

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/32303

UN METODO PER L'ANALISI DI STRUTTURE ONIRICHE NELLE OPERE D'ARTE. APPLICAZIONE A UNA CANZONE DI BATTIATO

Massimo Magrini¹, Umberto Barcaro²

 ORCID: MM 0000-0002-0559-0607, UB 0000-0002-1300-3900

¹ Istituto di Scienza e Tecnologie dell'Informazione - ISTI (05kacka20), ² Università degli Studi di Pisa (03ad39j1)

Contacts: MM massimo.magrini@isti.cnr.it, UB umberto.barcaro@unipi.it

ABSTRACT

Viene proposto un metodo per l'analisi delle opere d'arte. Esso si basa sul riconoscimento e sulla descrizione di caratteristiche che presentano una forte somiglianza con le strutture che caratterizzano l'esperienza onirica. I modelli onirici presi in esame sono quelli identificati dalla ricerca sperimentale sui sogni. Il metodo trae ispirazione dall'idea che una stretta connessione strutturale tra le opere d'arte e l'esperienza onirica possa instaurare una comunicazione emotiva inconscia tra il creatore e il destinatario dell'opera d'arte. Viene presentato un esempio di applicazione del metodo: si tratta di una canzone di Franco Battiato pubblicata nel 1980. Sebbene venga riportata una singola applicazione, il metodo sembra essere generalmente applicabile alle opere d'arte.

Keywords: Musica e sogno, arte e sogno, Franco Battiato, esperienza estetica ed esperienza onirica

A METHOD FOR ANALYZING DREAM-LIKE STRUCTURES IN WORKS OF ART. APPLICATION TO A SONG BY BATTIATO

A method for the analysis of artistic products is proposed. It is based on the recognition and description of features that closely resemble structures that characterize the dream experience. The dream patterns considered are those identified by experimental dream research. The method was inspired by the idea that a close structural connection between artistic works and the dream experience can establish unconscious emotional communication between the art creator and the art receiver. An example of application of the method is shown: it concerns a song by Franco Battiato released in 1980. Although a single application is reported, the method appears to be generally applicable to artistic products.

Parole chiave: Music and dreaming, art and dreaming, Franco Battiato, aesthetic experience and dream experience



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International License

© Massimo Magrini

Published online: 08/09/2026



Milano University Press

Sia gli artisti sia gli studiosi di psicologia e di estetica sono consapevoli dell'esistenza e importanza della stretta connessione tra l'esperienza estetica e l'esperienza onirica. Nel corso dei millenni, e ancora diffusamente al giorno d'oggi, moltissime opere artistiche hanno rappresentato esplicitamente sogni oppure sono state ispirate da sogni. Nei primi decenni del secolo scorso, il movimento surrealista ha svolto il ruolo storico di sottolineare ed enfatizzare il valore estetico dell'esperienza onirica, ponendola esplicitamente alla base della produzione artistica¹.

Il presente studio ha lo scopo di proporre e applicare a un esempio che ci sembra significativo un metodo per approfondire la stretta connessione tra l'esperienza estetica e l'esperienza onirica da una prospettiva nuova. Ciò che ci proponiamo di mettere in evidenza e studiare più in dettaglio non è la rappresentazione esplicita di sogni nell'arte, ma la presenza di forme latenti di analogia strutturale tra sogni e prodotti artistici. Pensiamo che l'esistenza di queste forme di analogia si possa considerare generale e basilare. Il sogno è un'esperienza psicofisiologica universale: la presenza di latenti strutture oniriche può pertanto stabilire una forma di comunicazione inconscia, e proprio per questo essenziale, tra chi produce l'opera d'arte e chi vive l'esperienza estetica da essa suscitata.

La prima parte del presente studio è dedicata alla descrizione del metodo che applichiamo, che si fonda su dati fenomenologici messi in evidenza dalla ricerca sperimentale sui sogni. Vogliamo così stabilire in modo ben definito le forme di analogia strutturale tra le due esperienze, onirica ed estetica.

Pensiamo che possano essere particolarmente interessanti i risultati ottenuti dall'applicazione del metodo all'analisi di singole opere: questa restrizione permette di andare in profondità il più possibile e di applicare in dettaglio criteri ben definiti.

Nella seconda parte di questo studio consideriamo un esempio specifico, che riteniamo particolarmente adatto per mostrare l'efficacia del metodo: la canzone di Franco Battiato "Prospettiva Nevski", composta nel 1980. Si tratta di un'opera interessante sia per il testo, sia per la musica, sia per la connessione logica ed emotiva tra testo e musica. Come vedremo, la presenza di strutture oniriche latenti è fondamentale nella canzone.

Pensiamo che l'analisi che proponiamo di quest'opera possa contribuire agli sviluppi della ricerca sulla musica popolare, ricerca che ha realizzato importanti progressi negli ultimi decenni. In particolare, nell'ambito della *International Society for the Study of Popular Music*, fondata nel 1981, sono stati svolti studi interdisciplinari nei quali alle discipline musicologiche si sono aggiunte analisi semiotiche, sociologiche, economiche ed antropologiche. Tra i risultati più rilevanti ci limitiamo a indicare l'impostazione di un approccio semiotico alla musica popolare², la complessa definizione dei generi musicali³, l'analisi dei caratteri specifici della produzione musicale nello studio di registrazione⁴, e numerose analisi specifiche di prodotti musicali, tra cui, per esempio, la canzone "With or without you" degli U2, "Fernando" degli Abba e la "canzone d'autore" italiana⁵.

¹ A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Simon Kra, Paris 1924.

² P. Tagg, *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, in "Semiotica", 66, 1987, 2709-298.

³ F. Fabbri, *How Genres are Born, Change, Die*, in S. Hawkins (Ed.), *Critical Musicological Reflections*, Routledge, London 2012, pp. 181-192. trad. it. in F. Fabbri, *Il tempo di una canzone*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 91-105. F. Fabbri, *Prefazione* a P. Talanca, *Nudi di canzone*, Arcana, Roma 2019, pp. 11-16.

⁴ A. Bayley (Ed.), *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 353

⁵ A. F. Moore, *U2 and the myth of authenticity in rock*, in "Popular Musicology", 3, 5-33, 1998. P. Tagg, *Fernando the Flute*, Mass Media Music Scholar's Press, New York 2000, pp. 144. F. Fabbri, *A theory of musical genres: two applications*, in D. Horn, P. Tagg (Eds.), *Popular Music Perspectives, International Association for the Study of Popular Music, Göteborg and Exeter 2012*, pp. 52-81).

“Prospettiva Nevski” appartiene al “sistema canzone”, caratterizzato dall'accettazione di “selezione sonora, convenzioni notazionali e strutturali del sistema della tradizione scritta Europea”⁶. Per questa ragione, pur consapevoli del fatto che i sistemi e i codici musicali sono diversi a seconda delle culture, svolgeremo la nostra analisi principalmente sulla base di criteri propri della tradizione scritta europea. Oltre alla struttura melo-armonica, l'indagine estenderà il campo ad alcuni dei processi di produzione audio ritenuti funzionali alla presente analisi.

Ci limitiamo dunque in questo lavoro ad una sola applicazione. La singola analisi che sviluppiamo in dettaglio permetterà al lettore di rendersi conto di come il metodo sia potenzialmente applicabile ad altri prodotti musicali del passato e del presente.

1. CRITERI ALLA BASE DEL METODO

Gran parte della ricerca psicologica sul sogno è stata ispirata dalla teoria della continuità tra esperienza onirica ed esperienza reale⁷. Questa continuità è stata confermata e descritta nei suoi aspetti dettagliati applicando vari metodi, come l'uso di questionari e, in modo particolarmente efficace, l'analisi di associazioni, fornite dal sognatore stesso o dalla sognatrice stessa, ai vari elementi del sogno. L'uso delle associazioni, introdotto storicamente da Freud, è costantemente applicato con successo anche in contesti, terapeutici o sperimentali, non strettamente psicanalitici. È stato osservato che le associazioni generalmente indicano episodi della vita reale, recenti ma anche remoti, della vita di chi sogna: questi episodi costituiscono le cosiddette *sorgenti* del sogno. Le sorgenti, lungi dall'essere isolate, sono collegate tra loro da un insieme complesso di legami, di carattere nello stesso tempo logico ed emotivo⁸.

Alla luce della teoria della continuità e dell'esistenza di una rete di sorgenti tra loro interconnesse, il metodo da noi applicato per la microanalisi onirica di prodotti artistici si fonda prima di tutto su due fenomeni sperimentali, statisticamente molto significativi, che stanno alla base di un modello che abbiamo proposto per il sistema responsabile della creazione dei sogni⁹.

Il primo di questi fenomeni è la presenza di legami, che abbiamo chiamato *pervasivi*, che connettono tra loro più sorgenti. Questo fenomeno, dovuto all'elevato grado di connessione nella rete, è connesso a uno degli aspetti più noti dei sogni, ossia la frequente ambiguità o polivalenza degli elementi che li costituiscono.

Il secondo aspetto che sta alla base delle nostre analisi è che la costruzione della complessa rete di legami tra le sorgenti consente al sistema psicofisiologico responsabile della costruzione del sogno di ottenere un risultato di rilevante valore emotivo: i legami costruiti dal sogno agiscono in modo tale che elementi negativi della vita di chi sogna siano resi meno negativi e addirittura rovesciati in elementi positivi.

⁶ F. Fabbri, op. cit nota 5, p. 63.

⁷ M. Blagrove, J. Henley-Einion, A. Barnett, D. Edwards, C.H. Seage, *A replication of the 5-7 day dream-lag effect with comparison of dreams to future events as control for baseline matching*, in “Consciousness and Cognition”, 20, 2011, pp. 384-391. M. Schredl, *Continuity in studying the continuity hypothesis of dreaming is needed*, in “International Journal of Dream Research”, 5, 2012, pp. 1-8. M. Schredl, *Theorizing about the continuity between waking and dreaming: Comment on Domhoff*, in “Dreaming”, 27, 2017, pp. 351-359.

⁸ C. Cavallero, P. Cicogna, *Memory and Dreaming*, in C. Cavallero, D. Foulkes (Eds.), *Dreaming as Cognition*, Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 38-57. E. Hartmann, *Making connections in a safe place: Is dreaming psychotherapy?*, in “Dreaming”, 5, 1995, pp. 213-228. U. Barcaro, M.C. Carboncini, *Networks properties of dream sources*, in “International Journal of Dream Research”, 11, 2018, pp. 120-126.

⁹ U. Barcaro, M. Magrini, *A model of the Dream-Building System*, in “International Journal of Dream Research”, 15, 2022, pp. 242-247.

Per inciso, poiché il rovesciamento da negativo a positivo, messo in evidenza dallo studio sperimentale dei sogni, somiglia molto al principio freudiano del sogno come realizzazione dei desideri, è necessaria una precisazione metodologica. L'osservazione di questo fenomeno è stata ottenuta mediante studi empirici e ha validità indipendente dalla teoria freudiana. Gli studi che abbiamo citato non si propongono né di confermare né di confutare le ipotesi di Freud; tuttavia certamente, dal punto di vista storico, devono ad esse molte fondamentali indicazioni metodologiche ed interpretative.

Oltre ai due fenomeni appena descritti, un terzo è alla base del nostro metodo di analisi. Questo fenomeno caratterizza i cosiddetti *big dreams* (sogni memorabili), ossia sogni di grande importanza nella vita del sognatore o della sognatrice. Questi sogni generalmente contengono un'*immagine centrale*¹⁰. L'immagine centrale nei sogni memorabili è nitida e visivamente potente; essa contestualizza l'emozione alla base dell'esperienza onirica. È stata osservata una stretta analogia tra l'immagine centrale nei sogni e il *correlativo oggettivo* nella poesia¹¹. Il concetto di correlativo oggettivo è stato introdotto da Thomas Stearns Eliot: «Il solo modo per esprimere emozione in forma artistica consiste nel trovare un correlativo oggettivo, ossia un insieme di oggetti, una situazione, una catena di eventi che costituisca la formula di quella particolare emozione»¹². Anche se questo concetto, nella formulazione di Eliot, è di per sé valido per tutte le arti, si è rivelato soprattutto adatto all'analisi di opere letterarie, in particolare poetiche.

Gran parte delle caratteristiche oniriche delle opere artistiche è pressoché generale, indipendentemente dal loro valore estetico. Ad esempio, le poesie presentano in generale una fitta rete di rime e/o allitterazioni, che permettono di stabilire legami, spesso inaspettati e talvolta profondi, tra elementi apparentemente distanti dal punto di vista logico.

Una proprietà onirica della musica occidentale moderna è data dalla presenza di strutture nelle quali la creazione di tensioni è seguita dalla risoluzione di queste tensioni, nello stesso modo in cui i legami tra le sorgenti dei sogni realizzano una soluzione di conflitti. Ad esempio, numerosissime composizioni presentano forme di cadenza in cui l'accordo di dominante (nella cosiddetta cadenza autentica) o l'accordo di sottodominante (nella cosiddetta cadenza plagale) è seguito dal ritorno all'accordo di tonica: la tonica svolge il ruolo privilegiato di sede della risoluzione finale delle tensioni. Lo schema tensione/soluzione non riguarda solo l'armonia, ma anche melodia, ritmo e volume.

Le caratteristiche oniriche finora descritte si manifestano in modo significativo in prodotti poetici appartenenti a culture tra loro molto lontane nel tempo e nello spazio. Ad esempio, sono stati osservati correlativi oggettivi di immediato valore onirico nel libro della *Genesi*, nel *De Rerum Natura* di Lucrezio, nelle poesie di Cavalcanti e Dante, nei *waka* del poeta medievale giapponese Fujiwara no Teika, nelle opere dello stesso Eliot, e nel testo della canzone "Caffè de la Paix" di Battiato¹³.

Strutture oniriche latenti sono spesso presenti anche nelle opere pittoriche. Ad esempio, esaminando capolavori di Giorgione, Leonardo da Vinci, Vermeer e Millais, sono state osservate strutture tipicamente oniriche esteticamente rilevanti, come invarianza di scala, sovrapposizione o ambiguità di significati, e ri-

¹⁰ E. Hartmann, *The central image makes "big" dreams big: the central image as the emotional heart of the dream*, in "Dreaming", 18, 2008, pp. 44-57.

¹¹ E. Hartmann, R. Kunzendorf, *Thymophor in dreams, poetry, art and memory. Emotion translated into imagery as a basic element of human creativity*, in "Imagination, Cognition and Personality", 33, 2013, pp. 165-191.

¹² T.S. Eliot, *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*, Faber & Faber, London 1920, p. 92.

¹³ U. Barcaro, *A reflection of Ernest Hartmann's equation between the central image in dreams and the objective correlative in poetry*, in "Dreaming", 33, 2023, pp. 93-103.

soluzione di tensione¹⁴.

Abbiamo dunque cercato di applicare un metodo di analisi basato non su generiche corrispondenze tra l'opera considerata e i sogni, ma sul riconoscimento di tre forme strutturali precise, ossia: esistenza di molteplici connessioni tra i vari elementi, modificazione o rovesciamento di elementi conflittuali in senso positivo, presenza di correlativi oggettivi che svolgono un ruolo analogo a quello delle immagini centrali nei sogni.

2. ESEMPIO DI APPLICAZIONE DEL METODO

Abbiamo scelto di concentrarci su "Prospettiva Nevski" di Franco Battiato, canzone pubblicata nel 1980 nell'album *Patriots*. L'aspetto onirico di questa canzone è sottolineato dal poeta Aldo Nove, che, riferendosi a *Patriots*, scrive: «Il capolavoro del disco è forse il primo brano del secondo lato, "Prospettiva Nevski": uno struggente arpeggio di due pianoforti ... ci catapulta nella Russia di inizio Novecento, in una dimensione "realisticamente onirica" (a Battiato piacciono gli ossimori). Poche parole per creare un mondo, tra ricordi d'infanzia e atmosfere storiche a noi lontane eppure rese concrete»¹⁵.

Alla creazione di *Patriots* contribuì un piccolo gruppo di musicisti, che può essere visto come un tipico quartetto rock (voce, percussioni, chitarra e basso) allargato. L'allargamento si sviluppò in due direzioni, realizzando in qualche modo una forma di sincretismo timbrico, mettendo insieme il passato (tradizione colta), sviluppi musicali più recenti (rock progressivo) e l'attenzione per l'innovazione tecnologica (uso di strumenti elettronici). Erano presenti il violino e il pianoforte (tipici strumenti della tradizione colta europea), portando a compimento uno dei propositi che stanno alla base del rock progressivo, lo stabilire una stretta connessione con la tradizione musicale. Tra gli strumenti digitali elettronici era importante l'uso dell'EMS Synthi AKS, sintetizzatore analogico portatile prodotto a partire dal 1972, che Battiato aveva già usato ampiamente negli anni precedenti.

L'album fu realizzato in un momento storico segnato da importanti eventi politici e sociali in Italia e nel mondo. In particolare in quel periodo si verificò l'esaurimento di grandiose utopie (il Socialismo Reale nei paesi comunisti, il cosiddetto Sessantotto nei paesi occidentali, la Rivoluzione Culturale in Cina). Come vedremo, questi eventi svolgono un ruolo importante in "Prospettiva Nevski".

Il testo è composto da quattro strofe con la stessa struttura, sia dal punto di vista metrico sia da quello musicale. Ogni strofa è costituita da sei versi; a ciascun verso corrisponde una frase musicale senza interruzioni. I versi sono accentati sulle sillabe pari, come gran parte degli endecasillabi della tradizione poetica italiana. Il primo, terzo e quarto verso sono appunto endecasillabi. Sia il secondo verso (di diciassette sillabe) sia il quinto e il sesto (molto lunghi, di venticinque sillabe) sono anch'essi accentati sulle sillabe pari, e appaiono come endecasillabi prolungati. Il quinto e il sesto verso sono uguali nel testo e pressoché uguali nella melodia.

Endecasillabi, dunque, come nella secolare tradizione della grande poesia italiana, e non solo italiana. Troviamo quindi subito un carattere basilare dell'arte di Battiato: lungi dal rompere con la tradizione, la sua opera si riconduce direttamente ad essa, sfruttandone il valore e inserendo variazioni all'interno di essa: si tratta dunque di innovazioni che emergono da una base di continuità.

Consideriamo ora la parte iniziale del testo prescindendo per il momento dall'aspetto musicale. I primi

¹⁴ U. Barcaro, M. Paoli, *Dreaming and neuroesthetics*, in "Frontiers in Human Neuroscience", 9, 2015, Article 348.

¹⁵ A. Nove, *Franco Battiato*, Sperling & Kupfer, Milano 2020, pp 125.

due versi sono i seguenti: «Un vento a trenta gradi sotto zero / Incontrastato sulle piazze vuote e contro i campanili».

È dunque inizialmente evocata una duplice sensazione sensoriale: tattile, attraverso l'idea di elementi colpiti dall'impeto del vento, e termica, perché il vento è freddissimo. È creata, pertanto, per usare i termini di Eliot, una *situazione* che esprime un'emozione: si tratta di un efficace correlativo oggettivo. Questa situazione/emozione si precisa meglio nel verso seguente, in cui l'idea di invincibilità del vento si associa a un terzo tipo di percezione: quella visiva delle piazze vuote e dei campanili. Il secondo verso, endecasillabo allungato, può essere interpretato, alla luce appunto della teoria di Eliot, come capace di esprimere la persistenza dell'azione del vento e la faticosa resistenza a questa azione da parte del paesaggio urbano.

L'atmosfera è spiccatamente onirica. L'ambiente è costituito da elementi apparentemente propri dell'esperienza comune: il vento, le piazze, i campanili. Tuttavia esso è misterioso: la sua collocazione spaziale e temporale è indefinita, e la temperatura estremamente bassa è estranea all'esperienza dell'autore e di coloro che ascoltano la canzone. Il soggetto non è presente, ma percepisce la scena come se fosse presente, analogamente a quanto accade in certi sogni, nei quali chi sta sognando è testimone di eventi in cui non compare direttamente in prima persona.

La scena descritta nei primi due versi è incentrata su un contrasto, quello tra l'azione del vento e il tentativo di resistenza da parte del paesaggio. Anche questo aspetto è onirico: come è stato osservato negli studi sopra citati basati sulla teoria della continuità, la costruzione dei sogni si basa sulla rappresentazione metaforica, spesso espressa in forma non facilmente interpretabile, di conflitti reali nella vita del sognatore o della sognatrice.

Il terzo e il quarto verso sono nuovamente endecasillabi: «A tratti come raffiche di mitra / Disintegrava i cumuli di neve». All'evocazione di esperienze tattili, termiche e visive, si aggiunge ora il riferimento a un'intensa sensazione acustica. Si ha poi nuovamente un'immagine visiva di rilevante impatto dinamico, con i cumuli di neve disintegrati dal vento.

Il paragone tra le raffiche del vento e quelle di mitra stabilisce un collegamento concettuale tra elementi a prima vista logicamente distanti. Le raffiche di mitra, oltre a esprimere, soprattutto acusticamente, l'idea di violenza introdotta dalle raffiche del vento, anticipano la collocazione spaziale e temporale, che avrà luogo nei versi successivi, nella Russia dei primi decenni del secolo scorso: questo duplice ruolo è analogo, per usare un termine freudiano, alla “condensazione” nei sogni.

Il vento è, come dice il testo della canzone, *incontrastato*: lo è davvero? Sì, lo è; tuttavia, il culmine dell'efficacia della sua violenza è la distruzione dei pesanti, ostruenti, fastidiosi cumuli, con il ritorno della neve. Ma il paesaggio innevato è dolce, affascinante. Si ha dunque un emozionante, quasi entusiastico, capovolgimento da qualcosa di molto negativo, la tempesta di vento, a qualcosa di positivo, la neve, simbolo archetipico di serenità. Questo corrisponde a un'importante proprietà dei sogni. Essi, come abbiamo sottolineato nella prima parte, stabiliscono nuove correlazioni, concettuali ed emotive: questo processo agisce non a caso, ma appare diretto al rovesciamento di temi negativi all'origine del sogno, trasformandoli addirittura in qualcosa di positivo. Come vedremo in seguito, questa forma di rovesciamento è espressa non solo nel testo, ma anche nelle proprietà musicali della canzone.

In numerosissime opere poetiche, se non nella quasi totalità, ripetizioni di elementi fonetici instaurano una forma di musicalità che non si fonda sull'altezza dei suoni, ma appunto sulle proprietà fonetiche delle parole. Queste allitterazioni hanno un correlato onirico, perché stabiliscono nuovi legami, ai quali può corrispondere una base emotiva o concettuale. Ebbene, fin dai primi quattro versi, Battiato elabora ancora

una volta un effetto artistico consolidato storicamente. Nel primo verso, le parole *vento* e *trenta* sono legate dal punto di vista sonoro: si tratta di una consonanza. Nel secondo verso, troviamo *incontrastato* vicino a *contro*. Il suono *tra* incornicia il terzo verso, con *tratti* all'inizio e *mitra* alla fine. Nel quarto verso, la parola *disintegrava* assume un valore sonoro plurimo. Se guardiamo, infatti, alle lettere che la compongono, questa parola comprende *vento*, *trenta*, *gradi*. Nell'ultimo verso della strofa, pertanto, il predicato verbale, così denso di significato semantico nell'esprimere la potenza distruttiva del vento, riprende, nello stesso tempo sintetizzandoli, i caratteri fonetici del primo verso.

Il quinto e sesto verso, uguali tra loro, sono caratterizzati da polivalenza e pluralità di riferimenti: « E intorno i fuochi delle guardie rosse accesi per scaldare i lupi, e vecchie coi rosari ». L'immagine delle guardie rosse rimanda ai tempi della Rivoluzione di Ottobre (in particolare la presa del Palazzo d'Inverno nell'attuale San Pietroburgo) e agli eventi nello stesso tempo grandiosi e turbolenti (evocati dall'idea del vento distruttivo e delle raffiche di mitra) che la seguirono. Può anche richiamare alla mente la Rivoluzione Culturale lanciata in Cina da Mao Zedong nel 1966.

Un nuovo elemento visivo si aggiunge nel quinto e sesto verso a quello dei versi precedenti: l'idea di rosso, già presente nel riferimento alle guardie rosse, si esprime visivamente nell'immagine dei fuochi accesi: un'immagine non solo di colore, ma anche di vitalità (i fuochi sono appunto accesi) e di calore: il fuoco fornisce dunque una difesa dal freddo descritto nei versi precedenti. È un simbolo plurivalente, con valori positivi ma anche negativi, perché può costituire un pericolo. Anche l'archetipo dei lupi non ha un significato univoco, perché contiene valori sia negativi sia positivi: il lupo della favola di Esopo è simbolo di malvagità, ma il lupo di Gubbio è un animale mansueto che si conforma alla legge francescana di amore universale.

Compagano inoltre due nuovi gruppi di figure umane, abbinati in modo inaspettato, fortemente evocativo e spiccatamente onirico: le guardie rosse e le vecchie coi rosari. L'associazione guardie/vecchie va al di là della pur importante vicinanza fonetica tra la parola *rosse* e quella *rosari*. Infatti, sia le guardie rosse, per mezzo dei fuochi accesi, sia le vecchie, per mezzo della preghiera, cercano salvezza dai pericoli, rappresentati sia dai lupi sia dalle armi. Questi pericoli sono superati: i lupi restano lontani, le vecchie trovano conforto nella religione.

Il fatto che a pregare siano persone anziane esprime con chiarezza il fatto storico della diminuzione della pratica religiosa. Ma il concetto di vecchiaia non esprime solo obsolescenza, ma anche senso della tradizione, della continuità di pensiero e di emozioni negli sviluppi dell'umanità, dagli uomini delle caverne ai nostri tempi. L'accostamento dei fuochi alle preghiere caratterizza i fuochi come fuochi sacri, mentre la preghiera con i rosari si ricollega alla pratica della litolatria, l'antico culto delle pietre sacre, tuttora attivo nella nostra società in modo latente ed indiretto.

L'immagine delle guardie rosse spiega, finalmente, il titolo. *Nevskij Prospekt* è infatti il nome della grande via che conduce al Monastero di Aleksandr Nevskij nell'attuale San Pietroburgo. Il termine russo *Prospekt* indica grandi strade nei centri urbani. La parola *Prospettiva* non è solo la traduzione letterale del termine russo, ma ha una valenza più ampia, di carattere visuale, e, metaforicamente, di carattere concettuale.

Analizziamo ora l'aspetto musicale della prima strofa. Il canto è preceduto da una breve introduzione strumentale che stabilisce immediatamente il contesto musicale dell'intera canzone. Gli accordi arpeggiati creano uno sfondo onirico che pervade l'intera canzone, come sottolineato nel testo di Aldo Nove che ab-

biamo riportato. Il salto di un'ottava ha spesso un valore onirico¹⁶; qui non si tratta di un salto, ma di un passaggio da un'ottava all'altra attraverso le note dell'arpeggio, ma forse ciò addirittura accentua l'evocazione dell'esperienza di sogno.

Gli accordi che svolgono un ruolo primario sono quelli di tonica, di sottodominante e di dominante. Questa successione è comune a numerosissime composizioni musicali. Nel linguaggio tonale occidentale, infatti, l'accordo di sottodominante crea un primo livello di tensione perché produce un allontanamento dall'accordo iniziale di tonica; successivamente l'accordo di dominante crea un ulteriore livello di tensione, producendo una fortissima tendenza al ritorno alla tonica; infine il ritorno all'accordo di tonica risolve questa tensione: si tratta appunto della cosiddetta *cadenza perfetta*. Battiato applica dunque uno schema tipico, di fondamentale valore onirico.

Questa successione di accordi si ripete in modo binario, ossia con lo schema antecedente – conseguente, a due diversi livelli: a) nel primo verso si ha un passaggio dalla tonica alla sottodominante, e nel secondo si completa lo schema tensione/risoluzione con la cadenza perfetta; b) nei successivi versi, terzo e quarto, ritroviamo la stessa successione di accordi dei primi due versi. A livello di grana più fine, ricordiamo la struttura binaria degli accordi arpeggiati nelle singole misure. Considerando l'intera composizione, una rilevante struttura binaria è data dalla somiglianza delle forme metriche e musicali delle quattro (due per due) strofe.

Ricordiamo che la struttura binaria, data dalla successione di un *antecedente* e di un *conseguente* strettamente collegati tra loro, caratterizza la poesia e la musica da millenni. Spesso, come in “Prospettiva Nevski, le forme binarie si ripetono a diversi livelli, creando strutture caratterizzate numericamente da potenze di due (quattro, otto, sedici). Tra i numerosissimi esempi, possiamo osservare che alla base di gran parte della musica rock e pop contemporanea ci sono elementi strutturali della lunghezza di otto battute (talvolta anche sedici o trentadue battute).

Nella cadenza alla fine del quarto verso, entrambe le sillabe della parola *neve*, con cui termina il verso, sono infatti cantate sulla tonica Re: questa nota, ripetuta due volte, occupa tutta la battuta, come vediamo a sinistra nella Figura 1.

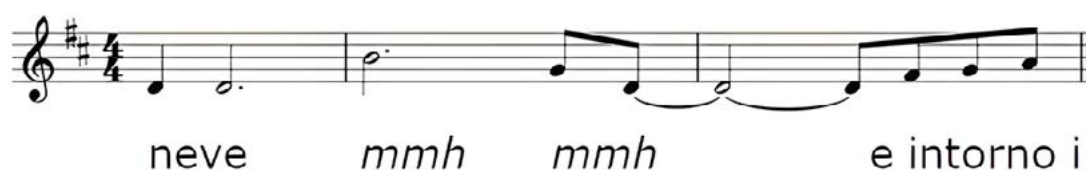


Figura 1. Linea melodica tra la fine del quarto verso e l'inizio del quinto

In questo modo è amplificata la soluzione della tensione: la violenza della tempesta si risolve in una situazione di dolcezza musicale (appunto il ritorno alla tonica) e concettuale (il ritorno della neve). Si ha dunque una corrispondenza emotiva tra la risoluzione della tensione nel testo e la risoluzione della tensione nella musica.

Dopo *neve* la melodia cantata non usa più le parole. Come mostra la misura al centro della figura, una forma di vocalizzo esegue un arpeggio discendente che termina sulla tonica prolungata nella prima metà della misura successiva, esprimendo nuovamente, quasi con entusiasmo, la gioia del ritorno alla neve. L'ar-

¹⁶ G. Stefani, L. Marconi, F. Ferrari, *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano 1990.

peggio è preceduto da un potente salto di sesta ascendente. L'assenza delle parole in questo momento della canzone sembra quasi rappresentare l'incapacità del linguaggio di esprimere quel sentimento che solo la musica (voce umana e strumenti musicali) può esprimere.

La battuta a destra nella figura comprende la tonica prolungata e l'inizio del quinto verso. Nell'arpeggio delle tastiere (non mostrato nella figura), corrispondente alla seconda parte della misura, c'è una variazione rispetto agli arpeggi precedenti. Si ha infatti un accordo di settima sulla tonica (Re), che coincide con l'accordo di settima dominante nella tonalità di Sol maggiore. Il ruolo di questa dominante secondaria può essere interpretato come una forma di ambiguità. Il successivo ritorno all'accordo di Re maggiore, alla fine del quinto verso, determina infatti la risoluzione delle tensioni essendo l'accordo sulla tonica nella scala di Re maggiore ma nello stesso tempo crea una nuova tensione essendo l'accordo sulla dominante nella scala di Sol maggiore.

Ritorniamo ora all'analisi del testo, considerando i primi quattro versi della seconda strofa: « Seduti sui gradini di una chiesa / Aspettavamo che finisse messa e uscissero le donne. / Poi guardavamo con le facce assenti / La grazia innaturale di Nijinskij ».

Questi versi riprendono dalla strofa precedente due elementi strettamente collegati tra loro: l'architettura religiosa (prima c'erano i campanili, ora troviamo i gradini di una chiesa) e i riti religiosi (prima i rosari, ora la messa). L'associazione della religione all'idea di vecchiaia, espressa nell'ultimo verso della prima strofa, si trasforma ora nell'idea di riti religiosi privi di spiritualità: la messa è solo un pretesto, per uomini evidentemente repressi sessualmente, per vedere le donne. Dal punto di vista della collocazione temporale e spaziale, troviamo un'indicazione, comunque non precisa, di esperienze in una società repressa, come era l'Italia (ma certamente non solo l'Italia) prima dei cambiamenti sociali e culturali connessi al Sessantotto (ma forse anche, in forme diverse, dopo il Sessantotto).

Il superamento, tipicamente onirico, dell'immagine di squallore e repressione, è prodotto dalla visione, spiccatamente erotica, della bellezza del grande ballerino Vaclav Nijinskij. Egli fece parte della compagnia dei Balletti Russi, che, fondata nel 1911 dall'impresario russo Sergej Pavlovič Djagilev, svolse un ruolo fondamentale nella cultura della prima metà del secolo scorso. Ne fecero parte, oltre a Nijinskij, altri grandi danzatori e danzatrici; grandi pittori crearono scene e costumi e grandi musicisti composero le musiche.

La bellezza di Nijinskij non è descritta direttamente, ma tramite i suoi effetti su chi la osserva, ed è evocata mediante l'espressione *grazia innaturale*. Il termine *grazia* si riferisce alla bellezza fisica, non è più la *grazia* di Dio, e ciò che è *innaturale* non è più qualcosa di trascendente. Dal punto di vista musicale, la parola *Nijinskij*, seguita dall'arpeggio discendente che termina sulla tonica prolungata, assume lo stesso valore della parola *neve* nella prima strofa.

Consideriamo ora il quinto e il sesto verso (uguali tra loro) della seconda strofa « E poi di lui s'innamorò perdutamente il suo impresario, e dei balletti russi ». Il valore erotico del riferimento a Nijinskij è amplificato dall'evocazione del carattere omosessuale, considerato gravemente peccaminoso da molte tradizioni religiose, dell'innamoramento dell'impresario dei Balletti Russi, Diaghilev, per Nijinsky. Questa evocazione avviene due volte, perché i due versi lunghi sono identici. La parola *perdutamente* indica, indirettamente, l'idea di perdizione, connessa a quella di peccato nell'etica religiosa.

La collocazione spaziale è dunque di nuovo l'attuale San Pietroburgo, la città in cui Diaghilev ideò il suo programma per la diffusione della cultura russa. La collocazione temporale è data nuovamente dai primi decenni del Novecento, quando i Balletti Russi ebbero grande successo.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo osservare che, spiccatamente in questa strofa, si realizza la sovrapposizione di uno schema associativo di tipo onirico che riguarda tre diversi riferimenti contestuali.

Un primo riferimento concerne l'esperienza della generazione vissuta nel tempo in cui è prodotta la canzone, ossia intorno al 1980. Un secondo riferimento concerne i rivolgimenti sociali nella Russia dei primi decenni del secolo scorso. Un ulteriore riferimento ha un carattere più generale e concerne la sessualità e il superamento della repressione sessuale.

Il primo verso della terza strofa, «L'inverno della mia generazione», introduce, con il pronome *mia*, un nuovo riferimento contestuale, che riguarda l'esperienza personale dell'autore. La parola *inverno* può essere interpretata come una "condensazione" che collega l'esperienza universale del succedersi delle stagioni con il clima freddo in Russia al tempo della presa del Palazzo d'Inverno.

Nel verso successivo troviamo un correlativo oggettivo capace di esprimere visivamente esperienze di figure femminili impegnate nei lavori di tessitura: «Le donne curve sui telai vicino alle finestre». Si tratta di un'immagine che evoca sentimenti di empatia e riconoscenza per la donna, per i suoi sacrifici e le sue sofferenze. L'immagine di donne impegnate nella tessitura sarà ripresa in "Radio Varsavia" (nell'album *L'arca di Noè* del 1982) per esprimere l'entusiasmo delle prospettive utopistiche che caratterizzarono gli anni appunto della generazione dell'autore: «L'orgoglio di fantastiche operaie che lavoravano la seta».

Il valore onirico del testo è confermato dai due versi successivi, che esprimono la possibilità, che si ha solo nei sogni, di spostarsi in un luogo lontano, in un tempo lontano, incontrando persone del passato, in modo sorprendente e apparentemente casuale: « Un giorno sulla Prospettiva Nevsky / Per caso vi incontrai Igor Stravinskij ».

L'incontro con Stravinskij presenta rilevante polivalenza: entra in gioco, finalmente, l'autore in prima persona, che nello stesso tempo indirettamente esprime la propria poetica. La figura di Stravinskij può essere vista come simbolo di un ponte tra passato e presente, in quanto esponente di spicco del neoclassicismo e allenato recuperatore di materiale musicale del passato. Si ha dunque una *mise en abyme*, in cui il prodotto artistico parla di sé stesso. La continuità con la tradizione è del resto un aspetto che permea molti sviluppi della produzione di Battiato. Tra i numerosi esempi, ricordiamo, proprio in *Patriots*, l'introduzione del brano "Up Patriots to Arms", che riprende l'ouverture di *Tannhäuser* di Wagner.

Il lungo verso successivo, ripetuto due volte, « E gli orinali messi sotto i letti per la notte e un film di Eisenstein sulla rivoluzione », è cantato con voce doppia, esprimendo così l'idea di un'esperienza non più personale, come l'incontro con Stravinskij, ma collettiva. Musicalmente, questo passaggio è particolarmente significativo: una forma di svolta emotiva, pur nella continuità strutturale. Come osserva Zuffanti, «fa ingresso la metronomica batteria di Flaviano Cuffari, che nulla toglie alla magia del brano, ma che anche gli dona quel velo di epicità che tocca corde profonde dell'essere»¹⁷.

La visione di orinali sotto i letti esprime ancora una volta l'idea del freddo, riferendosi ad abitudini diffuse proprio in condizioni di freddo. Si tratta di comportamenti apparentemente banali, ma in realtà importanti perché connessi a funzioni fisiologiche, non meno universali delle attività culturali, le quali sono poi evocate nella seconda parte del verso.

La citazione dei film di Ėjzenštejn introduce un ulteriore elemento di complessità riguardo ai riferimenti temporali, poiché tali film sono stati realizzati nel periodo post-rivoluzionario. Un collegamento significativo tra questa citazione e i contenuti evocati, implicitamente ma chiaramente, nella prima strofa è dato dal fatto che, nel celebre film *Ottobre*, sono narrati gli eventi che condussero alla presa del Palazzo d'Inverno.

¹⁷ F. Zuffanti, *Franco Battiato per sempre*, Arcana, Roma 2021, p. 86.

È inoltre rilevante il fatto che in un altro celebre film, *Alexandr Nevskij*, sono raccontate in chiave epica le imprese dell'eroe a cui è dedicata la via che dà il titolo alla canzone. Il riferimento a Ėjzenštejn stabilisce inoltre una connessione implicita tra la canzone stessa, costituita da poesia e musica, e un'altra forma d'arte, il cinema, a cui, tra l'altro, Battiato si dedicò a partire dal 2003.

I versi dell'ultima strofa sono: «E studiavamo chiusi in una stanza, / La luce fioca di candele e lampade a petrolio / E quando si trattava di parlare / Ascoltavamo sempre con piacere. / E il mio maestro mi insegnò com'è difficile trovare l'alba dentro l'imbrunire. / E il mio maestro mi insegnò com'è difficile trovare l'alba dentro l'imbrunire».

Questi versi esprimono la soluzione salvifica di tutte le tensioni, create, momentaneamente risolte e via via ricreate, nel corso della canzone. Questa soluzione è tipicamente onirica, perché, come abbiamo più volte avuto occasione di sottolineare, i sogni creano una complessa struttura di interconnessioni tra elementi conflittuali presenti nella vita di chi sogna, in modo da offrire una forma di salvezza attraverso il superamento degli elementi negativi alla base dei conflitti. In “Prospettiva Nevski” il culmine della soluzione salvifica si ha nell'ultimo, giustamente molto famoso, lungo verso. La perdita della luce, l'imbrunire, esprime metaforicamente una situazione negativa, difficile da superare, ma destinata ad essere superata con il ritorno della luce nell'alba. Il processo di costruzione dei sogni svolge appunto, con grande intelligenza inconscia, il compito di trovare l'alba nell'imbrunire.

Ritornando a guardare all'aspetto musicale della canzone, osserviamo che la sua struttura binaria è interrotta, introducendo forme di varietà sonora, da manipolazioni audio che integrano e amplificano i contenuti logici ed emotivi del testo. Le strutture oniriche che abbiamo indicate nei vari momenti del testo sono arricchite, grazie alla corrispondenza tra testo e musica, da nuove connessioni nello spazio stereofonico, frequenziale e timbrico. Indichiamo, tra questi effetti ottenuti sfruttando la possibilità offerte dalla registrazione in studio, quelli che ci sembrano più significativi.

L'ingresso della voce avviene su un registro grave, con un leggero riverbero che ne amplia la profondità. Con il quinto verso della prima strofa (“E intorno i fuochi...”), alla voce principale si aggiungono voci in armonia, distribuite ai margini del campo stereofonico. Con la ripetizione del verso, le voci di accompagnamento si collocano sui registri inferiori: all'allargamento spaziale si affianca un'espansione della banda di frequenze. Con l'inizio della seconda strofa (“Seduti sui gradini di una chiesa...”), ritorna la voce singola, collocata al centro del panorama stereo; il contrappunto strumentale risulta arretrato grazie all'impiego di un riverbero di medio-lungo decadimento. Con l'inizio della terza strofa (L'inverno con la mia generazione...) il contrappunto da tastiera si fa più marcato; intervengono brevi accordi di chitarra elettrica disposti in alternanza fra i canali destro e sinistro, creando un effetto di oscillazione ritmica nello spazio stereofonico. Successivamente nella terza strofa (“E gli orinali...”) la batteria e il basso elettrico, entrambi centrati nel campo sonoro, producono, insieme al raddoppio vocale, un senso di crescita dinamica. Con l'inizio della quarta strofa (“E studiavamo chiusi...”) la voce torna isolata e centrale, con un'emissione più decisa. L'intensificazione espressiva riflette il passaggio da un ricordo sfumata a una memoria nitida e affermativa. Con il verso “Il mio maestro mi insegnò com'è difficile...” il canto raggiunge il registro più acuto, nel punto culminante del brano, mantenendo tuttavia l'unicità della linea vocale; ricompare poi il raddoppio vocale laterale, che sottolinea la tensione emotiva della sezione conclusiva.

Nella parte strumentale finale si inseriscono vocalizzi su registro medio; il pianoforte, più presente rispetto all'inizio, abbandona l'arpeggio e introduce brevi fraseggi liberi. La vocalizzazione quindi arretra progressivamente, con aumento del riverbero che suggerisce un effetto di allontanamento spaziale; la linea

di basso emerge mentre gli altri elementi si attenuano. Infine, il pianoforte si riporta in primo piano e accompagna la dissolvenza finale.

3. BREVE DISCUSSIONE

Il metodo che abbiamo proposto per l'analisi degli aspetti onirici di prodotti artistici ha le seguenti caratteristiche:

a) Si fonda su analogie latenti, strutturali, tra l'esperienza estetica e aspetti fondamentali dell'esperienza onirica.

b) Gli aspetti fondamentali considerati sono suggeriti dallo studio empirico del sogno. I fenomeni principali su cui il metodo si basa sono: la presenza di una densa rete di legami logici ed emotivi, spesso non evidenti, ma sempre illuminanti, tra le sorgenti del sogno; l'effetto salvifico di rovesciamento dei conflitti prodotto dalla rete di questi legami; la presenza di correlativi oggettivi che, nel prodotto artistico, svolgono il ruolo che le immagini centrali svolgono nei sogni memorabili.

c) Il metodo è particolarmente adatto per analisi ristrette a singole opere, permettendo di cogliere aspetti strutturali profondi.

d) Il metodo permette di cogliere sia aspetti onirici diffusi nei prodotti artistici (come lo schema tensione/risoluzione nella tradizione musicale occidentale) sia aspetti onirici specifici di singole opere.

L'efficacia del metodo di analisi proposto suggerisce che una componente essenziale dell'esperienza estetica sia data dalla condivisione, essenzialmente inconscia, di elementi onirici latenti da parte di chi crea l'opera d'arte e di chi ne fruisce.

Come indicato nell'Introduzione, questo metodo è stato applicato in precedenza ad alcune opere pittoriche e poetiche. Per quanto riguarda la musica, abbiamo ora considerato una canzone di Battiato come esempio di applicazione del metodo. Alla luce dei risultati ottenuti, riteniamo che questo metodo possa offrire prospettive di analisi interessanti per opere musicali, sia contemporanee sia del passato.

BIBLIOGRAFIA

- Barcaro, U., Paoli, M., *Dreaming and neuroesthetics*, in "Frontiers in Human Neuroscience", 9, 2015, Article 348
- Barcaro, U., Carboncini, M.C., *Network properties of dream sources*, in "International Journal of Dream Research", 11, 2018, pp. 120-126.
- Barcaro, U., Magrini, M., *A model of the Dream-Building System*, in "International Journal of Dream Research", 15, 2022, pp.242-247.
- Barcaro, U., *A reflection on Ernest Hartmann's equation between the central image in dreams and the objective correlative in poetry*, in "Dreaming", 33, 2023, pp. 93-103.
- Bayley (Ed.), *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Blagrove, M., Henley-Einion, J., Barnett, A., Edwards, D., Seage, C.H., *A replication of the 5-7 day dream-lag effect with comparison of dreams to future events as control for baseline matching*, in "Consciousness and Cognition", 20, 2011, pp. 384-391.

- Cavallero, C., Cicogna, P., *Memory and dreaming*, in C. Cavallero, D. Foulkes (Eds), *Dreaming as Cognition*, Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 38-57.
- Eliot, T. S., *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*, Faber & Faber, London 1920.
- Fabbri, F., *How Genres are Born, Change, Die*, in S. Hawkins (Ed.), *Critical Musicological Reflections*, Routledge, London 2012, pp. 181-192, trad it. in F. Fabbri, *Il tempo di una canzone*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 91-105.
- Fabbri, F., *Prefazione* a P. Talanca, *Nudi di canzone*, Arcana, Roma 2019, pp. 11-16.
- Fabbri, F., *A theory of musical genres: two applications*, in D. Horn, P. Tagg (Eds.), *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music, Göteborg and Exeter 2012, pp. 52-81.
- Fabbri, F., *Prefazione* a P. Talanca, *Nudi di canzone*, Arcana, Roma 2019.
- Hartmann, E., *Making connections in a safe place: Is dreaming psychotherapy?*, in "Dreaming", 5, 1995, pp. 213–228.
- Hartmann, E., *The central image makes "big" dreams big: The central image as the emotional heart of the dream*, in "Dreaming", 18, 2008, pp. 44–57.
- Hartmann, E., Kunzendorf, R., *Thymophor in dreams, poetry, art and memory: Emotion translated into imagery as a basic element of human creativity*, in "Imagination, Cognition and Personality", 33, 2013, pp. 165–191.
- Moore, A. F., *U2 and the myth of authenticity in rock*, in "Popular Musicology", 3, 1998, pp. 5-33.
- Nove, A., *Franco Battiato*, Sperling & Kupfer, Milano 2020.
- Schredl, M., *Continuity in studying the continuity hypothesis of dreaming is needed*, in "International Journal of Dream Research", 5, 2012, pp. 1-8.
- Schredl, M., *Theorizing about the continuity between waking and dreaming: Comment on Domhoff*, in "Dreaming", 27, 2017, pp. 351–359.
- Stefani, G., Marconi, L., Ferrari, F., *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano 1990.
- Tagg, P., *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, in "Semiotica", 66, 1987, pp. 279-298.
- Tagg, P., *Fernando the Flute*, Mass Media Music Scholar's Press, New York 2000.
- Zuffanti, F., *Franco Battiato per sempre*, Arcana, Roma 2021.