia poetica primigenia che, a sua volta, rimane intrappolata nei filamenti sonori e ne esce mutata dopo un incessante corpo a corpo. Insomma, una concezione del reading poetico che sarebbe sicuramente piaciuta al citato Lora Totino se fosse cresciuto in ambiti punk.

Prima dell’ultima release *Strangerivers*, legata a doppia mandata sin dal titolo alle *rivestran*e di cui si è parlato sopra e che rappresenta l’ultima prova letteraria della poetessa, gli Acchiappashpirt hanno distribuito spesso in forme semi-carbonare e varie – tra digitale, nastri, cd-r – come si confà a progetti di tale risma, almeno altri 3 o 4 lavori, di cui il più significativo è indubbiamente *Tola*. Uscito su nastro nel maggio del 2017 per l’interessante etichetta Canti Magnetici, gestita da tre musicisti italiani con un solido retroterra di ricerca alle spalle (Donato Epiro, Gaspare Sammartano e Andrea Penso) e che si ripromette di ricercare, attraverso parole, immagini e suoni “anomali”, spesso e volentieri sub specie “field recordings”,

«l'aspetto naturale, spirituale, fantastico dell'esistente» (Inchingoli, n.d.). *Tola* è un lavoro che rimanda direttamente alla citata chiave di lettura che vuole Acchiappashpirt come una sorta di portale tra dimensioni. Composto da una unica lunga traccia da più di 20 minuti, è il racconto, di nuovo legato alla dimensione biografica della Prifti, della scoperta di un mondo diverso da quello autoritario dell'Albania di Enver Hoxha attraverso l'ascolto proibito di stazioni radio straniere captate in modalità "pirata" dall'autrice. «I couldn't understand a word, but I heard life beyond Albania» afferma la Prifti nella press del nastro, rimandando ancora alla (apparente) "insensatezza" della parola e insieme al fascino del suono-parola che ne segnerà le sorti poetiche in seguito. Ma affermando che si sentiva «sucked in by the radio waves until I disappeared into the frequencies» quasi che una sorta di metamorfosi «from human being to a free pure wave without boundaries» (*Tola*, n.d.), sembra rimandare sia a quel mondo inter-dimensionale che permea tutta l'esperienza Acchiappashpirt, sia, soprattutto, a quella dimensione ibrida, di mezzo o sospesa che è tipica dell'emigrante. Il lato b del nastro, poi, è un ulteriore tassello per decrittare la poetica "haunted" del duo, dato che è appositamente lasciato vuoto affinché il fruitore possa registrarvi le proprie "voci captate" ed essere così parte dell'intero processo.

Altri lavori di particolare interesse, soprattutto per lo sviluppo legato alla parola/suono, sono la partecipazione alla serie *Voices Studies* pubblicata, sempre su nastro, dalla inglese My Dance The Skull e *Muta*, uscito in formato digitale per Ozky. La prima è parte integrante di una collana a dir poco eclettica che si pone l'obiettivo, di sicuro non originale ma portato a termine con evidenti risultati soddisfacenti, di riflettere sulla voce come strumento sonoro e sulla parola come suono "puro" staccato dal significato, sulle sue manipolazioni e sul suo utilizzo eterodosso. Prendono parte alla serie nomi storici quanto vari delle musiche off mondiali, dall'ex Sonic Youth Thurston Moore a Aki Onda o ai dada-avanguardisti Kommissar Hjuler Und Frau/Mama Baer, così come italiani, dal padrino dell'industrial-noise italiano Maurizio Bianchi alle nuove leve della ricerca post-industrial come Silvia Kastel.

Muta, infine, è una "raccolta/laboratorio" scarna e ruvida, affrancata da ogni post-produzione e che si offre, dunque, in tutta la propria sfinente e dirompente forma sonora primigenia. I brani che compongono questa uscita forniscono un paio di chiavi di lettura piuttosto interessanti: la prima è l'immediatezza non filtrata delle registrazioni dei brani che «col passar degli anni si sono trasformati in una sorta

di foto scattate al volo, che documentano le nostre espressioni più curiose, quasi come ritratti di un paparazzo interno» (*Muta*, n.d.) che si manifesta come materiale crudo e privo o quasi di ogni orpello. Di nuovo, quasi il grado zero dell'espressione musicale tanto quanto il lavoro della Prifti sulla parola annienta per far rinascere a nuovo senso le proprie composizioni poetiche. Poi, in secondo luogo, l'ambiguità semantica del titolo: "Muta" rimanda sia al cambio di pelle dei rettili, testimonianza del mondo naturale sul percorso di continui aggiustamenti e variazioni sul tema offerto dai due; ma anche alla lettera H, appunto silente, che rimanda, di nuovo, ad un episodio della biografia della poetessa: «A quanto dicono i miei genitori sono stata muta fino all'età di tre anni e quando ho cominciato a parlare ero veloce e abbastanza precisa, penso per recuperare il tempo perduto» (*Jonida Prifti, Onizaj/Roma*, n.d.). Episodio che diviene di nuovo modalità di riflessione e metafora sul proprio essere e sulla propria ricerca poetica: «[...] a volte, anzi forse sempre, il cambiamento non ha bisogno di parlare e di parlarsi ma avviene e basta, quando meno ce ne accorgiamo siamo qualcun altro e qualcos'altro, anzi quello che DOBBIAMO essere: con la velocità di un'aquila in picchiata. Il tempo, quindi, non è mai perduto per "mutare"» (*Muta*, n.d.).

Strangerivers/rivestrane

Strangerivers, come accennato, è l'ultima fatica discografica del duo e si lega direttamente a *rivestrane*. Ne è ovviamente una sorta di gemello diverso, dato che non è una "sonorizzazione" bensì un passo a margine che riprende stralci del poema della Prifti, spesso sezionati o rimescolati (è il caso di *Letti di sabbia*, il cui testo è composto da una unica frase, «Aspettami nei letti di sabbia», per l'intera durata del brano), tagliati o aggiunti ex novo (come succede per il testo di *Alba*, completamente in albanese), per atomizzarli all'interno di una narrazione sonora spesso estrema, che trasforma l'elettronica di partenza in una melassa sonora astratta, decomposta e limitrofa al puro noise. Nello stesso modo la parola è trasformata in suono: amplificandola e manipolandola, sovrapponendola e spezzettandola, le si fa abbandonare qualsivoglia forma di razionale "sensatezza" per tramutarla in suono rigeneratore di possibilità, sonore e poetiche. Reiterazione e frantumazione sembrano, dunque, essere le chiavi di volta attraverso cui comprendere il lavoro svolto dai due sulla materia poetica di partenza. Una materia poetica, quella di partenza, che si pone già come qualcosa di esulante dal mero contesto poetico-letterario per avvicini-

narsi a campi semantici “altri”, non esclusivamente tipici del suono e della musica come indicherebbe l'appartenenza alla poesia sonora, quanto anche a quello visivo proprio della poesia visiva.

Poesia «che va ascoltata», dice Riccardo De Gennaro nelle note introduttive a *rivestrane*; che va ascoltata «e osservata muoversi, come un corpo prigioniero di un gioco elettronico o di un videoclip» (De Gennaro, 2017, s.p.) riferendosi alla altra frantumazione attuata dalla Prifti, ovvero quella spaziale; ovvero della disposizione del testo nello spazio della pagina, affrancato e liberato da ogni ristrettezza formale, da ogni confine e limitazione tipografica nel suo alternare le giustificazioni tra sinistra, destra e centro, così come i corsivi, i grassetti e le altre varie possibilità a disposizione finalizzate alla creazione di una poesia anche visiva o meglio vi(si)va, per tornare a una felice intuizione di De Gennaro, e, per bocca della propria autrice “in movimento”:

La parola esplode nello spazio per creare una partitura, con una disposizione spaziale dei versi. Si utilizzano le tre giustificazioni (a sinistra, al centro, a destra) spesso alternandole, i corsivi, i grassetti, i diversi corpi tipografici, come indicazione di dizione, fino a formare figure, sorta di calligrammi, soprattutto quando si dispongono al centro della pagina. (Prifti, 2017, s.p.)

una parola
la tieni in bocca
leccando i bordi
i denti spostati
ora secca
ieri bionda e rotonda
sarta del tempo
rovesci il mondo
i diluvi in disparte
resta dove sei
vicino a un uomo senza testa
stampato sul quaderno a quadri
senza veli gli occhi
al confine del ricordo
un nome che rovescia il sogno
a mani tese sul fuoco
la nebbia sfuma la vista
lui senza maschera
sogna materassi di seta
sotto le zampe
guardi
occhi a lampi

Un poema dunque che vive di spazi vuoti, di pause e di “silenzi”, facendosi «inevitabilmente, una partitura» dal respiro differente per ognuna delle due sezioni che lo compongono: «sinfonica per il poema *rivestrane*, la prima parte del libro; musica da camera con *Altre rive*, la seconda parte, che adotta forme ed espressione diaristiche» (De Gennaro, 2017, s.p.). Non casualmente le succitate modalità espressivo-tipografiche vanno a aggiungersi e stratificarsi sul versante semantico musicale, tanto che le «indicazioni sonore, poi, prendono per forza di cose sulla pagina dimensioni visive», come segnala Muzzioli:

[Esse] varranno a suggerire l'intonazione i caratteri particolari (corsivi, grassetto, corpi più grandi), le barre interne ai versi, le disposizioni laterali o centrali, che formano quasi dei calligrammi. Tutte queste sono le caratteristiche di un testo in movimento – nella performance registrata ciò si traduce in una ricerca di dissonanze e di “spigolosità”, di un ritmo ansimante e stridente (Muzzioli, 2018).

E sulla musicalità, aspra e ruvida tanto quanto è dispersa e rifratta la poesia dell'autrice, continua a tornare anche De Gennaro, evidenziando come la “musica” sia un approdo ovvio per tale esperienza e al tempo stesso sottolineandone l'irrequietezza, la ritmicità asincrona, la pressante e (quasi) urlata urgenza:

Rivestrane ha un tempo veloce, passa dall'allegro al presto, raramente si riposa con un allegretto. *Altre rive*, invece, segue un andante moderato. Non a caso, l'esperienza creativa di Jonida beneficia della convergenza tra versificazione e creazione musicale, dove anche il rumore, i fischi lancinanti, gli effetti dei videogame sono il contrappunto – a volte ironico e a volte drammatico – della parola stessa (De Gennaro, 2017: s.p.).

Dopotutto basterebbe tornare indietro ad *Ajenk*, che teneva in sé, in nuce, molte delle direttrici poi esplose in *rivestrane*, per ribadire questa chiave di lettura “musicale” che però fa da ponte verso le tematiche e verso la poetica della Prifti:

[...] anche nella scrittura – scriveva la Calandrone – Jonida applica all'italiano il *noise* del parlato e soprattutto, rossellianamente, quello della sua lingua madre. Si dice madre non a caso, perché la lingua della nostra infanzia trattiene sempre un'eco di filastrocca, di paura e dolcezza infantile. L'albanese è una specie di gemello parassita dell'italiano di Jonida, ne succhia ancora qualche filo di sangue, ne devia impercettibilmente la colonna portante (Calandrone, 2011: 4)

A si arma e ariut në **Bar** **Bariu** me **Cjeptë** në cep kërkon një
Çik **Çakmak** mak mak mak **Deti** me **Damën** si **Dhia** me
Dhelpren **Enden** të bëjnë **Ëmbëlsira** të **Ëmbla** si në **Ëndërr**
kanë **Frikë** ndërkaq **Gomarica** godet me **Gjoks** **Hi** hi hi
hijen e **Irakliut** është **Janar** ejani **Këtu** mblidhuni **Këtu** me
Limë tek **Llozi** **Llogaritni** **Mami** le **Namë** ua ua ua **Namë**
mami je me **Njollë** jo si **Njërka** **OOO**h **Otranto** **Otranto** ore
Plak me **Pishtar** je **Plak** poshtë tash **Qetë** me **Re** si **Rrota**
Rrotull vrapojnë tek **Spiro** **Spira** **Spia** voi **Spiate** **Spiate**
Shokët nëpër **Shi** **Shejtan** je **Tapë** je fare je **Tapë** **Turp** të
Them **Turp** me **Thikë** në thembër pastaj **UR** pa **Ujë**
URRA **URRA** në **Vizionin** e **Xixëllonjave** xixat tek
Xhami shkëlqejnë **Yjet** e **Zeza** ndërkaq **Zhapiku** pickon
Xhaxhin

Vibrato in gola. Esploso in bocca

A come l'Arma dell'orso al **Bar** il pastore con le **Capre**
all'angolo chiede un accendino il mare con la **Dama** come
la capra **E** la volpe che cercano di **Fare** dolci molto dolci
come nel so**Gno** **Hanno** paura intanto che l'asina colpisce
nel petto l'ombra di **Irakli**, è gennaio, venite qui,
raccolgetevi qui con le **Lime** e le **Leve**, calcolate! **Mamma**
sei uno zimbello **mamma**. Non la macchia come la
matrigna **OOO****Tranto** **Otranto**, tu vecchio con la fiaccola
sei vecchio sotto, te lo dico io **Placido** in **Quota** con le
Ruote corrono da **Spiro** che spira spira voi **Spiate** gli amici
durante la pioggia **SaTana** sei **Ubriaco** **Vergognati** con il
coltello nel tallone poi ponte senza acqua **PONTE** **PONTE**
nella visione delle lucciole che illuminano il vetro
scintillano le stelle nere intanto la lucertola punge **Zio**.

Torna di nuovo il legame materno, con la terra natia, con la lingua di là e di qua, con le rive di qua e di là del Mediterraneo: elementi primigeni della biografia dell'autrice e che sottostanno alla sua poetica, per lo meno quella dispersa tra gli arabeschi di *rivestrane*. E che insieme al bilinguismo forzato e ricreato – «dimmi quella parola che non è nella mia bocca», recita un passo di *rivestrane* e che è cifra dello straniamento di cui sopra, dello spaesamento della poesia migrante, in movimento, in continua ibridazione e contaminazione – rappresenta al meglio la deriva/approdo della *Prifti* e caratterizza quel “neo-espressionismo” fatto di tensioni e lotte tra parole e suoni, tutto intensità che si fa quasi urlo, procedendo «per accensioni e scarti, in ritmi incalzanti, sospinti dall’urgente contatto della violenza» (Muzioli, 2018) ma mantenendo sempre un richiamo ipnotico e onirico.

sono una falena
schiacciata al muro
dietro un salto
senza tono

la roccia
con un colpo sordo cade

salvo il mare

si fischiano in onde prolungate

vedo tutti
tranne
te

un numero nell'universo, un buco nel sole,

una falena nello stomaco
////////////////////

Per tutto questo rimescolamento continuo, per questo metodo scrittorio fatto d'urgenza e insieme riflessione, flessione della parola e ripensamento della stessa, Muzzioli crea una definizione onnicomprensiva, "ipnerotomachia", a cui, per forza di cose, qualcosa delle debordanti derivate attuate dalla Prifti, sfuggirà come sfuggono le sue composizioni ai ristretti confini della pagina, fin troppo facilmente interpretabili come metafore di molto altro del vissuto, biografico prima ancora che poetico, della poetessa:

ipnerotomachia: "ipno-" per l'onirismo che riempie il testo di immagini strane e di collegamenti inusuali; "-eroto-" per l'insistenza sul corpo e sull'inconscio («un corpo nel corpo», leggiamo), sulle fantasie di iperboliche emissioni («volare sul mondo pisciando»), con una crudeltà sottotraccia alquanto insolita in una "scrittura al femminile"; e infine "-machia" non solo nei confronti di un "lui", ma, molto più in generale, per la circolazione della violenza, lo spettro della guerra che si affaccia, verso la fine, con tanto di ritornanti «bombe». Naturalmente l'onirismo impedisce di distinguere personaggi "a tutto tondo": lo stesso "io" è dissolto e, quando compare, è una sorta di nenia («io io io io io») o di mantra impossibilitato a sanare la crisi dell'identità (Muzzioli, 2016).

Bibliografia

- Acchiappashpirt (n.d.). Consultato il 22 gennaio 2018 all'indirizzo <http://www.jonidaprifiti.com/portfolio/acchiappashpirt/>.
- Calandrone, Maria Grazia (2011). *Tracce di sangue dell'animale detto*. In Prifiti, 2011: 3-5.
- Barbarisi, Gennaro; Spaggiari, William (2006). *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda (29 settembre – 1 ottobre 2005). Milano: Cisalpina.
- Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music: a history*. New York-London: Continuum
- Higgins, Dick (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press
- Inchingoli, Maurizio (n. d.). L'anomalia come regola. *The New Noise*, webzine. Consultato il 10 gennaio 2018, all'indirizzo: <https://www.thenewnoise.it/lanomalia-regola-approfondimento-sul-catalogo-canti-magnetici/>.
- Jonida Prifiti, Onizaj/Roma, (n.d.). Intervista a Jonida Prifiti per il sito Slow Words. Consultato il 10 gennaio 2018 all'indirizzo <http://www.slow-words.com/it/jonida-prifiti-orizajroma/>.
- Lora-Totino, Arrigo (1984). Poesia sonora e poesia da salotto, Intervista di Harry Totino ad Arrigo Lora. In *Catalogo della mostra Spazio Suono*, Palazzo Paolina, Viareggio. Disponibile online: <https://archiviomaauriziospatola.wordpress.com/2017/09/15/un-anno-fa-moriva-arrigo-lora-totino-ironica-autointervista-edita-nel-1984-poesia-sonora-e-poesia-da-salotto/>. Vedi anche http://www.archivioauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00111.pdf.
- Mascitelli, Carlo (n. d.). "Ajenk" di Jonida Prifiti: echi di anima primitiva. Recensione in *Toylet Mag*, consultato il 20 gennaio 2018, all'indirizzo http://www.transeuropaedizioni.it/rassegna_online/398_Toylet_Mag_Prifiti.pdf.
- Mattioli, Valerio (2007). *Noisers. Tracce, percorsi e geografie del nuovo rumore USA*. Camucia (AR): Tuttle.
- Muta (n.d.). Consultato il 20 gennaio 2018 all'indirizzo <http://www.ozkye-sound.altervista.org/oz105b.html>.
- Muzzioli, Francesco (2016). Nota critica su *rivestrane* in *Antologia di poeti romani e laziali*. Trivio, 3 (Roma: Oedipus Edizioni). disponibile all'indirizzo web: <http://www.jonidaprifiti.com/portfolio/rivestrane/>.
- Muzzioli, Francesco (2018). Le *Rivestrane* di Jonida Prifiti. *Malacoda*, webzine. Consultato il 15 gennaio 2018, all'indirizzo: <https://malacoda4.webnode.it/le-rivestrane-di-jonida-prifiti/>.
- Prevignano, Andrea (1998). *Noise*. Roma: Castelvechi.
- Prifiti, Jonida (2011). *Ajenk*, con una introduzione di Maria Grazia Calandrone. Massa: Transeuropa.
- Prifiti, Jonida (2014). *Patrizia Vicinelli. La poesia e l'azione*. Roma: Onyx.
- Prifiti, Jonida (2017). *rivestrane – poema*, prefazione di Riccardo De Gennaro. Roma: Selva Publishing.
- Prifiti, Jonida; Budetta, Cosimo (2008). *Çengel*, con una postfazione di Tommaso Ottonieri. Agromonte (PZ): Ogopogo.
- Prifiti, Jonida; Picciachia, Cristina (2017). *Oriane*. Roma: HD Edizioni
- Tola (n.d.). Consultato il 20 gennaio all'indirizzo <https://cantimagnetici.bandcamp.com/album/tola>.

- Transeuropa* (n.d.). consultato il 20 gennaio 2018 all'indirizzo http://www.transeuropaedizioni.it/docs/p_137_Comunicato%20Prifti.pdf.
- Vicinelli, Patrizia (1994). *Opere*, a cura di Renato Pedio. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Vicinelli, Patrizia (2009). *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a cura e con un saggio di Cecilia Bello Minciocchi; con un'antologia multimediale a cura di Daniela Rossi; saggio introduttivo di Niva Lorenzini. Firenze: Le Lettere.
- Voce, Lello (2018). Duetti #16. Bologna in Lettere e Poesia Carnosa: due festival coraggiosi e autofinanziati. *Il Fatto Quotidiano*, 22 gennaio 2018, disponibile a <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/01/22/duetti-16-bologna-in-lettere-e-poesia-carnosa-due-festival-coraggiosi-e-autofinanziati/4107611/>.