

Rossocorpolingua



Publicazione realizzata grazie al contributo concesso dalla
Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali
del Ministero della Cultura

Le forme dell'oralità poetica

Poetiche e tecniche: modalità, esperienze, riflessioni

a cura di Giovanni Fontana

ISBN 9788864388120

Collana Rossocorpolingua, diretta da Cetta Petrollo

© 2023 Editrice ZONA

Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova

Telefono 338.7676020

info@editricezona.it

editricezona.it

Prima edizione: dicembre 2023

© 2023 Editrice ZONA - interni definitivi

Associazione letteraria
Premio Nazionale Elio Pagliarani

LE FORME DELL'ORALITÀ POETICA

Poetiche e tecniche: modalità,
esperienze, riflessioni

Atti del seminario
Roma 21 ottobre 2023
A cura di Giovanni Fontana

ZONA

Indice

Programma dell'evento	7
Giovanni Fontana <i>Prefazione. Voci & voci</i>	9
Laura Santone <i>Iván Fónagy e la «vive voix» dei poeti. Tra linguistica, poesia e musica</i>	17
Daniele Poletti <i>La discordia del fiato, vociferazione dei segni</i>	31
Francesco Muzzioli <i>L'ipotesi di lettura come via verso l'oralità (con tre siparietti)</i>	42
Lamberto Pignotti <i>Altre voci, altre stanze. Ovverosia Poesie e no e così via</i>	47
Marco Palladini <i>Le vie della musica verbale sono infinite</i>	53
Lello Voce <i>Scripta volant, verba manent: la poesia tra parola, voce e suono</i>	58
Carmin Lubrano <i>Strommole e piquogne</i>	74
Patrizio Peterlini <i>"La Voix Libérée" e "Nuova Futura": due indagini tra storia e contemporaneità</i>	80
Jonida Prifti <i>Suono verbo per voce sola</i>	91
Giovanni Fontana <i>La voce in situazione</i>	99

LE FORME DELL'ORALITÀ POETICA
POETICHE E TECNICHE: MODALITÀ ESPERIENZE RIFLESSIONI

Sabato 21 ottobre 2023 ore 16-20
Studio Campo Boario (Roma, Viale Campo Boario 4a)
Seminario a cura di Alberto D'Amico, Giovanni Fontana,
Cetta Petrollo Pagliarani

ore 16

Saluti di Alberto D'Amico, Giovanni Fontana
e Cetta Petrollo Pagliarani

ore 16.30

Giovanni Fontana, *La voce in situazione*
Lamberto Pignotti, *Altre voci altre distanze*
Ovverosia Poesie e no e così via
Jonida Prifti, *Suono verbo per voce sola*

ore 17.30

Patrizio Peterlini, *La Voix Libérée e Nuova Futura:*
due indagini tra storia e contemporaneità
Laura Santone, *Iván Fónagy e la «vive voix» dei poeti.*
Tra linguistica, poesia e musica

ore 18.30

Marco Palladini, *Le vie della musica verbale sono infinite*
Daniele Poletti, *La discordia del fiato, vociferazione dei segni*
Francesco Muzzioli, *Ipotesi di lettura*

Voci & voci

prefazione di Giovanni Fontana

Le forme dell'oralità poetica, nell'attuale panorama mediatico, ci riservano molte sorprese. È soprattutto questa la ragione per cui Cetta Petrollo Pagliarani, guida tenace e infaticabile dell'«Associazione Letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani», ha voluto dare corso al seminario di cui raccogliamo gli atti in questo volume. L'argomento le sta particolarmente a cuore, tant'è che da tempo organizza letture e incontri sul tema e già ha dichiarato che è sua ferma intenzione proseguire i lavori in un secondo appuntamento, cui probabilmente ne seguiranno altri.

Sull'energia vitale della voce, sulle sue funzioni e qualità poetiche si è detto molto. La materia è stata trattata da un punto di vista teorico da eminenti studiosi, tuttavia, in questa occasione, si è sentita la necessità di riaffermare il valore della «viva voce», ampliando e affinando la riflessione sugli aspetti relativi alle poetiche e alle tecniche, attraverso le testimonianze di alcuni tra i più significativi rappresentanti della cosiddetta «nuova oralità». Tale scelta è dovuta anche al fatto che il rapporto vocalità/poesia, il concetto di scrittura ad alta voce, come pure la relazione testo-voce-pensiero e l'arco delle differenze tra vocalità e oralità, meritano un'attenta analisi sul campo affinché possa essere giustamente valorizzato il profilo pragmatico, invero piuttosto trascurato dalla critica contemporanea. Ecco perché, al fine di favorire uno scambio osmotico tra sfere che nutrono interessi diversi, i curatori di questo incontro hanno coinvolto studiosi e poeti. Il titolo del seminario si presta

a molteplici interpretazioni e consente di spaziare a tutto campo: la poesia è con la voce, nella voce, dietro la voce. La voce è padrona del canto, ma anche di una infinita gamma di possibilità espressive soprasegmentali e prelinguistiche. Può essere segnale dell'inespresso. Va oltre il dire. Racconta l'indicibile ancor prima di dar corpo alle parole. È *corpus* e *spiritus*. In prospettiva creativa queste considerazioni sembrano essere condivise da molti autori contemporanei, che se ne occupano secondo angolazioni differenti. Tuttavia solo in rari casi ne considerano la rilevanza come cardine vitale della propria poetica. Per lo più il rapporto è secondario, relegato a questioni funzionali di tipo ordinario, soprattutto all'intrattenimento corrente, quando invece, osservando con attenzione il panorama internazionale, sembra che la voce come corpo dinamico rappresenti l'elemento qualificante delle ricerche più avanzate.

La voce in-forma, con-forma, configura la poesia nello spazio-tempo. Secondo Paul Zumthor «interviene nel e sul testo, come dentro e su una materia semi formalizzata, con cui plasmare un oggetto mobile, ma finito»¹. Scopo di questo seminario è anche verificare come ciò accada e quali possano essere gli esiti sul piano artistico.

Laura Santone apre la serie degli interventi, ordinati senza voler suggerire scale di valori, secondo un criterio che evidenzi il passaggio dal piano teorico a quello tecnico-poietico. La studiosa mette a fuoco il contributo che Iván Fónagy ha apportato alla linguistica fonetica. Il filologo ungherese si è interrogato sul carattere pulsionale dei suoni del linguaggio, ponendo al centro delle sue ricerche la «vive voix», come

1. P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

espressione del corpo pulsante. Egli ha saputo osservare la «physique» del gesto vocale, offrendoci l'eloquio come metafora danzante: ne ha considerato gli aspetti fisioanatomici, riproponendo all'attenzione il concetto di *mousiké*, che designa, nello stesso tempo, musica strumentale e vocale, danza, strutture metriche della poesia e elementi prosodici della parola. Osserva Laura Santone che la linguistica di Fónagy interroga l'intonazione della voce, in quanto fonte pulsionale di un effetto di senso al di là della parola, non trascurando quel linguaggio «sans mots, sans phrases» che offre la melodia del testo.

Daniele Poletti, non distante da questa lunghezza d'onda, offre un'analisi del logocentrismo occidentale e analizza la vocalità sottolineandone l'indifferenza alla funzione semantica della lingua, perché la voce rifonda la parola attraverso la creazione soprasegmentale del senso. Egli osserva come, nell'universo mercificato odierno, la voce sia del tutto appiattita e costretta nella normalizzazione dei comportamenti organici alla funzione consumistica, cosicché, se fuori da queste coordinate, essa risulta sfuggente e potenzialmente sovvertitrice. Proprio questo carattere oppositivo fa sì che la voce diventi principio attivo «divaricatore tra l'ordine delle parole e la loro forza immaginale». Secondo Poletti questa funzione eccedente diventa doverosa per il poeta. Si tratta di uno scarto dalla norma che ha la capacità di ampliare il senso. Ne consegue che la lettura pubblica, secondo regole sclerotizzate, con posture e ruoli strutturati, risulta essere del tutto vuota: utile semmai al solo spettacolo del sé.

Quest'ultimo aspetto trova concorde Francesco Muzzioli, quando osserva che il poeta lineare, generalmente concentrato sulla mera espo-

sizione dei significati, «non chiede alla voce nessun esercizio e, in buona sostanza legge male». Occorrerebbe perciò che ci si avvicinasse all'oralità con una rigorosa «ipotesi di lettura». Del tutto diverso è il caso della poesia sonora che, proprio ponendo grande attenzione alla qualità vocale, ha garantito la permanenza e lo sviluppo della ricerca sperimentale in poesia. Anzi, Muzzioli sostiene che la poesia sonora sia «sperimentale di suo» e per questo «è stata preservata dalla regressione» di quella poesia lineare che «s'accontentava ben troppo spesso nella koinè postermetica, ormai asfittica e perciò resa ancor più banale che in passato». Tuttavia esiste oggi anche una *scrittura della voce* come luogo di sperimentazione articolata tra i due poli del lineare e del sonoro, determinando una varietà di esiti, dalla spoken music allo slam, dall'hip-hop al rap.

Il crinale intermedio è rivisitato da Lamberto Pignotti che sottolinea come, tra gli anni Cinquanta e Sessanta la poesia fosse ancora fortemente legata alla pagina. Grazie all'impegno culturale e alla genialità creativa di un manipolo di artisti, come quelli facenti capo al Gruppo 70, nato a Firenze nel 1963, la parola inizia il suo viaggio fuori dal libro, assumendo consistenza visiva e sonora. Pignotti spazia tra mitologie e cronache ricordando le prime esperienze di oralità poetica e le modalità relative ai «lavori in corso», con particolare riferimento alle esperienze di «Poesia e no», dove la poesia sconfina dai tradizionali e restrittivi confini letterari per aprirsi a dimensioni spettacolari, dove la principale tecnica in adozione era quella del montaggio materico di testi, gesti, immagini, voce e suoni di varia estrazione, dalla musica classica all'elettronica, dalla canzonetta alla musica concreta.

L'area intermedia della spoken music costituisce il terreno d'azione di Marco Palladini, i cui testi lineari nascono già fortemente orientati ritmicamente, tanto da richiedere di essere rilanciati in concerto affinché possano rilasciare tutta l'energia vitale che racchiudono in potenza. Del resto la musica verbale di Palladini, proprio come il *flatus vocis*, è una sorta di «macchina bio-fonetica che si appropria della macchina semantica di un testo per produrre un atto che prima di significare qualcosa, è significante/significante di per sé». Ciò non toglie che l'oralizzazione del testo, come momento interattivo tra scrittura e neo-oralità, possa avvenire in sinergia con un tessuto musicale vero e proprio.

A tal proposito Lello Voce osserva che la musica «ambienta la parola detta nello spazio e nel tempo, potenziando la sua sonorità, denunciando come la parola sia innanzitutto vibrazione sonora, evento materiale e materico, azione, gesto». Voce, come ha fatto altre volte, analizza la relazione musica/poesia mettendone in evidenza l'«l'effetto di senso», carattere dinamico senza dubbio fondamentale nel momento performativo, addirittura preponderante, prima ancora del significato. Del resto, partendo da considerazioni che mettono a fuoco lo specifico poetico, è possibile osservare che oggi, paradossalmente, *scripta volant* e *verba manent*, perché la parola contemporanea è vibrante e persistente come non mai. Se la poesia è un'arte che abita il tempo, abita il suono, abita la voce, oggi, con il supporto delle tecnologie, appare per certi versi efficacemente valorizzata, modellata, amplificata. Tuttavia c'è da aggiungere che il riconoscimento delle sue radici è elemento indispensabile per ridarle piena dignità e riconoscerne chiaramente la dinamica migrante, trans-mediale sulle ali della vocalità. Rileva giustamente Lello

Voce che il suo futuro sarà legato ad «uno strano mix di arcaico e ultra-tecnologico, di sciamanico e insieme cibernetico».

L'adesione di Carmine Lubrano alla modalità performativa è senza mezzi termini. Da anni costruisce le sue composizioni prefigurandone l'esito sonoro. Il testo incluso nel volume, che si apre, anche visivamente, in forma non convenzionale per una comunicazione seminariale, ripercorre in chiave poetica il flusso vociferante delle sue letanie rap, costellando i versi di prese di posizione e di nomi che hanno contribuito ad avvalorare il peso della vocalità sull'orizzonte poetico.

La comunicazione di Patrizio Peterlini inquadra lo stato dell'arte della poesia sonora, riferendo a proposito dell'importante progetto «La Voix Libérée», realizzato a Parigi al Palais de Tokyo nel 2019, con il quale è stata compiuta la più ampia ricognizione sugli sviluppi contemporanei del settore a livello internazionale, e annunciando i lavori in corso relativi a «New Futura», l'aggiornamento della storica antologia «Futura. Poesia Sonora», editata da Arrigo Lora Totino nel 1978, a cui ora stiamo lavorando insieme. L'occasione ha offerto a Peterlini la possibilità di soffermarsi sulle strade battute dai poeti sonori contemporanei, specificando le differenze con gli storici, ma anche distinguendo gli ambiti della poesia fonetica da quella sonora o illustrando concetti come «letteratura orale» o «musica naturale».

È proprio nel territorio della poesia sonora che Jonida Prifti mette a confronto alcuni testi creativi con proprie dichiarazioni di poetica e indicazioni tecniche, senza dimenticare di trattare il tema del proprio bilinguismo, che tanta parte ha nella sua scrittura poetica. Di lingua madre albanese, la poeta crea commistioni linguistiche per ricercare effetti

sonori inconsueti e per accentuare la carica espressiva delle sue performance. L'uso di apparecchiature elettroniche e di interazioni con musica sperimentale, in genere a cura di Stefano Di Trapani (con il quale ha creato il duo *Acchiappashpirt*), esalta una sonorità che, a suo giudizio, richiama il «paranormale». L'intenzione è quella di sottolineare il carattere specifico di un lavoro dove, lasciandosi trasportare emotivamente dal flusso del nonsense glossolalico, si può entrare in uno stato di *trance*, non immune dall'apporto costruttivo del caso.

Il mio contributo, che respira l'atmosfera dell'opera plurale, è di taglio molteplice: da una parte è teorico, dall'altra si pone come dichiarazione di poetica, ma nello stesso tempo appare come una scrittura creativa, una sorta di prosa poetica caratterizzata da un ritmo serrato, che ben si sposerebbe alla vocalità in un'ottica performativa, nel cui baricentro sarebbe il corpo ad assumere funzione strutturale. In realtà il testo è fondamentalmente creativo, ma riprende i concetti cardine della mia visione «epigenetica». La poesia muove dal pre-testo, si espande nello spazio-tempo e ritorna al pre-testo, arricchita di esperienze e di memorie. In un gioco di lanci e di rilanci, dove la *formatività* (nesso inseparabile di invenzione e produzione) fa risuonare le parole in quel continuo riformare, riconfigurare, che è il fare della poesia d'azione: quel tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare, soprattutto attraverso l'uso creativo della voce. Tanto che il pre-testo, agli occhi del poeta, mostra la sua vecchia faccia sempre rinnovata, sempre pronta ad essere vocalmente ricostruita. Praticamente, la poesia scritta costituisce una sorta di partitura sulla quale il poeta-performer costruisce, «in situazione», un poema sonoro spazio-temporale sempre nuovo. Grazie al suo

gesto, alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico subisce processi successivi di riorganizzazione secondo itinerari pluri-direzionali ed è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, tanto che, rispetto alla struttura «genotipica» della partitura, si può parlare, per le fasi evolutive spazio-temporali, di «poesia epigenetica».

Iván Fónagy e la «vive voix» dei poeti

Tra linguistica, poesia e musica

di Laura Santone

Linguista, psicologo e psicanalista, grande ammiratore di Roman Jakobson e del musicista Béla Bartók, pioniere dell'etnomusicologia ungherese, il contributo che Iván Fónagy (1920-2005) ha apportato alla linguistica consiste in una pluralità di interessi e di nuovi approcci in cui lingua, poesia e musica si rivelano indissociabili, in quanto sempre concepite in un rapporto dialogico, in una correlazione profonda – e feconda – di echi e di riflessi reciproci.

Il suo percorso di ricerca inizia con un dottorato in linguistica romanza, al quale seguirà, tra il 1945 e il 1948, la specializzazione in fonetica e linguistica generale. Tutto, in lui, parte dal proposito di voler scavare – e scrutare – «il segreto delle parole»¹, da qui la sua passione per la «vive voix», essendo la voce lo strumento principe che permette all'uomo la realizzazione individuale di una «maniera di pronunciare», ovvero la realizzazione di uno stile vocale i cui tratti prosodici esprimono, al di là di un contenuto concettuale, degli stati interiori, quel sostrato intimo, «primitivo», nonché «magico», che ha sede nella gesticolazione glottidale e che lascia emergere, dietro la sostanza verbale, il lato emozionale – paralinguistico, prelogico – della significazione, fino a quel momento ignorato dalla linguistica ufficiale.

1. «Come fanno gli adolescenti, intendevo penetrare il segreto delle parole: sapere ciò che esse significano veramente», scrive nell'introduzione a *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. BOLLINI, Bari, Dedalo, 1993, p. 5.

Tra i suoi maestri figurano, accanto allo strutturalista Laziczius, i più grandi psicanalisti dell'epoca, ossia István Hollós, Imre Hermann et Kata Lévy, che l'introdurranno ai testi fondatori di Freud e ai metodi analitici. Il suo interesse per la psicanalisi va di pari passo con una straordinaria sensibilità musicale e finezza d'udito che la zia materna, eccellente pianista, gli aveva trasmesso avvicinandolo alla musica classica. Il *Flauto magico* o il *Don Giovanni* di Mozart, il *Pelléas et Mélisande* di Debussy, l'*Orfeo* di Monteverdi, giusto per fare alcuni esempi, compaiono tra le arie d'opera che ritornano costantemente nei suoi scritti, ma non meno determinante sarà per lui l'influenza, da una parte, dell'etnomusicologia di Béla Bartók – che frequenta fin dall'adolescenza – e, dall'altra parte, della psicologia della musica, incarnata da Sigmund Pfeifer. È attorno a questo connubio tra linguistica e musica che si iscrive la sua passione, concomitante e complementare, per la poesia. Non ci sorprende, quindi, il constatare che uno dei suoi primi articoli – siamo negli anni '40 – verta sulla musica dello stile in Novalis o che la lista dei poeti che lo accompagnano nei suoi scritti si riveli estremamente densa².

Tra le letture che hanno marcato profondamente le riflessioni di Iván Fónagy, un testo si impone sugli altri ed è la monografia *Intonation and its parts* che il linguista americano Dwight Bolinger pubblica nel 1986. Si tratta di un'inchiesta «hearer oriented», come Fónagy stesso la definirà³, che offre al lettore una presentazione degli aspetti prosodici del

2. Tra i poeti più citati figurano Heine, Shelley, Wordsworth, Keats, Verlaine, Mallarmé, Hugo, Sandor Petöfi, Lőrinc Szabó, Milán Füst...

3. Cfr. *La Cendrillon de Dwight Bolinger*, «Semiotica», n. 76, 3/4, 1989, p. 219.

linguaggio intesi come frutto della percezione della polifonia della parola, e di cui gli esempi melodici forniti sembrano per molti aspetti convergere con l'analisi del funzionamento dell'intonazione che Fónagy aveva descritto in *La Vive voix* tre anni prima. Su questo studio di Bolinger il linguista ritorna in un ampio resoconto di 27 pagine che apparirà nel 1989 nella rivista «Semiotica», dove traspare, sin dalle prime righe, l'apprezzamento per un approccio interdisciplinare che fa dell'intonazione «un sujet trop important pour être confié aux seuls linguistes»⁴, nonché il fascino per un metodo che, pur continuando a privilegiare le due dimensioni dell'altezza e del tempo, ha il merito di aprire una terza dimensione, quella melodica, portatrice del grado di musicalità attribuito a una sequenza di sillabe. Metodo, spiega Fónagy, che introduce un nuovo modello, quello delle «lettres dansantes», un originale sistema di trascrizione che lega – *accorda* – la comprensione e l'interpretazione all'ascolto:

Comme dans toutes ses publications prosodiques, il [Bolinger] suggère l'intonation par des séquences de lettres qui dansent en suivant la mélodie de l'énonciation. Cette transcription a un double avantage. Elle représente d'une façon dynamique et nuancée l'évolution de la mélodie, et il permet au lecteur de prendre connaissance simultanément du contenu et de la mélodie de l'énoncé, *c'est-à-dire de le comprendre et de l'entendre en même temps*.⁵

4. *Ibid.*, p. 218.

5. *Ibid.*, il corsivo è mio.

Ma non è tutto. Poiché Bolinger, «en se détournant des “lettres mortes” pour saisir le langage dans sa vivacité, sa dynamique»⁶, introduce la nozione, altrettanto innovativa, di prosodia melodica, il che comporta «pour la première fois, une analyse systématique du fonctionnement simultané de la mimique et de l’intonation»⁷, vale a dire il trattamento della parola fuori dalla dimensione – arbitraria – del segmentale, più precisamente la parola trattata in relazione – o in contrappunto – con i movimenti corporei e facciali.

Le riflessioni sulle «lettres dansantes» di Bolinger, se da un lato sembrano corroborare a pieno le analisi acustiche che in *La vive voix* Fónagy aveva illustrato in merito alla natura musicale della prosodia e all’impossibilità di ridurla, alla stregua di Martinet, a una sorta di gesticolazione glottale, dall’altro sembra riprendere, non senza riorientarla, la metafora della «danse buccale» di cui il linguista ungherese si era servito in occasione di uno dei suoi primi studi sugli aspetti del linguaggio poetico. Apparso nel 1965 nel n. 51 della rivista «Diogène», questo studio s’ispirava ai lavori di Roman Jakobson e rilanciava, nel solco di questa metafora, il fenomeno della ridondanza in poesia, in particolare le profonde analogie che emergono tra l’orchestrazione verbale del poeta e l’utilizzo dei temi ricorrenti in musica. Partendo dalla constatazione che i suoni del linguaggio hanno una doppia realtà acustica e fisiologica, Fónagy evocava una «gymnastique vocale»⁸ e mostrava come le associazioni motrici dei muscoli che partecipano alla produzione della parola siano allo stesso tempo responsabili delle differenti

6. *Ibid.*, p. 239.

7. *Ibid.*, p. 220.

8. Cfr. *Le langage poétique: forme et fonction*, «Diogène», n. 5, 1965, p. 80.

sensazioni acustiche e fisiologiche che determinano il carattere prosodico del linguaggio. E osservava, in proposito, che tanto nella poesia francese quanto in quella ungherese l'articolazione tesa domina nelle poesie che esprimono l'odio o la collera, sentimenti espressi dalla predominanza delle consonanti dure – /t/, /k/, /r/...–, che implicano tensione e sforzo muscolare, mentre il contrario si avvera nelle poesie della tenerezza, dove ricorrono le consonanti dolci – /l/ e /m/ –, che comportano non a caso una distensione muscolare, una contrazione molto meno forte e una pronuncia molto più rilasciata. Basandosi su queste osservazioni, il linguista proseguiva dimostrando che tra tensione muscolare, tensione linguale e pressione sottoglottica la cavità orale si rivela essere il luogo di una performance in cui la mimica glottale dà corpo alla mimica proiettiva dell'intonazione e dei suoi movimenti: che tra assenza e presenza, cioè, è la gesticolazione prosodica ad orchestrare la ricca polifonia della voce, delle sue melodie e delle sue diverse modulazioni «choréographiques» – la gioia, l'odio, l'affetto, il lamento, l'ironia...⁹

In questo stesso solco Fónagy iscrive una terza metafora danzante, che è quella della «danse tonale». Si tratta, più precisamente, di una metafora etimologica, essendo questa espressione la traduzione del termine ungherese che designa l'intonazione, *hanglejtés*, cui il linguista ri-

9. Ogni diversa istanza emotiva ha, spiega Fónagy, una propria coreografia 'pulsionale' che materializza l'emozione nello spazio buccale. La voce strozzata che accompagna gli scatti di collera, ad esempio, restituisce sulle immagini tomografiche la sovrapposizione ad *x* delle corde vocali, restituendo così l'immagine di una performance drammatica che nella cavità buccale proietta, attraverso un gioco mimetico, il desiderio inconscio di 'strangolare' l'avversario.

corre per tornare ancora una volta sul movimento tonale in quanto proiezione spaziale:

Le ton *monte* quand la vibration des cordes tendues s'accélère, et *descend* quand les cordes se détendent et que leur vibration se ralentit. [...] Cette *projection spatiale* du ton est justifiée par le fait qu'il est plus facile de produire une note *élevée* en levant la tête, et une note *basse* en baissant le menton.¹⁰

Non è senza significato il fatto che questa interpretazione spaziale dell'intonazione riconduca a fonti antropologiche – in particolare la lettura dei frammenti di Aristosseno, 335 a.C., e le esegesi fonetiche tratte da un corpus di testi sanscriti –, fonti attraverso le quali Fónagy pratica un approccio filologico e paleontologico del linguaggio, recuperando negli elementi prosodici le tracce arcaiche di un ritorno all'epoca che precede la separazione della musica e della parola, quando i movimenti corporei e le emissioni sonore si compenetravano nella *mousiké*:

Le mot grec *mousiké* qui désigne à la fois la danse, la musique vocale et instrumentale, les structures métriques des poèmes et les éléments prosodiques de la parole, semble avoir gardé le souvenir de ce « langage » ancestral, hypothétique, dont l'unique fonction était la réduction des tensions biologiques et mentales causées par des appétences inassouvies – faim, désirs sexuels – ou par la douleur, la peur. Ce prélangage consistait peut-être – comme le suggère l'ontogenèse de la parole – en une suite de mouvements plus ou

10. Rimandiamo alla lettura de *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 121. Corsivo del testo.

moins violents, plus ou moins coordonnés, et accompagnés d'émissions vocales réduisant momentanément la tension psychique¹¹.

Così come nella danza, così come nella musica, per Fónagy il sottile gioco dell'intonazione crea delle tensioni, esprime delle passioni, e tra voce e corpo passano le emozioni; integrati al sistema di una data lingua, questi elementi arricchiscono il messaggio di una dimensione di «profondeur» – la «troisième dimension» che lasciava intravedere Bolinger – che mette le pulsioni, o meglio, le «bases pulsionnelles de la phonation», al servizio della comunicazione.

Ma vediamo più da vicino cosa intende il linguista per «basi pulsionali della fonazione»¹².

L'idea cardine dell'opera di Fónagy è, certamente, quella di «double encodage», la doppia codifica secondo la quale ogni atto di parola genera due tipi di messaggi: un messaggio primario, propriamente linguistico, e un messaggio secondario, portatore di informazioni paralinguistiche.

Innervata nella nozione di «vive voix», la teoria della doppia codifica va di pari passo con la nozione di «bases pulsionnelles de la phonation» e convoca, allo stesso tempo, la poesia e la musica. Vicinissima, la psicanalisi, con un'attenzione particolare a Freud, Young e Goddeck,

11. *Ibid.*, p. 149.

12. Lo studio su *Les bases pulsionnelles de la phonation*, che sarà poi ripreso ne *La Vive voix*, esce dapprima, tra il 1970 e il 1971, sulla «Revue française de psychanalyse»: nel n. 34 del 1970 viene pubblicata la prima parte, *Les sons*; nel n. 35 del 1971 la seconda parte, *La prosodie*.

ispiratori di un approccio analitico volto a interpretare i segni della lingua come si fa con quelli dell'inconscio.

Linguistica, poesia, musica, psicanalisi: quattro punti cardinali, quattro angoli d'attacco che trovano il loro centro d'intersezione in un'investigazione che interroga le parole avanzando verso il paraverbale – o preverbale – e che convoca, in parallelo, la psicofonetica, ovvero l'osservazione del grado di iconicità dell'espressione vocale in quanto espressione di una mimica diretta, attinente all'attività laringea in sé, e di una mimica indiretta, di natura metaforica. Investigazione che si traduce in un vero e proprio lavoro di decodifica basato sull'ascolto (registrazioni cine-radiografiche) e sulle immagini radiografiche della voce (oscillogrammi, tomogrammi e spettrogrammi), poiché si tratta, per Fónagy, di far emergere – o meglio, di 'decriptare' – i legami nascosti che riconducono il contenuto cognitivo di una forma d'espressione segmentale e arbitraria a un contenuto soggiacente – latente – filtrato dalla gesticolazione orale, da tutti quei tratti distintivi della mimetica faringo-buccale – flusso dell'elocuzione, grado di contrazione, punto di articolazione, curve di frequenza, etc. – che forgiavano lo stile vocale rivelando – o svelando – il meccanismo di codifica delle emozioni. «On pourrait parler – spiega Fónagy – d'une matérialisation de l'émotion»¹³. Il che rende lo spazio buccale il luogo di una «performance dramatique»¹⁴, una sorta di palcoscenico dove il modo di vibrazione delle corde vocali e l'attività dei muscoli espiratori che accompagnano l'articolazione dei fonemi corrispondono all'intensità dell'enunciato, per meglio dire al-

13. *La Vive voix*, cit., p. 40.

14. *Ibid.*

l'intensità dell'emissione sonora di una voce che può rivelarsi affettuosa, aggressiva, collerica, dolce, carezzevole, dura... Una voce in grado di esprimere, come dirà significativamente Julia Kristeva, il «réel passionnel»¹⁵ della lingua.

Ora, è sicuramente significativo che per illustrare le basi pulsionali della fonazione l'occhio del linguista, così come il suo orecchio, si riveli essere quello di un osservatore in allerta, costantemente 'in agguato' tra il senso e il suono. Come direbbe Meschonnic, «l'écoute est ici le sens de la vision».¹⁶ Poiché si tratta di penetrare nelle pieghe della voce, ovvero nel cuore di una partizione dove l'elemento del *sentire* si fa eco di un'origine, restituzione di quei «secrets collectifs»¹⁷ che palpitano tra corpo e linguaggio. Da qui l'attenzione di Fónagy per l'opera musicale e la poesia, o meglio, per il messaggio artistico, che integrandosi alla sfera semantica del messaggio linguistico propriamente detto instaura il tempo di una felicità primordiale, la dimensione di una profondità che si avvicina al canto e alla danza, e che amplifica la significazione della lettera nel «pathétique» del gesto vocale¹⁸.

Profondità di una regressione amnesica, come si realizza nel poeta:

15. J. KRISTEVA, *Le réel de la langue*, in J. PERROT (dir.), *Polyphonie pour Iván Fónagy*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 289.

16. Cfr. H. MESCHONNIC, *La voix-poème comme intime extérieur*, in *Au commencement était la voix*, Érès, Paris 2005, p. 64.

17. «Les intonations émotives révèlent surtout des *secrets collectifs*, à l'échelle nationale et internationale », precisa Fónagy ne *La Vive voix*, cit., p. 121; corsivo del testo.

18. Patetica del gesto che l'arrangiamento musicale è suscettibile di aumentare. *Ibid.*, p. 313.

Le processus s'amorce, en poésie, par une sorte d'amnésie soudaine, et volontaire. Le poète rejette le terme juste, celui que la tradition lui propose et qui existait avant sa propre expérience, et qui est pour cette raison même subjectivement le plus inadéquat. Il y substitue un terme objectivement impropre.¹⁹

Profondità che comporta la metamorfosi della lettera in creazione personale:

Chaque fois, il faut recréer le mot à partir d'une expérience personnelle intense, habiller de chair vivante le squelette de la « chose en soi » (Ding für sich) afin de lui donner la réalité concrète de la « chose pour soi » (Ding für mich).²⁰

Profondità, ancora, di un tempo innocente, di uno spazio indefinitamente aperto dove:

Le poète, le troubadour, le fabricant des tropes (tropatos) retourne un instant à un stade antérieur le langage, par une régression vers l'enfance (infans : le sujet non parlant).²¹

Uno stadio, quello cui fa riferimento Fónagy, in cui la parola arriva fuori dal campo della significazione in quanto parola-suono che apre l'accesso verso l'altro-concettuale, facendo così dell'ascolto il dono di un'intimità ritrovata estensiva di una pienezza del senso che si dipana

19. Cfr. *Le langage poétique: forme et fonction*, cit., p. 96.

20. *Ibid.*, p. 97.

21. *Ibid.*, p. 98.

come una pienezza musicale, come accade, per esempio, nel libretto d'opera di Béla Bartók:

Le lecteur doit au poète la sensation exquise et inquiétante d'être, comme Adam, notre ancêtre, parmi les premiers habitants de cette terre, en train de découvrir «les secrètes correspondances qui existaient parmi les choses, avant même que cette découverte pût être formulée dans un concept» – comme dit Béla Balázs, auteur du livret de l'opéra de Béla Bartók: *Le Château de Barbe-Bleue*.²²

E sul filo di queste «segrete corrispondenze» mi avvio verso le conclusioni.

Vi è un passaggio in «Les bases pulsionnelles de la phonation» dove Fónagy si interroga sulla validità del suo approccio. Alla domanda:

Mais pourquoi vouloir ramener à tout prix l'intonation à une base pulsionnelle au lieu de se contenter de déterminer ses fonctions linguistiques?

La sua risposta è:

Pour la simple raison que le rôle démarcatif (où commence et finit la phrase), modal (s'agit-il d'un énoncé ou d'une interrogation?) ou expressif (la phrase exprime-t-elle une certitude ou un doute?) explique l'importance qu'on attribue à l'intonation, mais n'explique point le plaisir causé par le mouvement tonal, l'effet esthétique de l'intonation dans la poésie et la prose artistique, et de la mélodie –

22. *Ibid.*, p. 97.

ce jeu savant de tension et de détente – dans la musique vocale et instrumentale.²³

La sua, cioè, è una linguistica che interroga l'intonazione, ovvero la «vive voix», in quanto fonte pulsionale di un effetto di senso che, come accade nella poesia e nella musica, carica gli elementi prosodici del linguaggio di un investimento libidinale, di una tensione tonale che obbedisce al principio di piacere. La sua è una linguistica che 'ascolta' e scruta le parole al di là delle parole, spostandosi nelle prossimità di quel linguaggio «sans mots, sans phrases» che tesse «la mélodie du texte»²⁴, metafora che Fónagy prende in prestito dal filologo Edouard Sievers. Ma laddove Sievers sentiva la «voix» del poeta nell'eco silenziosa della lettura delle sue opere, per Fónagy si tratterà, piuttosto, di mettersi personalmente all'ascolto di questa voce, «en dehors des guillemets», come dirà lui stesso, vale a dire associando alla lettura della poesia l'ascolto *in praesentia*, «de vive voix». Di queste letture, farà delle trascrizioni melodiche sotto forma di partitura musicale, trattando il testo come una sinfonia. «La transcription mélodique des différentes lectures – spiega Fónagy – a permis de déterminer la hauteur moyenne de la voix dans les différents vers et dans les strophes».²⁵

Ma vi è di più. Quella che si delinea ai suoi occhi, e alle sue orecchie, è, visibilmente, una *mimesis* sonora, un gioco di amalgama tra la figurazione dei movimenti del corpo e dei movimenti della voce, ovvero l'espansione della rappresentazione concettuale verso una *mimesis*

23. *La Vive voix*, cit., p. 144.

24. Si vedano, in particolare, *La Vive voix*, capitolo VI, e *Le lettere vive*, capitolo X.

25. *La Vive voix*, cit., p. 280.

interna, verso la «physique» del gesto vocale, o ancora, per dirla con Barthes, verso la grana della voce e dei suoi significanti. Il segno non rappresenta più, allora, solamente una parola assoggettata all'ordine dell'arbitrario, dato che le sue componenti foniche la portano alle frontiere della poesia e della musica, laddove la lingua, presa tra carne e suono, pro-pulsante dall'interno del corpo l'essenza della phoné, trasforma e rimotiva la voce come «vive voix impregnata di vibrazioni, timbri, soffi, pulsazioni glottiche, quindi sempre portatrice di un'informazione «plus grande que celle du mot imprimé»».²⁶

Se la poesia, come ha scritto uno dei più grandi poeti del nostro secolo che risponde al nome di Yves Bonnefoy, «se donne pour tâche de préserver dans les mots l'intuition qu'elle a vécue dans leur son»²⁷, si tratta, *mutatis mutandis*, per Fónagy, di fare della linguistica una scienza che postula l'evidenza di un'interiorità del linguaggio a partire dalla quale sia possibile un ascolto 'altro' delle parole e dei suoni, un ascolto musicale e nel contempo poetico, un 'terzo orecchio' – l'orecchio del linguista – cui non sfugge «l'intuizione» che scorre sotto il suono, ovvero una linguistica che riabilita l'esperienza pulsionale, e corporale, della voce nella parola.

26. *Ibid.*, p. 316.

27. Y. BONNEFOY, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 28.

Bibliografia

- Y. BONNEFOY, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007.
- I. FÓNAGY, *Le langage poétique: forme et fonction*, «Diogène», n. 5, 1965, pp. 72-113.
- I. FÓNAGY, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.
- I. FÓNAGY, *La Cendrillon de Dwight Bolinger*, «Semiotica», n. 76, 3/4, 1989, pp. 217-244.
- I. FÓNAGY, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. BOLLINI, Bari, Dedalo, 1993.
- J. KRISTEVA, *Le réel de la langue*, in J. PERROT (dir.), *Polyphonie pour Iván Fónagy*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 289-296.
- H. MESCHONNIC, *La voix-poème comme intime extérieur*, in M.-F. CASTARÈDE, G. KONOPCZYNSKI (dir.), *Au commencement était la voix*, Érès, Paris 2005, pp. 61-67.
- L. SANTONE (a cura di), *I linguaggi della voce. Omaggio a Iván Fónagy*, Roma, Biblink, 2010.

La discordia del fiato, vociferazione dei segni di Daniele Poletti

Prima del suo battesimo Cristoforo era chiamato Reprobo, ma in seguito fu chiamato il portatore di Cristo, ciò perché portò Cristo in quattro modi: sulle sue spalle trasportandolo, nel suo corpo per la macerazione del pentimento, nella sua mente per devozione, nella sua bocca per confessione o predicazione.

Legenda Aurea – Jacopo da Varagine

Sembra anzitutto opportuno sottoporre all'attenzione del lettore la differenza fondamentale che passa tra “oralità” e “vocalità”. «Per “oralità” si intende il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio; mentre la “vocalità” è l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio» [indebito => Paul Zumthor]. In questo articolo il *focus* ricadrà prevalentemente sulla “vocalità”, intesa come strumento più prossimo al portamento della scrittura.

La voce in quanto prodotta dal fiato, nel meccanismo della respirazione e dalla meccanica laringea e faringea, anticipa qualsiasi linguaggio strutturato e informativo; è esistenza in sé, perché legata al fatto e all'atto di esistere, l'ossigenazione appunto, e si trasmette come potenzialità di significazione al di là del traghettamento di significati. «La voce è dunque distinta dalla parola, sia orale che scritta, e dal linguaggio che ritma le parole per segni, fonetici e non e anzi si confonde con il ronzante turbinio delle pulsazioni corporee, che sfuggono alla coscienza perché la precedono» [indebito => Corrado Bologna].

Seppure classificabile secondo una tassonomia tipologica (un po' come per le caratteristiche somatiche), la voce può considerarsi unica per ciascun individuo, una sorta di marca identitaria che individua la

persona nella sua specificità, ma che non lascia alcuna traccia, in ragione del suo carattere transcorporeo. Vale a dire che tutto parte dal corpo nel doppio binario di entrata e uscita dell'aria e poi si disperde irrimediabilmente nello spazio. Dopo l'emissione vocale rimane il corpo, come testimone in potenza di ciò che è già eco e suggellatore del suono vieppiù attraverso il gesto e la presenza.

«Il termine attore ha il suo etimo nell'*agere* retorico e nemmeno per sogno nel verbo agire. E nonostante la solarità della mia lezione, questi frenetici spazzini del proscenio seguitano a naufragare, dove?, nell'identità scorreggiona del teatrino occidentale, patronale, del testo a monte, prosternati davanti alla morale del senso, alla strisciante, servilissima, venerazione dei ruoli, all'insensatezza psicologica, alla verità verbale coniugata alla più insulsa e stucchevole frenesia del moto a luogo, alla rappresentazione insomma dei codici di stato» [indebito => Carmelo Bene].

La lettura, come la scrittura, ma più di quest'ultima, evidentemente, per la sua immaterialità, incomprendibilità fisica, devono essere aurorali, non possono che preludere all'alba, senza il compimento dell'alba. O, per endiadi rovesciata, crepuscolari, per quella somiglianza di vago e incerto delinearci. L'opacità è lo stato di potenza della voce, è ciò che struttura, attraverso la traslazione fonica del significante, un significato che non si dà come verità economica. Il ruolo della voce dovrebbe essere quello di resuscitare il cadavere scritto di un testo letterario, perché di cadavere si tratta, nell'evidenza del suo silenzio; a tale proposito, come ha affermato più volte Carmelo Bene, l'attore (nel senso ampio di

colui che traduce segni in suoni) non è, scespirianamente, colui che agisce ma colui che perora una causa. Per far sì che questa invocazione non rimanga evocazione di una *vox clamantis in deserto* (o al contrario lo sia pure, in assoluto disdegno dell'inascolto, di fronte alla pigrizia dell'orecchio e dell'occhio che si pongono senza disporsi), l'attore/lettore deve essere in grado di persuadere chi ascolta. Ma l'atto fonico di persuasione va ben oltre l'arte rettorica, perché le parole diventano canovaccio della voce e non più la voce liberto, o, peggio, ilota della parola. Il risultato è intangibile, non quantificabile, se non nel concreto spostamento dell'auditorio verso l'inconscio dell'indagine.

Purtroppo la produzione e la ricezione del letterario, con rare eccezioni, sono state compromesse da uno status filosofico che è divenuto senso comune. Il logocentrismo di marca occidentale legato alla tesi della creazione mediante la parola – ma già prima nella tradizione greca, da Aristotele a Platone – risente pesantemente della rilettura cristiana del Vecchio Testamento. Per gli ebrei, ad esempio, creazione e autorivelazione non provengono dalla parola di Dio, bensì dal suo respiro e dalla sua voce. La scrittura occidentale appartiene in qualche modo alla scena teologica, dove si inaugura la storia come storia del testo. Da un lato dunque la *phonè semantikè* di Aristotele che lega indissolubilmente la *phonè* al *logos*, subordinando la componente fonica del *logos* a quella semantica, del significato; dall'altro la verità cristiana della parola incarnata che si comunica nel silenzio. Questo retaggio antico fa sì che la “scrittura perimetrata” (vale a dire il testo che si traduce in “pagina”, prima, e successivamente in “libro”, creando un dispositivo di certezza comunicativa, univoco e normativo) viva in una economia della colpa.

Il testo è archetipo della legge, il messaggio deve essere apodittico, privo di quelle ambiguità che andrebbero a minare la verità rivelata; ciò che sconfina da questi parametri ha la colpa di essere degenerare, di tralignare dalla regola, ma in più lo stato di sacro pudore in cui versa il *logos* instilla il senso di colpa in coloro che per natura o per agnizione sono portatori di vettori di alterità. La scrittura congruente con il testo è sempre commento condivisibile, protezione della lettera, della parola giusta per il pubblico che deve essere preservato, se non imbonito. Ma il feticismo del senso e della verità incastonati nel tabernacolo del testo è scavalcabile attraverso un procedimento di “rienunciazione”, atto di divergenza, politicamente invisibile al potere ed esteticamente distante dalla massa desiderante. Questo procedimento passa per due sentieri che possono intersecarsi: la produzione di un testo, per citare Jean Paul Manganaro, come di uno spazio ateologico in cui vi sia l’istigazione continua della legge a prostituirsi; un linguaggio dell’abolizione, che superi quella demarcazione abusiva che confina le cose da una parte e le parole dall’altra. Credere di stare in mezzo alle cose è pura illusione, l’uomo è circondato da significati, in cui l’arbitrarietà del segno non può essere restituita se non con una diffrazione del senso e dei sensi. E qui entra in gioco la voce che autonomamente, su qualsiasi testo degno di essere riconosciuto come tale, o come stigma peculiare di un preciso modo di fare ricerca letteraria, scompagina, vulnera, mette in olocausto il tragitto parola>verbalizzazione>significato.

La scissione dell’io provocata dalla separazione tra il soggetto dell’enunciazione e il soggetto dell’enunciato non può che preannunciare un processo di ri-enunciazione: dunque la parola viene portata all’apice del

senso fino alla sua oltranza, e da una scrittura che non si piega alla semplificazione della comprensione, e dalla voce che rifonda la parola stessa con la creazione soprasegmentale di senso. Il puro vocalico è indifferente alla funzione semantica della lingua e questa si piega alla musica del vocalico che, privo delle leggi stringenti della scrittura, organizza l'enunciazione come diretta emissaria del corpo. «La *phonè* non dipende in maniera immediata dal senso, ma prepara al senso il luogo dove esso si dirà» [indebito => Paul Zumthor]. Parola disarcionata dalla voce, voce sul punto di divenire parola.

La corrispondenza instabile tra segni e “cose” dovrebbe far riflettere coloro che cercano un'individuazione monolitica, categoriale dei diversi tipi di scrittura, tutto compreso tra scrittura verbale, segnica, immaginale, musicale. Il segno che rappresenta un concetto è vociferazione della cosa, dell'“oggetto” (sia concreto che astratto), e il significato, a sua volta, è vociferazione del segno. Questi passaggi filtranti sono le fondamenta del nostro linguaggio, ciò che ne scaturisce è un'illusione di verità, un'articolazione nebulosa che transita attraverso sequenze di *phantasmi* (in senso platonico), in cui vige il predominio del campo visivo su quello auditivo. Lo statuto della metafisica occidentale è dunque del tutto coeso con una pratica della scrittura che «imprigiona, tirannicamente e per sempre, in un campo visivo le parole» [indebito => W.J. Ong], perciò la componente fonica del *logos* è in subordine rispetto a quella semantica. Mai come oggi però c'è stato così bisogno della “voce” per ridestare le concrezioni significative delle parole e della catena simbolica e “atopica” (fuori luogo) della significazione. Il linguaggio si è schiacciato (o è stato schiacciato) sulla massimizzazione della

sua efficienza comunicativa – sia che si parli di trasmissione di informazioni, sia che si prenda in considerazione un messaggio estetico – arrivando a configurarsi come «lingua dell'amministrazione totale» (H. Marcuse) e, giunti al parossismo della “desonorizzazione” del *logos*, ha ulteriormente perduto le capacità destrutturanti e disorganizzanti della voce sulla pretesa del linguaggio di controllare il processo di significazione. Nella società tecnomassiva e dell'ipernormatività si assiste però a un passaggio ulteriore, che tende a svuotare ineccepibilmente anche la “trama” del significato, e a disinnescare qualsiasi tipo di pensiero trasversale in favore di una frammentata identificazione emozionale del soggetto con la merce. Ma la merce del XXI secolo ha subito una sublimazione e si trova nella sua disposizione più eterea e quasi spiritualizzante. L'oggetto concreto, simbolo dell'appagamento ed emissario della merce, oltrepassa l'ultimo posto di blocco, quello del significato, per imboccare la via di un nuovo strapotere sull'orizzonte cognitivo e linguistico: quello dei contenuti. Propaggine estrema della sragione asservente del sonno del consumo, i contenuti si avvicinano senza soluzione di continuità, in qualsiasi settore, senza alcun bisogno di collegamento o di una logica che ricostruisca un'intenzione unitaria. I contenuti sono l'ultima impostura del simulacro, sono simulacri di simulacri.

In questo scenario la voce diventa semplice veicolo di trasmissione, se non orpello inutile ai fini della circolazione di un linguaggio sempre più procedurale e depotenziato. La funzione “vocativa” della voce, quella di “nominare” e di “chiamare”, si affievolisce nella solitudine dell'utente e nel suo silenzio. Si perde il contatto con la propria cassa toracica e con le capacità e possibilità boccali. La voce è sempre quella

dell'altro. La responsabilità della propria voce è atrofizzata dal rispecchiamento nelle norme di buon consumo e di comportamento.

Il fiato, motore della vita biologica e dell'incisione sonora dell'aria, diventa quindi oggetto di discordia, perché sfuggente per la sua impalpabile sostanza e potenzialmente sovvertitore rispetto ai principi del "discorso". Proprio per questo però la "discordia" da fattore negativo, per imposizione dell'irredentismo capitalista, diventa principio attivo, enzima divaricatore tra l'ordine delle parole e la loro forza immaginale. Il fiato attraverso l'apparato fonatorio è lo strumento che non deve concordare con l'enunciazione, ma sovvertirla, ridestinarla, porla nell'altrove di un discorso senza parametri di tempo e di luogo. La voce quando entra in contatto con i segni della comunicazione ha il dovere di fondare una dimensione che ecceda il messaggio. Meccanicamente e biologicamente l'apporto della voce è proprio questo: il bel canto, la bella lettura sono funzionali alla trasmissione, non alla penetrazione, e rappresentano non solo una convenzione, ma una sofisticazione delle possibilità archetipiche della voce stessa. Carmelo Bene *dixit*: «Si può solo dire nulla, destinazione e destino d'ogni discorso, ma solo questo nulla è proprio quel che si dice, la verità del discorso intesa come esperienza stessa del suo errore. Altro non resta, in tutto abbandono, che lasciarsi comprendere dal discorso senza, appunto, la nostra volontà di intenzione». Lasciarsi comprendere dal discorso significa oltrepassare il discorso che è formulato nella sorveglianza di forme icastiche e compiute. La voce appartiene all'immissione ed emissione corporea, perciò è espressione diretta delle viscere, la sua normazione ha lo stesso valore del riallocaimento di animali selvatici in uno zoo.

La potenza deragliante della voce, ciò che permette la creazione di un ambiente e di un luogo perspicui non didascalici e di un tempo dilatato rispetto all'esperienza della dizione, sta nella sua capacità mimetica, nella diversificazione delle lingue e nel contatto con le emozioni primigenie.

Prima di tutto la voce è suono, e in quanto tale è marginalità non circoscrivibile rispetto alla parola pronunciata; nella sua capacità di imitare i suoni degli oggetti e degli animali essa desemantizza il potere del *logos* e il potere *tout court*, attraverso una "glotturalità" asemantica che estende le possibilità del racconto.

In una lingua unitaria i dialetti o anche l'inserzione di passaggi dialettali o del parlato del luogo in un dettato comunicativo ordinario produce situazioni di opacità, di latenza, di fuga musicale; alcuni passaggi si perdono, non si capiscono, eppure l'inadempienza dell'emissione sillabica rispetto al significato ha l'effetto di un ampliamento di senso.

Il pianto provocato da una gioia o da un dolore è una disarticolazione del fiato, la parola pronunciata si trasforma, non somiglia più al segno che la determina, perché i singulti i sospiri i rantoli producono incongruenza ed espandono il tempo del messaggio. Il sottoporsi a un grande sforzo fisico, la corsa ad esempio (non il jogging), è un'esperienza di morte in vita, la respirazione diventa tumultuosa, gli spasmi portano alla dispnea, il sudore ricorda il lutto delle lacrime, la parola pronunciata diventa epifanica perché (s)tentata, non definita né definitiva.

Tutti questi elementi denotano il potere maieutico dell'emissione vocale nella sua matrice più primordiale, quella legata alla *zoè* (la prima

sorgente inesauribile e feconda), e non hanno niente a che spartire con la rappresentazione sonora dei contenuti adulterata dall'impostazione, dall'intenzione e dalle aspettative di un uditorio, sempre conformi al passaggio di significati.

Detto questo, restringendo drasticamente il punto di vista sulla lettura o interpretazione di testi letterari, penso che la maggioranza dei poeti, degli scrittori e degli attori dovrebbe tacere, non leggere né le proprie cose né tantomeno quelle altrui, perché il pregiudizio rimane quello della comunicazione e della comprensibilità cristalline. Oggi si leggono testi in pubblico (quando va bene) secondo le regole di un sistema culturale sclerotizzato, che prevede delle posture e dei ruoli rigidamente strutturati e definiti di offerta e ricezione. La parola ben pronunciata, la drammaturgia, il sovraccarico emozionale o per contro l'anafettività verbale non sono a favore del testo e della parola, ma solo a favore di un presunto spettacolo del sé.

Per questo, a mio inviso parere, chi può emettere fiato rispetto al testo letterario è colui che è in contatto con gli interstizi e le ombre dei testi, con tutto ciò che da scarto dell'effimero diventa notomia di un viaggio verbale.

Fanno la differenza in questo paesaggio due elementi: la timbrica e la tecnica. Per quanto riguarda il timbro vi sono alcune persone che posseggono naturalmente un impasto sonoro inconfondibile, irripetibile e del tutto pervasivo. Mi vengono in mente alla rinfusa (Carmelo Bene a parte, che è connubio di natura e tecnica) Edoardo Sanguineti, William Burroughs, Elio Pagliarani, Antonin Artaud, Gherasim Luca, senza mettere in conto alcuni, non tutti, poeti sonori d'eccezione come Luigi

Pasotelli, Giovanni Fontana o Arrigo Lora Totino, Jaap Blonk. Dunque in quel caso non c'è possibilità di scampo, per attrazione o ripulsa, quelle voci sono un motore autonomo rispetto al testo, pur comunicandolo nella sua più profonda significatività.

Sulla tecnica i nomi sono molti di più, ma perché settoriali. In effetti dal *coté* musicale possiamo partire da Demetrio Stratos, Cathy Barberian, per arrivare a Fatima Miranda, Koichi Makigami, Anna-Maria Heffele etc. che portano le possibilità della voce a conseguenze estreme, ma sempre secondo una ricerca che attraverso le più diverse tradizioni fa emergere le radici presemantiche del linguaggio, in una messa in opera aumentativa del linguaggio stesso.

Questo dovrebbe essere il minimo da farsi per poter leggere in pubblico; la voce è discordia del fiato e, per dirlo con Julia Kristeva, abiezione, nel senso che non è né oggetto, né soggetto, ma abietto, per ciò stesso spossessamento del senso per la riconquista del senso.

In ciò non si legga (veda) un anatema in chi si dispone a leggere a voce alta, ma almeno che l'improvvido sia portatore del valore della voce come San Cristoforo del suo nome.

(ottobre 2023)

Bibliografia minima

- AA.VV., *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.
- C. BOLOGNA, *Flatus vocis: metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022.
- J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981.
- W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- P. ZUMTHOR, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

L'ipotesi di lettura come via verso l'oralità
(con tre siparietti)
di Francesco Muzzioli

La linea di ricerca della poesia sonora si è sviluppata negli anni in modo davvero ragguardevole e articolato, senza subire il percorso all'indietro che ha contraddistinto la poesia senza aggettivi – che qui sarà opportuno indicare come “poesia lineare”. Mentre quest'ultima s'accontentava ben troppo spesso nella koinè postermetica, ormai asfittica e perciò resa ancor più banale che in passato, la poesia sonora continuava ad attivare percorsi che possiamo definire di avanguardia. È chiaro che la poesia sonora, avendo il progetto di esibire o comunque di valorizzare i tratti soprasegmentali del linguaggio fino a far performance di bruisii, schiocchi, ansiti e via dicendo, non può in alcun modo appiattirsi ad esprimere significati personali o intimistici. Si può dire a ragion veduta che la poesia sonora sia sperimentale di suo. Ed infatti è stata preservata dalla regressione poetica diffusa per alcune ovvie ragioni che saltano all'occhio: ha avuto ed ha comunque a che fare con una tecnica specifica e sempre più con sofisticate tecnologie di rifrazione della voce; andando al di là del significato linguistico è entrata a far parte facilmente di un circuito internazionale bypassando così il provincialismo della tradizione; inoltre la sua propria tradizione è abbastanza recente per non essere un pesante fardello. Capisco che, altro che recente! Se parliamo di oralità, la tradizione è antichissima e riguarda gli albori della poesia: ma il rapsodo antico è tutto al servizio del testo che ha memorizzato; lo stesso dicatore futurista (per accennare ad un antenato molto più prossi-

mo) sfrutta le onomatopее che gli offre il testo parolibero. Le tendenze verbovisive (poesia sonora e visiva insieme) si sviluppano soprattutto nell’ambito delle seconde avanguardie e quindi si possono considerare relativamente giovani.

Tuttavia ultimamente si può notare una convergenza: i poeti sonori si riavvicinano alla parola e alla frase – penso ai “romanzi” (tra molte virgolette) di Giovanni Fontana, in particolare *Questioni di scarti* (in corso di riedizione) che concerne il problema sociale dei rifiuti, ma anche ai fili tematici (della musica, del cinema) che percorrono i lavori di Antonio Amendola –; dall’altro lato, la poesia lineare appare interessata alla “messa in voce”. Un fatto, quest’ultimo, piuttosto logico: infatti, il libro, se in generale si dimostra oggi un veicolo scadente rispetto alla diffusione delle immagini, nel caso della poesia parrebbe proprio essere in totale *panne*, dato il disinteresse dell’editoria. Ecco quindi il motivo ovvio del ritorno all’origine dell’oralità. Naturalmente tra i due poli si determina una varietà di esiti e si costituisce, forse, un territorio di mezzo abitato da soluzioni intermedie (ad esempio l’opera di un autore-attore come Marco Palladini); un ventaglio che ha a un capo i poeti performativi e dall’altro le letture in occasione di presentazioni o altre circostanze pubbliche (premiazioni, festival di poesia, ecc.). Proprio in queste situazioni, però, si riscontrano precisi limiti nell’uso della voce e insieme scarsi esiti. Prendiamo i due casi più usuali, cioè la lettura dell’autore o quella di un attore – tralasciando qui un’altra opzione possibile che è quella dell’accompagnamento della musica. L’autore spesso si attiene a una semplice esposizione che si limita a trasmettere piana-

mente i suoi significati, che sono quello che ha voluto dire, non chiede alla voce nessun esercizio e, in buona sostanza legge male.

Apro il primo siparietto, aneddótico: nei lontani anni Ottanta del Novecento portammo Edoardo Sanguineti a una lettura in biblioteca insieme a un altro poeta di rango relativamente inferiore. Alla fine della serata, un po' per scusarmi dell'abbinamento dissi a Edoardo: "Non sempre i poeti leggono bene". Sanguineti rispose secco: "I poeti leggono sempre bene...". Complimento al partner? Non direi proprio: piuttosto giudizio impietoso sulla qualità di quell'altra poesia.

Quanto all'attore, è troppo sicuro del suo mestiere, arriva con l'idea di tirar su il pubblico, ma spesso legge all'impronta, con un suo tono accattivante buono per tutte le occasioni, raramente capisce cosa sta leggendo. In entrambi i casi abbiamo una sorta di esibizione del testo, cui l'oralità non aggiunge gran che.

Occorrerebbe invece trovare la voce giusta: ma per questo serve una voce calibrata criticamente, vale a dire corroborata da una *ipotesi di lettura*. Né si deve pensare che per forza la voce debba scuotere con dinamismo una lettera che altrimenti resterebbe morta. Non si tratta di vivacizzare o tanto meno di spettacolarizzare.

Secondo siparietto, critico: nel suo empito polemico nei confronti della neoavanguardia, rea di non aver seguito le insegne del suo "neoesperimentalismo", Pasolini ha detto anche una cosa giusta. Mi riferisco al saggio *La fine dell'avanguardia*, datato 1966 e compreso in *Empirismo eretico*. Il saggio, tra le altre cose, contiene una acuta discussione

sulla prosodia: la poesia è sempre stata, dice Pasolini, dove «i sintagmi tendevano a valorizzare delle singole parole. Ed era un insieme di parole pregnanti e concrete, sensuali e ideologiche, che fondavano le varie tecniche o “scritture”»¹. Invece i versi lunghi della neoavanguardia «anziché puntare le acmi del discorso su una o due parole singole chiave (...) tendono a portare le acmi fuori delle parole (...) in modo che nessuna acme cada su nessuna parola»². A Pasolini questo «impianto dattilico» appare come un’opera meramente distruttiva di svuotamento. Non gli passa per la mente che possa avere il valore di un rifiuto dell’enfasi. Tra l’altro alla fine sbotta in una domanda, «Ma cosa vengo a sapere *dell’autore* di quel testo?»³, che non riguarda più solo l’andamento del verso, ma la “riduzione dell’io” (tra parentesi: domanda che potrebbe rivolgersi assai bene anche ai poeti sonori, ben lontani da confidenti confessioni).

Pur non condividendo il posizionamento di Pasolini, concedo che qui abbia ragione: le letture a voce di Sanguineti e di Balestrini (i due che cita nel saggio con riprensione) erano estremamente monotoni. Tuttavia è proprio l’indirizzo dei loro testi a volerle così e sarebbe errato (e rovinoso) cercare di dargli *pathos*. Diverso discorso, magari, riguarda Pagliarani, che sceglie nello scritto e nella voce la spezzatura e il cambio di pedale.

Insomma occorre che si tengano insieme i due sensi del termine “interpretazione”, quella esecutiva e quella cognitiva. O ancora si tratta di attivare una sorta di *scrittura della voce*.

1. P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 132-133.

2. Ivi, p. 133.

3. Ivi, p. 135.

Ma qui arriva il terzo siparietto, teorico: studiando Derrida e cercando ci coglierlo in castagna – cosa sostanzialmente impossibile, in quanto è sempre *double face* – mi sono chiesto spesso cosa avrebbe pensato della poesia sonora. Infatti Derrida è un teorico della *scrittura*. La voce, per lui, è al servizio della *presenza*, del senso di appropriazione logocentrico, mentre la scrittura è il veicolo dello scarto e della differenza o differanza. Tuttavia c'è un saggio che sembra sfuggire alla dicotomia o costituirne un'aporia (Derrida sarebbe felice di sentirselo dire, ha perfino intitolato un suo volume *Apories...*), il saggio su Artaud intitolato *Artaud, la parole soufflée*. Potremmo opinare che il teatro sia proprio l'epicentro della presenza, della voce legata al corpo, della rappresentazione completa; però Derrida ci spiazza. Artaud è per lui un caso di lotta al logocentrismo. Proprio perché rifiuta la sottomissione del teatro al testo scritto! La «protesta contro la lettera» è vista ora come positiva: «non deve più essere un linguaggio di parola, di termini “con valore di definizione”. Di concetti che esauriscono il pensiero e la vita. (...) Si dovrà dunque risvegliare l'onomatopea, il gesto che dorme in ogni parola classica: la sonorità, l'intonazione, l'intensità»⁴.

Da questo punto di vista la poesia sonora ha le carte in regola: fuori della scenografia e anche dalla spettacolarità ci insegna una *scrittura della voce* come luogo di sperimentazione continua.

Bibliografia minima

- J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.
P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

4. J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 244.

Altre voci, altre stanze
Ovverosia Poesie e no e così via
di Lamberto Pignotti

Il passaggio tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta non fa riscontrare una rilevante presenza di poesie lette in pubblico. A Firenze, dove risiedevo, ma anche altrove, si declamavano sporadicamente in circoli e cenacoli versi post-ermetici o neo-realisti da parte di insegnanti in pensione e nobildonne attempate. Proprio a Firenze imperversava una certa Maria Teresa Missoni Bossaglia Mari, di cui Giovanni Papini aveva detto: «Con tutti i nomi che ha non è riuscita a renderne famoso neppure uno!». Questo per dare l'idea dello spirito del tempo. Bisogna tenere presente però che proprio in quegli anni, Cinquanta e Sessanta, alla poesia la pagina comincia a stare sempre più stretta, evade dal libro, viene affissa in galleria o appesa ai muri delle città, si fa progressivamente concreta o visiva. I poeti avvertono il bisogno di un vero e proprio pubblico. Si comincia a teorizzare e ad attuare un particolare genere di poesia spettacolo: «Il fiato dello spettatore dà fiato all'attore»¹, scrive Elio Pagliarani.

In Italia la saturazione della parola ermetica o neorealista facilita varie forme di avvicinamento all'immagine e, anche sulla spinta della reazione alla Galassia Gutenberg teorizzata da McLuhan, si aprono per la poesia nuove possibilità di figurazione e coinvolgimento con il pubblico, riprendendo anche particolari modalità delle avanguardie del primo Novecento, dalle serate futuriste al Cabaret Voltaire, a Majakovskij. In

1. E. PAGLIARANI, *Teatro come verifica*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, Roma, L'Orma editore, 2017.

un contesto culturale così complesso e variegato nasce l'esperienza di *Poesie e no* su cui è incentrato il presente intervento. È un'esperienza che affonda le sue radici nel Gruppo 70, un gruppo di poeti e artisti che si presenta sulla scena nel 1963 a Firenze con un convegno che fin dal titolo, *Arte e Comunicazione*, è intenzionato a portare la poesia verso una dimensione che, sconfinando dai tradizionali e restrittivi confini letterari, le apra valenze nei confronti con le arti visive e spettacolari. Simili valenze e contiguità si prospettano contemporaneamente nei confronti dei nuovi linguaggi di massa.

L'esperienza di *Poesie e no* è segnata anche visibilmente dal decollo da un luogo emblematicamente letterario e introverso come il Gabinetto Vieusseux di Palazzo Strozzi, verso luoghi più aperti ed estroversi come i teatri, le gallerie d'arte, le piazze dei Festival, le vie cittadine... La prima edizione di *Poesie e no*, che echeggia il titolo di un libro di Elio Vittorini, *Uomini e no*, avviene per la cronaca nel 1964, a cura mia, di Eugenio Miccini e di Lucia Marcucci, poeti del Gruppo 70 e di un pittore, Antonio Bueno, appartenente allo stesso Gruppo.

Strutturalmente *Poesie e no* è un genere di poesia spettacolo che contiene poesie, appunto, poesie tratte dai testi dei curatori, ma anche di altri poeti, come Balestrini, Pagliarani, Giuliani, Giudici e Leonetti, e prospetta inoltre materiale di varia provenienza extra-letteraria: notizie giornalistiche, testi teorici di Eco e di Dorfles, brani di musica classica, canzoni di largo consumo, partiture registrate su nastro di Chiari e Busotti, suoni concreti. Tutti questi "materiali" – parole, suoni, gesti, immagini – sono montati mediante varie tecniche: sovrapposizioni, dissolvenze, sequenze, riprese... Tutti questi "materiali", va notato, non sono

neutri: il loro potereificante non viene annullato, nel qual caso l'impiego e il trasporto in altro contesto risulterebbe puramente "materico", bensì viene rovesciato di segno; è utilizzata pertanto la carica simbolica originaria dirottandola in un canale direzionato altrimenti. Ne risulta una costante simultaneità di azione, tale da sollecitare lo spettatore a più livelli, disponendolo ad assorbire e a reagire con un'omologa simultaneità di registri sensibili e psicologici. Questa interazione di modi e veicoli espressivi eterogenei, nonché di pluralità di fruizione, istituisce una nuova sintassi di significati più a contatto con i loro "referenti" e con la verificabilità pragmatico-culturale.

Di *Poesie e no* sono state realizzate varie versioni: per esempio nel 1965, a Palermo nel contesto del Convegno del Gruppo 63; nel 1966, con Miccini, Marcucci e Bueno alla Biennale di Venezia, e nello stesso anno al Festival dei Due Mondi, il giorno in cui lesse le sue poesie anche Ezra Pound. Per tutti gli anni Sessanta, le librerie Feltrinelli, uno dei principali luoghi di riferimento del Gruppo 63, hanno ospitato varianti di *Poesie e no*: a Roma in Via del Babuino; a Firenze con la presenza di Giangiacomo Feltrinelli e il coinvolgimento di Mal e i Primitives, un gruppo musicale al tempo in concorrenza con i Beatles. A Milano, il previsto spettacolo fu impedito dalla polizia per... inagibilità della sede: eravamo sorvegliati speciali per via di qualche nostra manifestazione antigovernativa. Un settimanale, «Lo specchio», mi aveva definito "poeta anti-imperialista".

Sul finire degli anni Sessanta, la sigla di *Poesie e no* sparisce dal calendario delle manifestazioni di una poesia orale, intesa anche in senso corale; il suo retaggio però si ramifica e si estende negli anni Settanta

con altre denominazioni e motivazioni. Varie convergenze di letture poetiche in pubblico, ravvisabili sulla sua scia, si svolgono per esempio a Firenze, con le *Manifestazioni artistiche fiorentine*, MAF, che vedono fra l'altro, oltre la partecipazione mia, di Miccini e di Marcucci, quelle di Isgrò, Vaccari e Ben Vautier. Anche a Roma la Galleria Artivisive di Sylvia Franchi avvia una serie di manifestazioni da me curate, orientate fin dal titolo *Critica del teatro, teatro della critica* a sintonizzarsi su versanti spettacolari e multimediali. Contigui in tal senso risulteranno anche alcuni *Incontri internazionali d'arte*, avvenuti a Palazzo Taverna di Roma. *Oggi poesia domani*, a cura di Giovanni Fontana e Adriano Spatola, svoltasi a Fiuggi sul finire del decennio, registra fra altre la partecipazione mia, dello stesso Spatola e di Arrigo Lora Totino: da allora non mancheranno occasioni di coinvolgimento.

Nel decennio successivo – siamo agli anni Ottanta – l'oralità poetica dà un maggiore spazio al versante sonoro, come nel 1984 con *Parola fra spazio e suono*, a Viareggio, Palazzo Paolina, e nel 1986 con *Elektronpoesis*, curata da Fontana. Ancora negli anni Ottanta, la Rai, nella rubrica *Fonosfera*, coinvolge musicisti d'avanguardia e poeti, con una serie di incontri a Matera e a Cosenza. Un mio testo *Inferno e dintorni*, che ingloba la registrazione della voce di vari attori, fra cui Vittorio Gassman, approda anche alla GNAM di Roma.

In quel decennio, a partire da Fluxus, Cage e Pierre Schaeffer, si sviluppa la costellazione interdisciplinare (e/o indisciplinata) di musica concreta, poesia sonora, elettronica, audio-art, sound-art, arte sonora, che esula dal presente discorso.

Le manifestazioni dedicate alla spettacolarizzazione della poesia si moltiplicano e si dilatano negli anni Novanta in locali pubblici e piazze. Non da filologo e storico, ne posso ricordare solo alcune che mi hanno visto presente, come *A più voci*, svoltasi al brunellesco Chiostro degli Innocenti di Piazza dell'Annunziata di Firenze, città in cui un caffè letterario storico, le Giubbe Rosse, ospita una serie di performance di poeti come Miccini, Fontana e Tomaso Binga. Le stesse Giubbe Rosse pubblicheranno in seguito un libretto in cui si parla di un *Teatro del verbo-visivo*, scritto da Paolo Guzzi, poeta sperimentale assai trascurato e fine critico letterario attento alle performance. All'amico recentemente scomparso voglio qui dedicare un commosso ricordo.

Una ormai mitica tournée segna la fine degli anni Novanta, quella svoltasi in Sicilia in seguito all'invito del sindaco comunista di Montedoro, nei teatri di Enna e Caltanissetta e all'accademia di Catania. Oltre al sottoscritto, erano presenti Miccini, Lora Totino e Fontana. Lo stesso periodo mi ha visto impegnato in una performance *A cena con l'arte*, che riprendeva le cene del Vasari in un giardino di Forte dei Marmi, a cura della Galleria Farsetti.

Dalle soglie del 2000 a oggi, voglio qui ricordare le manifestazioni che mi vedono coinvolto con alcuni dei presenti: *Playgrafies*, realizzata alla Galleria Satellite di Parigi. Con me c'erano Fontana e Binga. Con lo stesso titolo sono state realizzate quattro mostre (1998-2002) con catalogo, uno dei quali aveva la presentazione di Francesco Muzzioli.

Con un salto in lungo arriviamo al 2016; per la festa dei miei 90 anni, viene organizzata la Manifestazione *PoesiArte* al teatro di Porta Portese di Roma con performance di Fontana, Binga e altri. A costo di

trascurare qualche manifestazione ascrivibile al tema di questo convegno, voglio chiudere in bellezza, anche come omaggio e riconoscimento allo studio di Campo Boario che ci ospita. Infatti, nel 2017 e come inaugurazione di questo spazio, venne allestita la Manifestazione *PoesiArtetc...* Fra gli altri erano stati coinvolti, Fontana, Binga, Pallavicini, Varroni... inutile aggiungere che la cura e la regia erano del presente Alberto d'Amico.

Le vie della musica verbale sono infinite

di Marco Palladini

Qualche tempo fa, una valente giovane poetessa e critica letteraria, Elisa Audino, mi ha intervistato sul complesso della mia produzione in versi e, in particolare, sul rapporto tra il suono e la parola nella mia poetica e nella mia attività performativa. Osservava Audino che qui «si tocca un terreno fragile, che alcune volte sfocia nella polemica accesa tra i puristi e chi ama contaminare. Quel che colpisce però è che in altre letterature, penso a Cuba e al “son”, è del tutto normale che la poesia venga “musicata” o che addirittura nasca con la musica. Anni fa, in altro contesto, Jonathan Bazzi aveva parlato di “dittatura della tradizione”. Un freno notevole, la Tra-dizione»¹.

Le rispondevo che già lo storico Eric Hobsbawm parlava negli anni '80 di «invenzione della tradizione»². La tradizione letteraria poetica vincolata al testo scritto o tipografico da leggere in silenzio, mentalmente, è appunto una tradizione tarda, inventata credo neppure dagli arcadi, ma dagli accademici. La poesia in Occidente, ma anche in altri contesti di civiltà, nasce come “melos”, come canto degli aedi o in Africa dei “griot”. Asserisce lo scrittore e poeta americano Ben Lerner: «La voce deve essere cantata per esistere, quindi il canto precede la parola, ne libera il terreno»³.

1. E. AUDINO, *Intervista a Marco Palladini*, in «NiedernGasse. Rivista indipendente di poesia e cultura», <https://niederngasse.it/>

2. T. RANGER e E. J. HOBSBAWM (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 2002.

3. B. LERNER, *Odiare la poesia*, Palermo, Sellerio Editore, 2017.

Personalmente, ho da sempre reputato la poesia come “musica verbale” da eseguire, leggere o intonare ad alta voce. Non è immensa musica verbale la Divina Commedia elicitata in pubblico da Carmelo Bene o Vittorio Gassman o Vittorio Sermoni e, persino, da Roberto Benigni che riprende modalità della tradizione orale contadina toscana? Più volte ho chiesto ad accademici, anche amici, perché non studino mai le diverse performatività delle voci poetiche in azione. E mi è sempre stato risposto che loro in questo ambito non sono competenti, ma anche facendomi intendere che in cima alla gerarchia del loro sapere critico c’è soltanto il testo scritto, quello oralizzato è una appendice più o meno irrilevante.

Questo ha determinato, anche, a mio parere, il radicale distacco della poesia moderna da un pubblico più largo, che non a caso si rivolge ai cantautori per trovare scintille di poesia pure dentro una musica cosiddetta extracolta. Per me il rifiuto della voce è rifiuto del corpo, perché la voce è corpo, pur se non sappiamo esattamente da che parte del corpo arrivi. Ed ogni voce ha un suo timbro inconfondibile come una impronta digitale e rende l’esecuzione di un testo un atto prezioso, irripetibile e anche emozionante, pure quando non ha una matrice professionale o professionalizzata. Io ho fatto laboratori, ho provato e riprovato, sia in casa che a teatro, per cercare di accordare, con pregi e limiti, la mia voce con contesti sonori anche molto diversi, dal rock al jazz, all’elettronica sia pop che d’avanguardia. Designo, d’accordo con Lello Voce, la mia prassi performativa come “spoken music”, musica parlata che veniva praticata negli Stati Uniti fin dagli anni ‘50 dagli autori della Beat Generation, in primis Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Ma poi

negli anni '60 anche da figure come Gil Scott-Heron e il gruppo di autori militanti The Last Poets nato nel 1968 e tuttora attivo, per non parlare di Amiri Baraka (ex LeRoi Jones). Anche a quel modello si ispira la mia “kombat poetry”.

E, al riguardo, voglio citare, come mi è capitato di fare altre volte, Antonin Artaud: «Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie, ma per viverle. Quando recito una poesia... si tratta della materializzazione corporea di un essere integrale di poesia»⁴. Non potrei dire di meglio.

La poesia, si ripete sempre, non ha lettori in Italia, ma potrebbe avere ascoltatori, pure numerosi. Cito ogni volta un episodio che mi riguarda. Dopo l'uscita del cd *Trans Kerouac Road* (2004), l'anno dopo Ezio Nannipieri, il direttore artistico di Musicultura, la più importante manifestazione nazionale della giovane musica d'autore indipendente, volle invitarmi, con il musicista trentino Diego Moser, ad eseguire sul palco dello Sferisterio di Macerata un brano del disco, *Oblivio di guerre*. Mi esibii davanti ad una platea di 2.500 persone, con otto telecamere volanti attorno a me (riprese di Rai5). Mi sembrava di essere al Festival di Sanremo e, sinceramente, mi tremavano le gambe. Invece, andò tutto bene, tutti quegli spettatori ascoltarono in religioso silenzio non una “canzonetta”, ma un testo poetico declinato come una chiaroscura ballad elettronica. Alla fine, nei camerini Katia Ricciarelli, direttrice artistica al tempo dello Sferisterio, venne di persona a complimentarsi. È stato sicuramente il momento apicale della mia piccola avventura di performer poetico. Lì ho capito che si potrebbe infrangere il muro del-

4. A. ARTAUD, *Lettera a Henri Parisot*, 6 ottobre 1945.

l'indifferenza se ci fossero le occasioni giuste per poterlo fare. E, ad onor del vero, quell'episodio è rimasto isolato, mai più ripetuto.

Quindi da un lato c'è una poesia scritta che, nella sua generalità, rigetta una forma di comunicazione con un pubblico che non sia fatto dagli stessi poeti; dall'altro c'è un mainstream spettacolar-culturale che ignora la poesia in quanto linguaggio elitario, complicato, non adatto ad una larga audience. Io con i miei dischi (nel 2023 è uscito *Creando Chaos* realizzato con il trentenne chitarrista rock Gianluca Mei) tengo duro, ma non sono ottimista, da questa situazione credo che in Italia non se ne esca. Altrove, penso alla spoken word performer Kae Tempest in Inghilterra, ci sono situazioni di maggiore apertura. Ci sarebbero, è vero, i poeti slammer come Simone Savogin, sicuramente molto bravo e che va in televisione, ma ho l'impressione che in quel contesto mediatico sia percepito più come un fenomeno da baraccone che come un autore rispettabile.

Mi sovviene, in conclusione, il sociologo-filosofo sloveno Slavoj Žižek per il quale, come riferisce Alessandro La Mura, «La voce non è una parte organica del corpo umano, poiché proviene da un luogo non precisato dell'organismo. Nell'atto comunicativo vi è sempre un effetto da ventriloquo, come se una forza esterna prendesse il sopravvento su di noi, addirittura sullo stesso atto comunicativo»⁵.

Ecco mi sembra interessante questa idea della voce, del flatus vocis come «forza esterna», esterna al nostro medesimo esserci che fluisce, che ci parla, che ci vocalizza dando corpo ad una macchina bio-fonetica

5. A. LA MURA, *Guida perversa al cinema – Dagli occhi di Slavoj Žižek*, in «ArteSettimana» dell'8 aprile, 2021, <https://artese settimana.it/2021/04/08/guida-perversa-al-cinema-dagli-occhi-di-slavoj-zizek/>

che si appropria della macchina semantica di un testo per produrre un atto che prima di significare qualcosa, è significante/significante di per sé. Il segno-voce dà luogo ad una oralità poetica che ci trapassa e si trasduce in atto cognitivo, ovvero autoconoscitivo.

Perciò, secondo me, la poesia come musica verbale non ha confini né limiti, transfinisce ogni volta reinventandosi per quel disperato animale, per dirla con Friedrich Nietzsche, che è l'uomo, il quale in essa discopre la conoscenza come necessaria interfaccia tra il sé profondo e la percezione del mondo.

Bibliografia minima

- A. ARTAUD, *Lettera a Henri Parisot*, 6 ottobre 1945.
- E. AUDINO, *Intervista a Marco Palladini*, in «NiedernGasse. Rivista indipendente di poesia e cultura», <https://niederngasse.it/>
- A. LA MURA, *Guida perversa al cinema – Dagli occhi di Slavoj Žižek*, in «ArteSettima» dell'8 aprile, 2021, <https://artesettima.it/2021/04/08/guida-perversa-al-cinema-dagli-occhi-di-slavoj-zizek/>
- B. LERNER, *Odiare la poesia*, Palermo, Sellerio Editore, 2017.
- T. RANGER e E. J. HOBSBAWM (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 2002.

Scripta volant, verba manent:
la poesia tra parola, voce e suono
di Lello Voce

PREMESSA: LA POESIA È UN'ARTE CHE ABITA IL TEMPO

La poesia è un'arte che abita il tempo. E che ne è abitata. Quale che sia la sua storia più o meno dal Quindicesimo secolo in avanti, i millenni precedenti l'hanno formata come arte dell'oralità e l'oralità abita il tempo (e fa risuonare lo spazio).

La poesia è, innanzi tutto, la sua durata, il suo realizzarsi, eseguirsi, performarsi nel tempo, attraverso le vibrazioni della voce del poeta, o di chi, in vece sua, la "recita": troviere, trovatore, o giullare che sia. Essa percorre il tempo, scorre dentro di lui; l'esistenza di figure come la dialefe, o la sinalefe, la dieresi e la sineresi (essendo evidente che l'accorciamento, o l'allungamento a cui queste figure presiedono, non è certo di natura grafica, o segnica, ma piuttosto riguarda l'articolazione concreta dei segni, la loro esecuzione nel tempo, il loro "decorso") è la prova inoppugnabile di quanto una poesia sia qualcosa che ha una durata nel tempo, un'esecuzione, un'azione agita con il corpo e con la mente, una disciplina della lingua e delle corde vocali, dei polmoni e del cuore, nel suo realizzarsi in un dato momento, con una certa velocità, con una durata, formalmente decisiva, che divide il suo nascere dallo spegnersi della voce che la esegue.

La poesia è un'arte che abita il suono. E che ne è abitata. La poesia è fatta di una materia precisa, quell'insieme di vibrazioni fisiche ed emissioni sonore che chiamiamo voce. La poesia si propaga.

La poesia ha un corpo, corpo mutevole, che rimbalza e si infiltra, che penetra, fa eco, indica, si atteggia nello spazio, lo percorre, la poesia ha dita fatte di vocali e consonanti per battere e carezzare, per stringere e per allontanare, per catturare e per liberare, per coprire e per svelare.

Se per millenni la poesia è stata edificata sulle rime, ciò è accaduto per la sua natura squisitamente sonora e da questo punto di vista la rima e tutte le figure ad essa riconducibili (dall'allitterazione alla *cobla capfinida*) sono il corpo stesso della poesia, i suoi muscoli, i suoi polmoni, il suo fegato, il suo scheletro, e il suo cuore.

La poesia è un'arte che abita la voce, ne cavalca le onde (sonore), sta sulla loro cresta, sfrutta la loro energia, la loro "dinamica", per trasformarla in una direzione, in un senso, ed anche in quello che la critica usa definire un "significato". La voce della poesia è esattamente la voce del poeta, mai il contrario...

Parlare di poesia muta, scorporata, puramente mentalistica è, dunque, fare un ossimoro. È ignorare la natura stessa della "funzione poetica" in cui i tratti sovra-segmentali assumono un'evidente significanza.

Parlare del corpo della poesia è, invece, la nostra necessità impellente. Quella che renderà di nuovo possibile il suo futuro, attraverso il riconoscimento delle sue radici, l'auto-agnizione che le ridarà identità e dignità. È la sua "durata" il suo appartenere integralmente al tempo, al corpo, al luogo di chi la pronuncia, al suo "presente", il suo essere

“atto”, che fa sì che essa possa “vincere di mille secoli il silenzio”; la poesia è una “materia”, una “concretezza” (De Campos), prima che un segno, o un simbolo, e il suo dio è Efesto e non Apollo.

La poesia è un’arte che abita il ritmo. E che ne è abitata. Bisogna eseguire una poesia, anche se la si legge a mente, bisogna agire i suoi accenti, battere il tempo di ogni stress. Solo così quella poesia vive, si svela, perché la poesia è un’arte dinamica e l’immobilità la uccide. Il ritmo della poesia è il risultato dell’intreccio tra le ragioni della forma (e della storia) e quelle del respiro, tra la lentezza e il peso dei significati e la velocità e la leggerezza del suono che li trasporta facendo senso.

Per dirlo in altre parole: è certamente possibile che esistano poeti – anche molto bravi – che non sono performer, quello che è davvero impossibile è concepire anche una singola poesia che non sia performativa, sia pure soltanto in forma di segni, di testo, silenziosamente.

ARTI MIGRANTI: SCRIPTA VOLANT, VERBA MANENT

Tutto ciò che accade in ambito artistico accade ormai in un quadro di generalizzata “migrazione” delle arti. Nell’epoca del ritorno (ahimè infuato) delle migrazioni di massa, anche le arti migrano. Migrano in ogni senso.

Intanto migrano materialmente, nel senso che la loro circolazione, grazie alla possibilità ora estesissima della loro “virtualizzazione” e digitalizzazione, è divenuta fulminea, perpetua, irrefrenabile, pletorica. Migrano, poi, abbandonando vecchie forme, mutandole, come fossero pelle di serpente, iniziando a percorrere sentieri mediali sempre diversi.

Migrano anche fisicamente, con il migrare degli artisti, anche di quelli che non si limitano a spostarsi, ma che letteralmente migrano, fuggono dalla loro terra e innestano le loro culture e le loro *Weltanschauung*, le loro lingue, in ambiti e contesti completamente differenti.

Migrano e, migrando, le arti si incontrano, si mescolano, s'influenzano, si accoppiano, o definitivamente si dividono.

Dalle espressioni multimediali, allo slittare delle forme su nuovi supporti (spesso digitali), dagli incontri tra discipline fino a ieri lontane (i Poetry- Comix, ad esempio, o la video-poesia, per restare nell'ambito che qui interessa), a veri e propri sandwich multimediali, o allo sviluppo delle arti performative, costitutivamente poli-disciplinari.

La poesia, per quanto la riguarda, è arte migrante per eccellenza; da sempre il poeta si sposta da un luogo all'altro per leggere i propri versi, immobilizzato solo per alcuni secoli, legato alla sedia dello scrittoio, come il prigioniero alla sua catena, dal peso del libro che poi si muove in sua vece, relegandolo nel *cul de sac* letterario che ha fatto di lui un autore incapace di eseguire la sua stessa arte, o, peggio, addirittura inutile, o pleonastico per la sua realizzazione pratica, per la sua trasformazione in atto.

Anche in questo caso, però, la poesia ha una sua singolarità: mentre le altre arti, nell'incontrare le tecnologie contemporanee hanno fortemente mutato le loro forme, accedendo a territori estetici mai prima battuti, la poesia invece è migrata tornando verso la sua vera casa, l'oralità.

Come ho già avuto modo di sostenere, la nascita e lo sviluppo di una serie di tecnologie e *media* (dal primo registratore, o fonografo, su fino

agli amplificatori contemporanei, ai sintetizzatori, campionatori, vocoder, e persino ai sistemi MIDI di registrazione e riproduzione informatica dei suoni) hanno avuto sulla poesia e sui poeti una conseguenza strana, paradossale, riportando, per alcuni versi, quest'arte ai suoi primordi di pura oralità, col risultato di provocare uno strano mix di arcaico e ultra-tecnologico, di sciamanico e insieme cibernetico, di pre-chirografico e post-linguistico.

Come già sostenuto con Gabriele Frasca, in *Avviso ai naviganti*:

la poesia è l'unica arte che nei secoli ha mutato il suo medium di espressione, passando dall'oralità del suono articolato, in assenza o in presenza del testo scritto, alla lettura silenziosa della pagina, che non è mai riuscita però a contenere del tutto la sua tendenza connotata ad allocarsi nel corpo come una sorta di brusio. Quanto all'oggi, appare del tutto evidente che la brutale accelerazione che connota le strutture e le dinamiche sociali, culturali e antropologiche della contemporaneità, muta forzatamente (e forzosamente) i rapporti tra scritto e orale. Lo scambio d'informazioni culturali avviene attraverso strumenti sempre più multimediali, grazie ai quali si sostanzia un cambio di paradigma nel quale non solo si passa di nuovo dallo scritto all'orale, ma mutano anche i metodi e gli strumenti stessi della scrittura e della lettura silenziosa: la dettatura si sostituisce alla scrittura, l'endiadi occhio-orecchio al silenzioso lavoro della retina che decifra segni codificati, il suono rimanda all'immagine, che esplica il linguaggio con il feticcio di una realtà che copre il reale, mentre lo scritto offre ormai soltanto le notazioni ermeneutiche, i confini di un contesto. La scrittura vola via verso il fondo di quello strano rotolo ipertecnologico che è la *home* di ogni *social*, s'accelera

a sua volta, integrando icone, abolendo vocali, si volatilizza mentre le parole restano a vibrare, a fare suono, sospese in un'epochè perenne, a mezz'aria, incise dalle punte del silicio in bit e beat. *Scripta volant, verba manent*¹.

La poesia ritorna oggi, insomma, nei territori in cui si parla la sua lingua madre: quella del suono (e del corpo). Poesia scritta (lineare), spoken word, spoken music, o poesia per musica, sono, da questo punto di vista, non differenti “stili” poetici, quanto *luoghi* (sin anche nel significato di *tropi*) diversi nel millenario percorso di migrazione di quest'arte.

Non si è, a mio parere, riflettuto abbastanza sul fatto che, nel consesso delle arti, la poesia ha questa sua assoluta singolarità: precisamente la mutazione radicale dei suoi modi di espressione e fruizione, cosa che non ha eguali per le altre discipline artistiche. Le sue forme originarie non si sono solo sviluppate, esse sono state sottoposte a una violenta torsione, che ha come strozzato una serie di potenzialità, permettendo ad altre, che di partenza non le appartenevano, di potersi sviluppare.

La poesia ha cambiato il suo medium di trasmissione, dal suono al segno, la poesia ha mutato il senso coinvolto nella sua fruizione, dall'udito alla vista. E questo non è accaduto per nessun'altra delle arti.

In musica, ad esempio, lo sviluppo della scrittura, della notazione, non ha affatto comportato conseguenze del genere: la sua natura sostanzialmente desemantizzata non lo avrebbe permesso.

1. G. FRASCA e L. VOCE, *Avviso ai naviganti*, in «Alfabeta2», 6 maggio 2018, <https://www.alfabeta2.it/2018/05/06/avviso-ai-naviganti/>

In poesia, invece, la sua sostanza linguistica, e dunque intensamente semantica, ha fatto sì che la parola strozzasse la voce, che il segno uccidesse il suono.

Esiste oggi, dunque, mi si passi la metafora velatamente ironica, una natura intrinsecamente “transgender” della poesia, o, se questa disturba, certamente trans-mediale. Ciò comporta evidentemente una serie di conseguenze su di essa e sulla sua particolarissima condizione odierna.

La poesia è stata mandata in esilio, in esilio dalla voce, come sosteneva Paul Zumthor. Anzi ha scelto di andare in esilio. Ma poi, come in tutti gli esiliati, pur nel suo confino, qualcosa dentro la sua natura più intima ha sempre mantenuto memoria della sua terra d’origine.

Si può decidere di leggere una poesia in silenzio, ma anche in questo caso, sia pur virtualmente, essa va eseguita, perché viva. O altrimenti quella poesia semplicemente non esisterà.

La poesia è originariamente un medium “freddo”, un medium “freddo” che è stato, però, portato, a un certo momento del suo sviluppo, a temperature da altoforno, durante secoli di fruizione muta, mentalistica, e che dunque, nel suo odierno tornare a raffreddarsi, immergendosi nell’acqua dei suoni, si *tempera*, come l’acciaio.

Quel che voglio dire è che quest’operazione di riscaldamento non ha avuto solo effetti negativi, anzi essa ha permesso alle sue forme linguistiche di raffinarsi enormemente, di fondersi e modellarsi in forme sempre nuove, di farsi sottili, durevoli, e insieme estremamente complesse, così che oggi la lingua che si fa voce e che si accorda con la musica è, o meglio DEVE essere “lingua temperata”, anche evidentemente nel senso musicale del termine, come dirò tra poco, tagliente e insieme estre-

mamente resistente agli shock (qui antropologici e formali), ma capace comunque di contrappunti e sinfonie: non a caso, al momento di immaginare quale potesse essere la «poesia orale» del futuro, un maestro come Zumthor annotava: «le voci più presenti che risuoneranno domani avranno attraversato tutto lo spessore della scrittura»².

POESIA CON MUSICA E MUSICA PER POESIA

Ovviamente la natura orale, sonora, della poesia la pone immediatamente in un possibile rapporto con la musica, non a caso Zumthor parla di “opera vocale” e sottolinea come «parola poetica, voce, melodia (testo, energia, forma sonora) uniti attivamente nell’esecuzione, contribuiscono all’unicità di un senso [...]. È al livello del senso che viene suggerita l’unione: il senso ne costituisce la garanzia. Il resto ne deriva di conseguenza»³.

Il rapporto tra poesia e musica, insomma, c’è comunque dal momento in cui si decide di eseguire una poesia, sia vocalmente che mentalmente, anche in assenza di qualsiasi strumento musicale o “sonorità”. Poesia e musica poggiano costitutivamente sui medesimi pilastri: ritmo, melodia, durata nel tempo, hanno entrambe relazione con aspetti “matematici” dell’articolazione linguistica, che sono generalmente assenti, o non così rilevanti nella prosa, entrambe alludono o esplicitamente cercano quello che potrei definire un “effetto di senso”, prima ancora che di “significato”.

2. P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

3. P. ZUMTHOR, op. cit.

La voce, d'altro canto, è pertinente tanto al campo musicale, quanto al campo poetico, fosse anche quella silenziosa del lettore che è chiamato comunque, nell'atto di lettura stessa, a scandire metricamente quel testo, pena la sua incomprensibilità. Per altro verso, nella contemporaneità, le esecuzioni performative di poesia, con o senza musica, si basano per lo più su testi scritti. Tutta la poesia è, da sempre, anche orale e, allo stato presente, tutta la poesia è anche scritta.

Annotavo qualche tempo fa, sempre con Gabriele Frasca:

La sua natura essenzialmente linguistica, cioè il suo essere basata sul medium che più di ogni altro ci rende umani, fa della poesia un'arte amichevole, anzi la più amichevole fra tutte: per questo essa ha sempre teso a fondersi con altre arti e con altri sistemi di comunicazione, a partire da quelli iconici delle pitture rupestri. Non esiste comunicazione umana, lo ricordava Giorgio Raimondo Cardona, che non sia di suo audiovisiva. La poesia è dunque costituzionalmente "liquida": dalla lingua che articola la voce cola sulla pagina, e dalla pagina, dopo averla inzuppata, gocciola di nuovo sino alle orecchie (e agli occhi) del mondo. Il suo essere liquida le permette da sempre di mescolarsi e fondersi alle altre arti. Per questo ancora oggi la poesia si presenta pluriversa. Solca indifferentemente vari supporti (aurali, visivi, multimediali), ma la sua identità è linguistica; se è orale, rimanda allo scritto che la precede, se è scritta, rimanda all'oralità che vi è necessariamente immaginata e incorporata. La poesia che nasce musica, con la musica torna oggi a temperarsi, non per esserne accompagnata, né per ornare di contenuti una melodia puramente sonora, ma precisamente per dare voce a quella parte "analfabeta" che sta in ogni linguaggio e che l'alfabeto non può si-

gnificare. Per esprimere, moltiplicandolo per armoniche acustiche, tutto il potenziale sonoro della lingua che la scrittura inevitabilmente silenzia⁴.

Il problema della scelta dell'introduzione della musica nella performance di poesia dunque potrà essere contestato a tutti i livelli per la sua riuscita formale, ciò che è assai più arduo dimostrare, a mio avviso, è la sua illegittimità.

A questo proposito, mutuando e “travisando” un termine che viene dalla teorizzazione linguistico-antropologica di Claude Hagège, ho parlato spesso di un testo che è un'oratura. Questo è importante, poiché la decisione di integrare la musica influisce direttamente, a monte, sulla composizione del testo, tanto sulla sua struttura, quanto sulle sue scelte linguistiche e poetiche e sulle sue “sonorità”, pur in uno scritto che comunque non perde – non dovrebbe perdere – le sue caratteristiche più strettamente poetiche. È sostanzialmente questo che differenzia una poesia con musica dal testo, per esempio, di un libretto per opera, o da questo o quel melologo.

Vorrei specificare, comunque, che, più in generale, io non credo affatto che sia in sé decisivo delineare sempre con assoluta precisione i confini di un'arte, quale che sia. I confini di tutte le arti sono spontaneamente porosi, la poesia, come affermato sopra, più di ogni altra disciplina artistica è da sempre aperta a superare i propri confini e a stabilire rapporti con tutte le altre arti. Quindi, da un certo punto di vista, non è poi così importante stabilire cosa sia quella determinata opera fat-

4. G. FRASCA, L. VOCE, op. cit.

ta di parole dette e suoni musicali, se essa riesce ad emozionarci e a farci riflettere, se ci aiuta a vedere il mondo e noi stessi da prospettive inedite e necessarie. Ma lo è, e molto, per individuare quale sia oggi l'identità di quest'arte, la poesia, come siano mutate le sue forme e quanto si siano allargati o ristretti i suoi confini e le sue interazioni con altre arti.

Il fatto è che io credo che la cosiddetta “poesia con musica”, o più in generale la cosiddetta poesia performativa, sviluppi caratteristiche ben presenti ed attive nella sua millenaria storia e dunque andrebbe più semplicemente definita, *tout court*, poesia, tanto quanto quella che resta scritta sul foglio. Più o meno parallelamente con il suo rinchiudersi all'interno di un bacino sempre più ristretto ed esangue di estimatori e addetti ai lavori, però, si è assistito a un proliferare dell'attribuzione “poetico/a” alle più differenti attività umane, sia nell'ambito di altre arti (quel film è poetico, quel brano musicale, o quella danza sono poetici) che altrove (Maradona, per esempio, segnava goal assolutamente poetici, e via così). Ma la poesia è un sostantivo, non un aggettivo, di più: è il nome proprio di un'arte che ha la sua peculiare specificità, una sua identità, per quanto plurivoca, mutante, “amichevole”. È per questo che è importante, a mio avviso, stabilire se quell'unione di parole e musica sia una “canzone”, o un melodramma, (e dunque attenga al campo prima di tutto musicale), o sia invece una poesia, sia pure con musica.

Se dovessi fornire un metodo per poter distinguere ciò che io chiamo poesia con musica da forme e generi musicali che si accompagnano a dei testi, partirei dal fatto che nel caso della poesia con musica il testo poetico dovrebbe avere una sua capacità di vivere autonomamente, per-

sino sulla carta, di stare, insomma, in piedi da solo, senza quella che Valerio Magrelli ha definito la stampella della musica, o anche, più semplicemente, terrei ben presente l'intenzione del suo autore: vuole comporre una poesia, o invece il testo di una canzone, di un brano rock, un rap o il libretto di un melodramma? Se la sua prassi sarà conseguente alle sue intenzioni, l'aspetto "testuale", linguistico, non potrà non essere predominante.

Mozart, a proposito del melodramma, disse che in quel caso «la poesia deve essere la figlia obbediente della musica»⁵. Nel caso della poesia con musica dovrebbe avvenire l'esatto contrario, dovrebbe essere la musica ad essere figlia obbediente del testo poetico. Dovrebbe essere "musica per poesia",⁶ per riprendere la felicissima definizione di Pirrotta.

Da questo punto di vista la poesia con musica è il polo opposto al melodramma e all'opera lirica e ciò viene evidenziato dal fatto che, almeno per quanto mi riguarda e, a mio avviso, in linea di principio, il testo non viene mai cantato, ma detto, scandito, eseguito, attenendosi alla prosodia poetica, quindi alle sue leggi metrico-formali. Sono i ritmi, le dinamiche sonore, le velocità e la scansione della poesia a stabilire le regole strutturali e formali generali cui la musica dovrebbe attenersi, non il contrario.

Ma non solo: la poesia, a mio avviso, pur avendo aspetti assolutamente attinenti alla pura *foné*, aspetti decisivi e fondanti, che di fatto la pongono ai confini della cosiddetta letteratura, non può mai sfuggire

5. Lettera del 13 ottobre 1781, in W. A. BAUER, O. ERICHDEUTSCH e J. H. EIBL (a cura di), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975, III, pp. 166-168.

6. N. PIRROTTA, *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

del tutto al suo rapporto con i significati, quindi con le parole, nel loro aspetto più intimamente linguistico, codificato. Non comprendere ciò che dice il testo di un melodramma è faccenda secondaria ed è abbastanza evidente che la qualità dei testi letterari nelle forme miste è spesso assai più bassa di quella musicale: è quest'ultima a decidere la bellezza o meno di un'opera, o di una canzone, non la qualità letteraria del cosiddetto "libretto" (e il diminutivo ne è segno evidente). Quei testi senza musica non sopravvivono, si spengono, mostrano tutta la loro limitatezza dal punto di vista strettamente "letterario". Con tutte le eccezioni del caso, ovviamente. Ciò permette, a mio modo di vedere, di distinguere con una certa evidenza se quell'insieme di parole e suoni musicali sia qualcosa che attenga al *coté* poetico, o a quello musicale.

Ma qual è la funzione che la musica ha, o dovrebbe avere, nella costruzione complessa e multimediale di una poesia con musica?

Più sopra ho parlato degli aspetti "analfabeti" propri di ogni testo poetico. Una parte sostanziale dell'apporto semantico di una poesia sta, come detto prima, nelle sue parole, ma un'altra, assai meno evidente sulla carta, ma di grande importanza nel generare il senso di quella poesia, sta nei suoi tratti sovra-segmentali, che non possono essere alfabetizzati e che il testo poetico, in sé, non definisce in alcun altro modo, se non implicandoli attraverso i suoi ritmi e le sue prosodie e realizzandoli all'interno di un'esecuzione.

Una poesia, insomma, non esiste realmente se non nel momento della sua esecuzione. È un agire. Ma nel momento della sua esecuzione essa non produce solo significato, ma anche e soprattutto senso ed è su questo aspetto che la musica può arricchire, potenziare, rendere più ef-

ficace l'atto poetico. La poesia, come sosteneva Balestrini serve a dare parola e senso alle emozioni e le emozioni riguardano anche il corpo e debordano la lingua alfabetizzabile.

La musica che dialoga con la poesia non è mai semplicemente una musica d'accompagnamento, quanto una vera e propria "traduzione intercodice" di un senso generale che pertiene alla poesia e che è lo scopo fondamentale di quel dire, senza l'esplicitazione totale del quale (anche nei suoi aspetti "analfabeti") non potrà avvenire quell'equivocare connotativo, quello "scarto", quello scrivere per indurre il lettore all'errore, che fa della poesia una specie linguistica a sé. La musica è, in questo senso, parte di un testo (sonoro) plurivoco, in cui differenti codici si incontrano, dialogano e si completano; un testo che è, letteralmente, un luogo eterotopico, cioè lo spazio (tanto alfabetico, quanto performativo e musicale) in cui un'eterotopia si realizza. O, per dirla in altro modo, forzando un po' in senso metaforico la nota definizione di Jay D. Bolter e Richard Grusin, di una rimediazione (*remediation*)⁷ in cui la musica assume in sé una serie di caratteristiche formali e persino di contenuto del testo poetico.

La musica, inoltre, fa sì che l'aspetto del *dire* riprenda tutta la sua importanza rispetto a quello del *detto*, del significato che si intende comunicare; essa rileva una fondamentale funzione fatica dei versi, che fa della poesia, prima di ogni cosa, un invito alla relazione linguistica tra esseri umani, una esortazione al dialogo come chiave essenziale della comprensione del reale. Ed anche una costante ri-fondazione del codice

7. J. D. BOLTER, GRUSIN RICHARD, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.

poetico e di quello più ampiamente linguistico. La poesia serve a tenere in allenamento il linguaggio, diceva Elio Pagliarani, con la sua solita, efficacissima e inconfondibile icasticità.

La poesia, peraltro, ha certamente vari aspetti in comune con la glosolalia e la poesia con musica è poesia che, anche e soprattutto grazie alla musica che interagisce con essa, guarda dove guarda la glossolalia, nello strapiombo e allo strapiombo (Michel De Certeau), là dove il linguaggio, morendo al significato, rinasce alla voce e rifonda le sue ragioni d'essere (quel che è) ed anche i suoi significati, ridonando loro senso.

La musica, insomma, ambienta la parola detta nello spazio e nel tempo, potenziando la sua sonorità, denunciando come la parola sia innanzitutto vibrazione sonora, evento materiale e materico, azione, gesto.

Ciò che chiedo alla musica, perciò, è di far, letteralmente, *ri-suonare* i significati; essa deve arricchire di senso i significati proposti dal linguaggio: una sorta di *mise-en-abyme* dei versi o anche un'anamorfosi sonora, in cui il punto di vista unico venga sostituito da un "punto d'ascolto" plurimo, il fuoco ottico, da un fuoco aurale, dinamico.

La realizzazione poetico musicale deve riuscire a porre l'ascoltatore esattamente in quel punto d'ascolto sempre variabile che si sviluppa nel tempo dell'esecuzione e che permette la realizzazione di un "fuoco aurale" in cui voce e musica siano complici nel rilevare ed arricchire (di senso) le parole e che, connotandole, le faccia scintillare, senza mai coprirle o trascurarle.

Per dirla in altro modo: deve portare il fruitore sulla cresta dell'onda (sonora) fatta di parole e note musicali, perché la poesia sta là a comunicare il punto di vista del linguaggio, non quello del poeta.

Bibliografia minima

- D. BOLTER, GRUSIN RICHARD, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002.
- G. FRASCA e L. VOCE, *Avviso ai naviganti*, in «Alfabeta2», 6 maggio 2018, <https://www.alfabeta2.it/2018/05/06/avviso-ai-naviganti/>.
- W. A. MOZART, *Lettera del 13 ottobre 1781*, in W. A. BAUER, O. ERICHDEUTSCH e J. H. EIBL (a cura di), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975, III.
- N. PIRROTTA, *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Strommole e piquogne di Carmine Lubrano

e si può scrivere una canzone con la punta del chiodo e lo spago
lo strummolo che rucula rudda rupizza ruzzula ruzzula s'inpanna
[se 'nchiumma

si prende uno strummolo colorato si avvolge intorno al chiodo
[lo spago
si tira lo spago e sulla punta del chiodo lo strummolo gira gira gira
[ruzzula

IL GESTO DIVENTA SEGNO IL SEGNO DIVENTA SUONO
il canto notturno di un pesce si combina con il canto delle cicale
[innamorate

che schiattano alla fine dell'estate
il chiodo dello strummolo sul foglio bianco ha tracciato punti linee
[curve

ed il tutto potrebbe somigliare (ESSERE) ad una partitura
[ottico-foonetica

una architettura
di emissioni gestuali (che divengono sonore) per combin-azioni
di respiro e silenzio
e tra l'assordante ticchettio di una risonanza magnetica
il chiodo o il grammofofono di Ulisse nel sogno (segreto?) di Benjamin
[producono

suono strrridente che strrridendo ritorna ad essere segno e parola quasi
 [parola
 ma già fenomeno della voce da una scrittura differente e sembra quasi
 [di essere
 in un quartiere di Algeri dove gli occhi della lingua si anebbianano tra
 [tappeti stesi
 pura narrazione barocca e scrittura non scrittura nella farmacia di
 [Platone
 nel mentre Kurt incolla inchioda stampa declama fischia abbaia tra
 [fatarima e
 fataverso e per la performance totale
 e dopo gli aedi i cantori i trovatori e i trobadori (che componevano
 [versi e musica
 per la recitazione) ecco Boccaccio ed il suo Decameron
 Basile e la voce che in-canta
 nel cunto
 il secolo breve delle avanguardie e neo-avanguardie
 vede il dadaismo il futurismo
 la beat generation il Festival di Castel Porziano Berio e Sanguineti
 Pagliarani e il rossocorpolingua
 Balestrini la poesia totale di Spatola
 la performance-poetry di Patrizia Vicinelli
 E ANCORA OGGI IN VARIE PARTI DEL MONDO
 [LA PERFORMANCE-POETRY VIENE
 UTILIZZATA COME STRUMENTO DI DISSENSO E CRITICA
 [SOCIALE

così come la Spoken Word (anni venti) utilizzata nelle lotte per i diritti
[civili dagli

afroamericani statunitensi

successivamente l'Hip Hop e lo stesso Poetry Slam che ancora oggi
negli Stati Uniti raccontano la rabbia il disagio
esempi di Spoken Word come critica sociale li ritroviamo
anche in Palestina e Brasile

(contro Bolsonaro)

in Italia ormai da anni la poesia non attraversa più i luoghi della protesta
e Spoken Rap e Poetry Slam sono caduti tutti nel pentolone del

[postmodernismo

tra improvvisazioni gare garette balbettii trilli tra i trulli di

[pappagallini in festa

e qualche stonato cinguettio sanremese

tra il susseguirsi di ricette improvvisate di “musica e poesia” “poesia e
[musica”

laddove stentiamo a ritrovare la musica stentiamo a ritrovare la poesia

POVERA POVERA POESIA LA POESIA È UN'ALTRA COSA

“la poesia non ha bisogno di musica è già musica

musikè fonè logos

ci sono attori che leggono la poesia ma la straziano

la poesia non va letta la poesia non va musicata

la poesia va vaneggiata” (Carmelo Bene)

e che oggi è necessaria una nuova poesia antagonista che sia malsania
freva quartana bavosa di smisturata meraviglia

smasticando la poltiglia di fuliggine
e con l'opulenza del mestiere ingravidare la purulenza del poetarum
tra orrido e schifo
della festa con effimera luce
infangare la voce con rauca dismisura co' vuommeco e tuosseco
e sulla pagina cenciosa
di usurpazioni praticare l'uso prolungato di una rima accidiosa che osa
tra sangue ed orine
il rosso heros politico subsulto il jazz lapillum di un vulcano mai spento
dal ritmo eloquente
POESIA IN EREZIONE che insorge selvaggia e con erotica bene-dizione
e con l'arte della rivolta l'occhio che
ascolta l'im pagin'Azione delirante Carmelo Bene che legge Dante
una nuova nolana comedia tra protopozzi e biglietti per anfratti
[infernali]

bisogna ancora sporcarsi le mani
A pro fon DIRE tutta la scola napulitana nella distillazione
[alchemica]
e con nuove piedigrotte
coi botti i tricchitracchi
infilando la lingua nel buco del culo del mondo quest'averno profondo

LA VOCE L'ORALITÀ LA LENGUA NEAPULITANA
[QUALI ARMI SINESTETICHE]

e CARMINECANTA tra barocco e dada e funiculì funiculà

non è semplice suono ma è verbo che danza e che invita alla danza
invita ad uscire
dalla stanza andare tra vicoli e piazze diventa canto di resistenza
e dalla pagina il gesto il segno diventa suono
l'inchiostro nei guizzi e schizzi ci sguazza insegue il verso che avanza
e cerca lo spazio
vuoto il peccato della pagina stanca e non si sazia solo nel segno
ma diventa carezza
con l'accento che graffia la vocale che allecca la nota stonata
con un salto nel fosso
di un rebus dalla fioritura d'ortica che regala il prurito e pizzica pizzica
taranta tarantola il ritmo è quello della tarantella un canoro bordello

CARMINECANTA come Virgilio il mago l'nfernale priera della

[Sibilla Cumana

mentre la terra trema

le parole comm' 'a scarrafunne nire escono fora dalle saittelle i versi tra

[tosse

e paradossi

s'arrunchiano nel rantolo per la pruceSSIONe de' vajasses con le

[spaccastrommole

la scrittura si dilata in tutte le direzioni la sonorità della parola si tinge
di effetti cromatici

sonorità ora liquida nel gorgogliare le sillabe che si sciolgono
in bocca cantilenando

neniando letaniando come in un miscuglio disciolto come i bambini

con il latte materno

il plurilinguismo con sonorità dissimili fra loro tra assonanze e

[dissonanze

vive tensioni

anacronistiche e col frammentarsi delle diafonie

lo gnommero ingoiato dall'urlo e dallo sbadiglio di una società

[seicentesca

e nel dubbio

si mastica come comunicazione prelinguistica (infantile)

che diviene linguaggio interiore

nell'adulto (riverberazioni di grumi linguistici come nella poesia

[sonora dadaista

di Kurt Schwitters e Hugo Ball)

CARMINECANTA come a Parigi e senza traduzione in

[“franconapoletano”:

Julie Juliette / je t'aspette 'ndint' 'o vicolette / e 'ncopp' 'a culunnette /
nu vase te mett' /...

CARMINECANTA per sedurti sonetti seducenti scabrose serenate
al Cabaret Voltaire

e co' Lengua amorOsa il trobar clus il cadavre exquis

improvvisi calembours delle pescatrici

maccarune ca' ricotta

o rusario de' creature 'n croce

e comm' acqua chiuvana

ca sta ssona a lu cacaturo

CARMINECANTA

"La Voix Libérée" e "Nuova Futura":
due indagini tra storia e contemporaneità
di Patrizio Peterlini

Nel 2019 ho curato assieme a Eric Mangion, direttore di Villa Arson a Nizza, un grande progetto sulla poesia sonora che si è svolto al Palais de Tokyo di Parigi dal 21 marzo al 12 maggio.

Il Palais de Tokyo è uno spazio fortemente orientato al contemporaneo. Non era scontato che accettassero un progetto il cui fulcro era la Poesia Sonora, un movimento considerato storico.

La Fondazione Bonotto conserva molte opere e documenti relativi alla poesia sonora. Documenti ed autori, tuttavia, storici.

Non potevo, come direttore della Fondazione, presentare al Palais de Tokyo un progetto basato solo sui materiali in nostro possesso. Quindi... fine dei giochi? Al contrario. Inizio della sfida.

In questo mio intervento racconterò brevemente la genesi di questo progetto, i suoi sviluppi e come esso sia divenuto oggi la base di un nuovo entusiasmante progetto a cui sto lavorando con Giovanni Fontana.

Per preparare *La Voix Libérée*, come primo obiettivo, io e Eric Mangion, ci siamo dati quello di costruire un progetto in grado di dimostrare che la poesia sonora non è per niente una esperienza del passato.

Al contrario. Dovevamo dimostrare che molti giovani artisti praticano tutt'oggi la poesia sonora. Quindi abbiamo cominciato una ricerca più approfondita della scena contemporanea e: sorpresa! Molti giovani artisti praticano la poesia sonora. Sebbene pochi di loro si considerino

poeti o SOLO poeti. O meglio molti giovani sono impegnati in ricerche che hanno come focus da una parte le modulazioni sonore della voce umana e dall'altro la manifestazione, diciamo così, performativa, della parola. Spesso in modo inconsapevole, nel senso che spesso non conoscono né l'evoluzione storica, né il lavoro dei grandi maestri in questo campo (Chopin, Heidsieck, Lora Totino, Fontana), avvicinandosi quindi a questa pratica in un modo che potremmo definire ingenuo, acritico anche naif. Tuttavia sono in molti. E questo avviene in gran parte del mondo, in particolare nell'Est Europa. Ma si tratta di poesia sonora? Cos'intendiamo con poesia sonora?

Proviamo a darne una definizione.

La poesia sonora è una forma di espressione artistica interdisciplinare, dove la vocalità, talora applicata alla scrittura, talora svincolata da essa, svolge un ruolo di primo piano, connettendosi anche con forme espressive visive, gestuali, musicali.

Le tecnologie elettroacustiche ed elettroniche costituiscono un essenziale supporto strumentale per la poesia sonora, permettendo di agire nello spazio acustico e figurale e di sviluppare così un progetto poetico articolato e complesso, aperto alle intersezioni linguistiche, alle contaminazioni, alla percezione multisensoriale, alla dimensione articolata della performance.

Possiamo spingerci anche a dire che è una forma di letteratura? Certo è una forma di espressione che sfrutta le possibilità offerte dagli strumenti tecnologici per trasformare la voce e i suoni prodotti dal corpo mescolandoli con tutti i tipi di suoni naturali (del mondo reale) o artificiali (degli strumenti).

Questa definizione ci porta a fare una distinzione tra poesia sonora e poesia fonetica, ambito in cui la tecnologia entra solo come modalità di registrazione, di documentazione.

Schematizzando:

- poesia fonetica: utilizzo dell'apparato fonatorio "puro".
- poesia sonora: utilizzo dell'apparato fonatorio e della tecnologia.

In questo modo abbiamo definito un campo abbastanza ristretto che esclude molti poeti performativi o fonetici. Ma questo rigore forse ci permetterà di comprendere e cogliere meglio cosa sia realmente la poesia sonora. Ad esempio, visto il tema della giornata: la poesia sonora rientra nel campo dell'oralità?

Pensiamo al titolo delle 13 puntate trasmesse dalla Radio Rai Uno nel 1981, curate da Arrigo Lora Totino (ALT): *Il Colpo di glottide. La poesia sonora come riscoperta dell'oralità*. O ancora: la poesia sonora è letteratura orale? Se per oralità intendiamo la comunicazione trasmessa per mezzo della voce, quindi afferente principalmente ad una ricezione uditiva, con la poesia sonora siamo già in un altro campo. Sebbene sia principalmente destinata ad una ricezione auditiva, essa non è trasmessa solo per mezzo della voce. Anzi, spesso la voce vi compare come simulacro nella forma di traccia registrata o di parvenza mixata. Pseudo voci. E così dicendo, ve ne sarete resi conto, sto dando al termine VOCE una valenza squisitamente vivente, in presenza. In breve: la voce registrata non è voce, ma memoria di voce. Discorso ancora più vero se prendiamo in considerazione tutto il filone della poesia sonora in cui il significante viene destrutturato, smontato, azzerato. Dove l'annullamento della significazione in favore del puro suono ha di fatto por-

tato molti suoi esponenti ad abbandonare definitivamente il dire e proporre una poesia composta di balbettii, borbottamenti, schiocchi, soffi, urla, sussurri. Una serie infinita di rumori e suoni che il poeta emette, spesso senza mai arrivare alla formulazione di una vera e propria parola ma che, nonostante ciò, mantiene una sua forza espressiva e di comunicazione. Tutto questo ci porta decisamente in un altro campo.

L'Oralità è spesso posta alle origini della narrazione e della poesia. Ogni letteratura, prima di essere tale, è stata tradizione orale (letteratura orale) con cicli di racconti mitologici ed epici, canzoni, favole. Gli antichi poeti orali non cantavano testi che essi stessi avevano prima scritto e poi imparato a memoria. Come è testimoniato anche in molte altre società passate e presenti, letterate o meno, gli aedi (chiamati anche col nome di rapsodi, dal verbo *rhaptein*, cucire) sono soprattutto improvvisatori che compongono le loro opere in modo estemporaneo, appoggiandosi su un ampio repertorio di cosiddette "formule", frasi o porzioni di frasi cristallizzate che possono combinarsi fra loro con una certa libertà grazie alla struttura flessibile dell'esametro.

In buona sostanza la letteratura orale richiede delle strategie mnemoniche che poi sono evolute in vere e proprie tecniche come la rima, il verso, etc., dove noi vediamo effettivamente la nascita della letteratura scritta.

La poesia sonora invece, in alcune sue forme, che come abbiamo visto possono arrivare alla decostruzione del significante, allo stesso tempo destruttura anche la narrazione. Di fatto la rende impossibile, sebbene esistano numerosi esempi contrari, come *Toccata in A* di Arrigo Lora

Totino, in cui la semplice modulazione di un suono vocalico senza senso permette lo sviluppo di un'ampia narrazione.

Senza addentrarci troppo in questioni estremamente complicate e articolate, ciò che possiamo affermare con assoluta certezza è che la poesia sonora NON è letteratura orale. Al contrario, essa necessita di una scrittura accurata, minuziosa, direi specialistica, che rende l'operatore in grado di scrivere una composizione tenendo conto della tecnologia come parte della sua organizzazione strutturale. Vale a dire che la scrittura della poesia sonora deve comprendere e sfruttare la tecnologia per creare effetti sonori e di senso. Non è pura parola. Pensiamo a *Poema Larsen B* del nostro Giovanni Fontana, in cui l'effetto di distorsione sonora causato dai microfoni è ricercato e, sebbene in parte incontrollabile, comunque articolato strutturalmente nella composizione assieme alla modulazione con la bocca di alcuni suoni e parole.

E questo ci porta ad una seconda fondamentale affermazione. La poesia sonora si sviluppa sempre in una dimensione musicale, o se questo termine vi sembra troppo aulico, in una dimensione sonora importante. Ne consegue che la sua scrittura deve essere anche musicale. Soprattutto musicale. È una scrittura ibrida che somma versificazione poetica, notazione musicale e indicazioni tecniche. Una complessità che dovrebbe sempre essere tenuta a mente.

Ma torniamo allo sviluppo del progetto.

Dopo aver riscontrato questa vasta produzione di artisti contemporanei che spesso non sono solo ed esclusivamente poeti, dato che era impossibile presentare tutti, abbiamo cercato di darci dei criteri di base per effettuare una selezione. Siamo partiti dall'idea che, come ogni forma

di creazione, la poesia sonora non sempre sfugge all'auto-indulgenza, all'eccesso di lirismo o alla pesantezza. La scelta degli artisti è stata quindi costruita con la volontà di evitare esagerazioni espressive, invettive, vociferazioni o declamazioni che talvolta corrompono le esecuzioni.

Queste esagerazioni forse avevano un senso fino agli anni Sessanta, come tanti gridi che scaturivano dal corpo per un'arte che si concepiva come un atto di emancipazione contro ogni sistema, dogma e credenza. Ma le utopie non hanno più lo stesso volto: i principi delle avanguardie sono messi in discussione (in particolare la fede in un linguaggio universale come legame sociale), ed è ridicolo voler insistere sulle stesse battaglie quando i tempi cambiano. Un'impostura rivendicata come tale da Dada può apparire oggi come una postura accademica.

Abbiamo poi cercato anche di evitare la fascinazione troppo invasiva per le nuove tecnologie, che talvolta possono annientare ogni forma di poesia e creare un eccesso di formalismo. La poesia sonora non è solo l'utilizzo dell'ultima diavoleria digitale o elettronica.

Molto importante era anche evitare la trappola di uno sviluppo troppo musicale, come nei derivati del Rap e dell'Hip-Hop, che rappresentano certamente delle autentiche forme di poesia contemporanea, ma che si inseriscono in un filone diverso più prossimo al canto e al teatro. Pensiamo ad esempio alla poetessa inglese Kae Tempest. Mi sembra evidente che la sua ricerca non è nello stesso solco di Bernard Heidsieck, ma piuttosto in quello dell'altra grande sperimentatrice inglese Anne Clark, il cui lavoro, già a partire dai suoi primi album all'inizio

degli anni Ottanta, si muoveva tra musica elettronica, dance (a volte anche techno) e musica d'avanguardia.

Altro punto fondamentale, a nostro parere, era evidenziare che non tutta la poesia ad alta voce, recitata o agita in una qualche forma in presenza di pubblico è poesia sonora. Pensiamo allo Slam. Lo Slam Poetry è fondamentalmente una competizione in cui i poeti recitano i loro versi, gareggiano fra loro e sono giudicati da una giuria popolare. Le sue radici si trovano nella tradizione della poesia estemporanea, più precisamente nella tradizione dello stornello, la cui etimologia, secondo alcuni, deriva dal provenzale *estorn*, ossia combattimento tra “poeti” che si provocavano a vicenda indirizzandosi i versi improvvisati, le famose gare di stornello a braccio. Schema a botta e risposta che, nelle sue diverse versioni, solista vs coro, solista vs solista, etc., è alla base, è bene ricordarlo, di gran parte della musica Spiritual, Gospel, Blues, Jazz fino ad arrivare al Rap, Hip Hop, Free Style. Lo Slam ha molto seguito di pubblico ed è diventato una sorta di fenomeno mediatico se pensiamo alla partecipazione, ad esempio, di Lorenzo Maragoni (vincitore della Poetry Slam World Cup nel 2022) a una trasmissione come Italia's Got Talent nel giugno 2022. Del resto anche Kae Tempest ha partecipato ad X Factor nello stesso anno. Ma chiunque abbia la possibilità di vedere una sua performance (voglio essere buono ed usare questo termine) si renderà subito conto dell'abisso esistente tra la poesia sonora e questa poesia umoristico-cabarettistica, più vicina a Ettore Petrolini che ad Adriano Spatola. Sto naturalmente portando gli esempi estremi, ma ciò che mi preme mettere in chiaro è che non tutte le espressioni performative della voce sono poesia sonora.

Nell'introduzione alla sua "Poesia Pentagrammata", Cangiullo scrive che «dando simultaneità alla poesia e alla sua Musica naturale, in essa naturalmente contenuta, aggiunge una nuova estensione di terreno vergine al campo poetico»¹. Come giustamente sottolinea Arrigo Lora Totino nel capitolo dedicato alla "poesia dell'oralità", contenuta nel suo *La parola espone il corpo. Le alterne vicende nello sviluppo storico della componente visuale in poesia dal periodo alessandrino allo sperimentalismo contemporaneo* (che si può trovare pubblicato sul sito Ulu-Late), è questo «concetto di "Musica naturale" insita nel linguaggio, che ci offre una definizione della materia sulla quale lavora il poeta sonoro, sui caratteri specifici del parlato da non confondersi con l'artificiosità del canto»².

Bene, tenendo conto di questi criteri di base, alla fine siamo riusciti a mettere a punto una selezione di oltre 70 autori per poco più di 5 ore di ascolto, di cui circa la metà "contemporanei". Una prima selezione, perché il progetto era pensato come itinerante con un rinnovo della proposta di ascolto ad ogni successivo allestimento, specialmente della parte contemporanea.

Tutto il progetto era stato pensato infatti come un'onda sonora che, partendo dal Palais de Tokyo come punto di emissione, si propagasse per il mondo, sia a livello di sviluppo dell'allestimento e della grafica, ma anche e soprattutto a livello di espressione concreta: mostre, festival, performance. Per questo abbiamo creato una rete internazionale di

-
1. F. CANGIULLO, *Poesia Pentagrammata*, Napoli, Gaspare Casella, 1923, pag. 4.
 2. A. LORA TOTINO, *La parola espone il corpo. Le alterne vicende nello sviluppo storico della componente visuale in poesia dal periodo alessandrino allo sperimentalismo contemporaneo*, online URL: <http://www.ululate.com/storia/index.htm>

radio, siti web e spazi dedicati alla poesia e all'arte, che durante il periodo dell'esposizione hanno rilanciato gli audio presentati in mostra o hanno organizzato delle serate "in eco" con la mostra di Parigi.

Questo aspetto del progetto ci ha veramente sorpreso. Non ci aspettavamo tanto interesse per un tema che, tutto sommato, pensavamo di nicchia. Invece abbiamo avuto adesioni dallo Zambia al Brasile, dal Messico alla Slovenia, dal Portogallo agli Stati Uniti.

Sempre su questa idea d'internazionalità, così cara ai primi poeti sonori, abbiamo anche sviluppato un catalogo in forma di APP, gratuitamente scaricabile sul proprio cellulare, che consente l'ascolto integrale del programma in mostra anche a casa. Anche l'APP doveva essere ampliata con l'inserimento degli artisti selezionati per gli allestimenti nelle sedi successive. Purtroppo il Covid ha poi bloccato questo sviluppo e la selezione "francese" è rimasta l'unica.

Ma ora, posso finalmente dire pubblicamente che tale avventura riprende. Infatti, come annunciato nel titolo, tali ricerche sono confluite e costituiscono la base del lavoro che abbiamo iniziato io e Giovanni Fontana per la pubblicazione di un aggiornamento della mitica antologia di poesia sonora *Futura* curata a suo tempo da Arrigo Lora Totino.

L'idea di un aggiornamento di *Futura*, in realtà, era già venuta ad Arrigo Lora Totino e Giovanni Fontana, che avevano cominciato a lavorarci all'inizio degli anni Duemila ed erano arrivati anche a un buon punto nel 2008. Poi l'aggravarsi delle condizioni fisiche di Arrigo ha rallentato il progetto, fino alla sua definitiva sospensione in seguito alla morte del poeta.

Ora quindi il lavoro riprende mettendo assieme le

- I.1 ricerche sviluppate a suo tempo da Fontana e Lora Totino,
- I.2 quelle sviluppate per *La Voix Libérée*,
- I.3 i risultati della nuova indagine iniziata ora da me e Fontana.

Se tutto va bene, *New Futura* potrebbe vedere la luce l'anno prossimo.

L'idea è quella di pubblicare una serie di opere storiche non presenti nell'antologia curata da Totino e poi una nutrita selezione di opere prodotte dopo il 1978, anno di pubblicazione di *Futura*. Con artisti come il ceco Jaromír Typlt, la tedesca Rike Scheffler, l'ungherese Kinga Toth, la slovacca Zuzana Husarova, gli americani dell'Atlanta Poets Group e Ian Hatcher, o ancora il Sudafricano Kgafela oa Magogodi o la svedese Cia Rinne.

Per concludere, sebbene la poesia sonora sia una pratica per certi versi "storica", che inizia nell'immediato secondo dopo guerra, la sua storia non cessa di svilupparsi grazie ai molti giovani artisti, in tutto il mondo, impegnati a rinnovarla. Questa continuità evidenzia la contemporaneità di una pratica che, forse grazie anche alla sua difficile collocazione, permette tuttora una grande libertà di espressione e di ricerca. La poesia sembra ancora una volta proporsi come l'unica pratica grazie alla quale l'essere umano, nella propria singolarità, può andare oltre ogni limite e tabù ed esprimersi liberamente.

Bibliografia minima

F. CANGIULLO, *Poesia Pentagrammata*, Napoli, Gaspere Casella, 1923.

A. LORA TOTINO, *La parola espone il corpo. Le alterne vicende nello sviluppo storico della componente visuale in poesia dal periodo alessandrino allo sperimentalismo contemporaneo*, in *Ulu-late*, URL: <http://www.ululate.com/storia/index.htm>

Suono verbo per voce sola

di Jonida Prifti

Suono verbo per voce sola rappresenta un intento poetico in cui esprimo la necessità di eseguire l'azione del "dire" il verbo, di usare il mezzo più semplice che abbiamo a disposizione: la voce. Una volta messa a fuoco la capacità infinita di espressione che la voce può avere, la ricerca si evolve da sé e si espande connettendosi con altri tipi d'indagine in un processo d'integrazione.

Essendo bilingue, tento di riportare nell'italiano la musicalità della mia lingua madre, l'albanese, creando così una commistione linguistica all'interno della quale il più delle volte si sfiora il *nonsense*, dando un ruolo primario alla sfera emotiva, che permette di inseguire il dinamismo poetico in uno stato di *trance*. Sin dalla tenera età davo particolare attenzione ai suoni delle parole. Prima di addormentarmi inventavo canzoni e le cantavo sussurrandole per non dar fastidio a mia sorella. Continuavo ad abbassare la voce pian piano fino ad esaurire i vocaboli. Sentivo di avere una certa predisposizione nei confronti dell'oralità, provavo piacere a leggere i testi a voce alta, anche quelli scolastici. Dopo aver scritto i primi testi nella mia lingua madre, all'età di quattordici anni, sentii ancora più forte il bisogno di dividerli con un uditorio, ma non avendone avuto la possibilità sono diventata il pubblico di me stessa.

Fin dal principio i miei tentativi erano finalizzati al trasferimento sulla pagina di un ritmo che mi permettesse di trovare una concatenazione dinamica nella scelta di versi idonei ad abbracciare una musicalità

tà, sia nella struttura testuale, sia nella loro resa vocale. In questo modo, nel mio palco intimo e immaginario, mettevo in scena una performance privata. Da quel momento, fu chiaro in me che, la voce-guida interiore, che avrei dovuto seguire attraverso il suono, potesse esplodere nello spazio con il verbo.

L'albanese e l'italiano sono due lingue molto diverse e la mia ricerca pone le fondamenta, oltre che sul loro confronto sonoro, anche sulle potenzialità delle relazioni tra significato e significante che entrambe offrono. Quando scrivo in albanese mi concentro di più su immagini definite, utilizzando un vocabolario semplice, ma attraverso l'articolazione di un discorso complesso, capace di evocare elementi contraddittori con una carica espressiva diretta. Con l'italiano mi capita di cercare le parole adatte per la realizzazione di un discorso poetico, nel tentativo di affiancare il ritmo del verso al gioco della forma metrica scelta, sfruttando il ricco vocabolario che questa lingua offre.

Oltre l'utilizzo di ausiliari sonori, l'elaborazione stessa del verso, già nella sua versione scritta, sottintende un'intenzione performativa che sfocia poi in un'azione improvvisata, dove il testo originale cambia spesso, in una dinamica continua, talvolta orientata verso la ricerca di altri significati, talvolta, in direzione dell'annullamento totale del testo, verso una riduzione monosillabica della parola.

Nel 2008, ampliando i miei interessi poetici verso la poesia sonora, ho fondato, con il musicista, artista e amico (ora marito) Stefano Di Trapani, il duo Acchiappashpirt: l'intenzione è quella di mescolare musica contemporanea e poesia d'avanguardia. In questa formula/unione ho avuto modo di sperimentare oralmente la sonorità delle due lingue in

un *nonsense* che si amalgama con i suoni e gli effetti sonori della musica alla ricerca di una forma “paranormale” di vocalità.

Il fatto di tentare una connessione con una dimensione altra, permette di raccontare il legame tra suono e parola in una chiave nuova, come se venissimo “posseduti” da ciò che questa unione evoca. A volte i testi vengono creati durante le prove per poi essere ulteriormente sottoposti a cambiamenti strutturali durante l’esecuzione. Altre volte invece, i testi sono già scritti e immaginati per essere eseguiti in un determinato modo, ma non è detto che nella realizzazione non cambino forma.

Riporto qui il testo *Tola*¹, che è stato creato durante le prove con Acchiappashpirt, in una cantina vuota, dove la voce rimbombava nello spazio diffondendosi in una eco, creando così un effetto-distanza tra il suono enunciato e la sua cattura.

Il set di Stefano consisteva in un’apparecchiatura minimale: una tastiera portatile degli anni Settanta, un assemblaggio compatto che comprendeva una radio, *input* per il microfono, un *tape recorder* (rotto), una *drum machine* che produceva ritmiche preimpostate e un microfono che catturava i suoni dell’ambiente.

Il testo racconta la storia di Tola, una ragazzina che viene risucchiata dalle onde della radio per scomparire nelle sue frequenze. Tola scopre la libertà attraverso queste frequenze. Vive in un mondo piccolo e isolato che ha annullato quello che lo circonda spudoratamente negando l’esterno, come se non esistesse nient’altro oltre quello che è dato. Ma un giorno, di nascosto e per caso, Tola accende una radio e trova delle fre-

1. ACCHIAPPASHPIRT, *Tola*, C23 – Canto 09, *Canti Magnetici*, 2017.
<https://cantimagnetici.bandcamp.com/album/tola>

quenze straniere, senza capire alcuna parola sente il linguaggio chiaro e limpido della vita che la chiama. La libertà è contenuta in quella scatola.

I saw nelle macchie.
To To Tola.
Tola e le macchie.
Tola dove vai?
Le colonne sono bianche.
Tola dove vai?
L'acqua gocciola nei tubi rosei.
Quei tubi aperti verso il basso.
Alcuni sono verso l'alto.
Altri ai lati altri sono accesi altri spenti.
Tola dove vai? Non guardare lì dentro.
Tola torna. Torna indietro.
Dall'altra metà regno d'acqua dove annegare.
In cosa. Non ci sono le cose che non vedi.
Non ci sono le cose che vedi.
Non ci sono le cose

Sin da quando era piccola Tola e il chiodo si amavano.

Dicono che ora Tola dopo la connessione con il mondo dopo

le case gli alberi. Non ricordi più.
Poi ci sono le cose che non guarderai mai.
Le cose che scivolano. Nei regni.
Sono cose tipo pioggia mista con la polvere.
Hai tu Tola dove andare? Hai Tola dove andare se superi quel confine?
Vedi che c'è dietro quel regno? Lo vedi?
Io sono qui
Io sono qui
Io sono qui
Io sono là
Le gambe vanno velocemente. I passi sono così veloci. Nel bianco frequenza. Suoni sbagliati.
La frequenza. Quella frequenza lì. Ricorda.
La frequenza. Quella frequenza lì mi ricorda Tola.
Tola cambia cerca sale scende nelle lunghezze da un estremo all'altro verso la frequenza. Cambia la manopola. Fissare la lunghezza. Cercare quel canale.
Quella frequenza precisa. Tra tutte le altre quella frequenza lì che permette la connessione con il mondo.
Perché il mondo non esiste per Tola. Solo una radio.
Una frequenza. Una lampada.
Qualcuno bussa. Sfonda la porta che usa un chiodo storto.
Tola con le mani ferma il chiodo fissa il chiodo puntando le gambe spinge il chiodo.

Inglobavano il sistema asfissiante.
Credere al potere del passo. Passo dopo passo.
Passo dopo passo dopo.

lo sfondamento totale il cambiamento del momento preciso ovvero l'apertura della porta.
Ora Tola è sola al buio.

*Da qua dentro. Da qua
dentro. Con le luci.
Senza forme.
Da qua dentro solo solo
luci solo luci solo*

*luci solo luci solo sono luci
da qua dentro si brucia da qua dentro si brucia si
brucia. Sono luci.
Da qua dentro. Solo luci. Da qua dentro.
Da qua dentro da qua dentro respiro.*

Nel 2021, ho dato avvio al progetto solista poetico-musicale dal nome *Nido*; il titolo rappresenta il luogo dove suono e parola si annidano: da qui nasce il poemetto *La Portatrice Carnica*², che prende il nome dalle Alpi Carniche, territorio in cui le portatrici carniche si recavano per portare viveri e munizioni ai soldati italiani durante la Prima Guerra Mondiale.

In particolare, i testi che compongono il poemetto sono ispirati dalla figura di una di queste donne rivoluzionarie, Maria Plozner Mentil, l'unica che morì per un colpo esplosivo da un cecchino austriaco il 15 febbraio 1916.

Per l'esecuzione musicale di questo poemetto ho ricorso ad un vocoder, un synth ritmico focalizzato sui bassi e l'effetto voce voicetransformer che permette di agire sui controlli durante la performance, per alterare e adattare la voce alle atmosfere richieste. Il vocoder è uno strumento che parla, codificando i suoni vocali. La voce, dopo essere passata in una serie di filtri banda, viene separata in più canali per poi entrare in altrettanti involucri che produrranno un segnale di controllo per modularne il segnale portante, anch'esso separato in più frequenze. La scelta di utilizzare due microfoni, uno per il vocoder e uno per l'effetto

2. J. PRIFTI, *La Portatrice Carnica*, in *InVerse, Italian Poets in Translations*, a cura di B. Antomarini, B. Cocciolillo, R. Finardi, Roma, John Cabot University Press, pp.222-224.

voce, mi permette di aderire a una vasta gamma di vocalità emesse sia dal voicetransformer che dal vocoder.

In questo pometto il lemma “carnica” è portatore di un polisenso fortemente voluto e cercato: da un lato, infatti, indica il luogo dove si svolgono le vicende della guerra, dall’altro indica la carne stessa che queste donne decidevano di sacrificare. La portatrice carnica porta dunque viveri ai soldati, ma al contempo rappresenta, metaforicamente, la stessa “carne da macello” che trascina sulle proprie spalle il dramma della guerra.

[...] Dall’antro
uterino, bomba
d’acqua
diurno stagno d’uccelli
a ridosso
gira elmo del fare
nel vento di maestro
all’inverso d’altopiano
squarciare il valico
maciullarsi di croste
modellate
di falde in rilievo
sondare versanti di
immagine
stillare in filari di
anelli
entro fluidi d’alberi
intimi
con elevato stupore
librare
quale proiezione
residua del se?
Materia di mille corpi
idrici

recettore della parte depressa
del transire tra sezione areica
di anime portate per deflusso
a ritornare da distanti solchi
vibrare per canto sorde vocali.

Cippo in là limiti
via sonante fluviale
di resti confinari le carniche
a disseminare grammi di pelli
per flusso ematico invocano
catene calcaree vette in su
roccia compatta fiori a contatto
pensiero circolare
con la morsa sul piede
verticale passo di vita breve
fiocco lento lento pura radiosa
sacerdotessa vestale erboso
dal monte Peralba traina l’ululo
per il campo rosso
ripido pendio percuote da torrenti rovesciati
a sciogliere la breve mia comparsa ...

In alcuni lavori poetici sonori, vi è un richiamo indiretto alla tradizione vocale albanese, in particolare a quella “homofonica”, ovvero al canto composto da una sola voce.

Quando si parla della musica tradizionale vocale albanese e del suo contesto, si deve specificare che mentre nel nord e nel centro del paese questo particolare linguaggio dei suoni lo si trova principalmente con una sola voce e si chiama appunto musica “homofonica”, nella parte meridionale appare generalmente con più voci e viene chiamata musica polifonica.

Storicamente, l'omofonia e le sue parti variabili venivano combinate in una corda monotonale, che dava funzioni armoniche distinte al soprano, al basso e alle voci interiori. Il tipo più comune di omofonia è quella dominata dalla melodia, in cui una voce, spesso la più acuta, canta un motivo particolare e altre voci di accompagnamento lavorano insieme per articolare una melodia sottostante. Un aspetto omofonico può essere omoritmico, nel senso che tutte le parti hanno lo stesso ritmo.

Mio nonno era solito usare questa espressione vocale e possedeva una voce eccezionale. Considerato l'artista del paese, rispettato da tutti come tale, anche se non era la sua professione (faceva il pastore), veniva chiamato spesso a partecipare ai matrimoni per tenere banco durante la festa con i suoi canti e le sue danze. La musica e il canto erano le sue passioni e tutti i pomeriggi, dopo il duro lavoro di campagna, se ne stava nella sua stanza, ad ascoltare ed eseguire canti popolari albanesi, in uno stato di trance. Ogni qualvolta che mi capitava di vederlo perdersi nella sonorità dei brani che ascoltava e che accompagnava oralmente

con la sua voce, tentavo, senza farmi vedere, di fissare una specie di partitura interna che avrei poi usato in un'esplorazione personale.

La voce in situazione

di Giovanni Fontana

Tu. Offri la gola ai tuoi pensieri e sfuma il flusso. Modellalo per bene. Modifica. Come in un aerofono traverso. La colonna d'aria in vibrazione. E filtra. Ecco. Filtra il fiato delle parole. E poi lascia che le oscillazioni si producano. Libere. Al meglio o al peggio. La parte posteriore delle tue micropiramidi è il punto d'appoggio dei muscoli che muovono la glottide. Hai tempo per controllarne la tensione. Che orchestra il corpo vibrante. Uso a dar colpi insospettati nello spazio circoscritto dalle corde e dai prolungamenti nelle apofisi. Ché le parti interne laringali son rivestite da mucosa lieve lieve. Ma tu sfuma. Tu. Su lieve lieve. E filtra il limite in ombra tra corpo corpo e aria. Ché il tessuto forma sui lati del corpo corpo tiroideo due coppie di pieghe cieche. Tu lava le pieghe pieghe. Seguine le streghe. Tu. E goditi il fruscio delle forme. Due rilievi orizzontali nella laringe. Poi mi dirai se son queste le corde corde che spaziano la voce. Poi mi dirai dell'apparato fonatorio. Tu. Evocante gestatorio intrigante. Ché lo spaziamento punta sul vuoto vuoto. E spiazza. È tutta nel tessuto molle e nelle cartilagini la grana. Quella di Barthes¹. Tanto per capirci.

La voce è materia corporea. Pur se impalpabile. Evanescente. È legata alla presenza d'un corpo pulsante. Palpitante. Avvinta alle vibrazioni prodotte da strumenti vivi. Fatti di carne e sangue. Ecco. Di nervi e cartilagini. Talvolta sorprendente. Talaltra inquietante. Tuttavia sempre unica. Irripetibile. Ché il tono glottidale in micro e macro foniche

1. Vd. R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001.

molecole è ricco di potenzialità. Di virtualità di eventi. Di fioriture armoniche. E incanti assirenanti. Riverberi disvelatori di malie. E creatori di misteri. Si tratta. Qui. Di virtù latenti che innescano movimenti in complessità iperfoniche. In fremiti e onde. Penetranti. E trascinanti. Dove la fondamentale segna dispiegamenti improvvisi. E variegati. Cromatici. Per stralunanti accadimenti. Per flussi di vitalità pregnante. Ché nell’alternanza delle soluzioni tonali stacca la dominante naturale indicando le direzioni possibili del senso. Ma la voce è presenza del corpo. Sotto tutti i profili. «La sua natura è essenzialmente fisica, corporea; ha relazione con la vita e con la morte, con il respiro e con il suono, è emanata dagli stessi organi che presiedono all’alimentazione e alla sopravvivenza»². Così il Bologna. Corrado. Che nel suo *Flatus vocis* s’avvale di un prefatore d’eccezione. Zumthor. Che definisce «“vocalità” l’insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio»³. Mentre la Cavarero. Adriana. Che è filosofa dell’espressione vocale. Afferma che «il proprio della voce non sta nel puro suono, sta piuttosto nell’unicità relazionale di un’espressione fonica che, lungi dal contraddirlo, annuncia e porta a destinazione il fatto specificatamente umano della parola»⁴. Eh no. Adriana. Qui tu tratti di oralità. Non di vocalità. Su cui ci piace. Invece. Costruire plasmi di oscillazioni materiche. Ché il tubo di risonanza ha caratteristiche acustiche proprie e prodigiose. Ché quando la colonna d’aria è in vibrazione non confligge con la mappa della storia. Ma va in gloria. Senza proferir

2. C. BOLOGNA, *Flatus vocis*, Bologna Il Mulino, 1992.

3. P. ZUMTHOR, *Prefazione* a C. Bologna, *Flatus vocis*, cit. p. 9.

4. A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022, p. 21.

parola. Come in lallazione randagia. In nomadismo glossolalico. In cerca di tempi e luoghi. E allora si producono frequenze variabili. Assolutamente. Decisamente erratiche. Fluttuanti nell'accezione di Lévi-Strauss⁵. E poi. Come dimenticare che Carmelo non faceva che ripetere che in teatro non si può più parlare ma si possono solo cantare parole incomprensibili⁶.

Lunghezza. Volume. Giochi di rimandi. Richiami. Rilanci vocali nell'iperspazio della sinestesia. Freschezza o rigidità dei tessuti in relazione alla forma della cavità. Voce che obbedisce alla Musa. Musa che tocca. Toca e sbarocca grovigli e corde poliformi. Musa che sbrocca e che balocca. Che scocca la sua freccia come l'amor che attacca di soppiatto. E aderisce alle caratteristiche delle pareti. Previo saltimbocca. E si confà all'ampiezza dell'orifizio. Son queste le caratteristiche fisiche che determinano l'anima del canto. Lo spirito qui dipende dalla materia e dalla geometria. È questione di essenza. Ma è tutta in zucca la scelta della voce. Decisione baluginante. Ché «La voce è [...] voler dire e volontà di esistere. Luogo di un'assenza che, in essa, si trasforma in presenza, la voce modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia»⁷. Ecco allora che poi ci si collega alla parola. Manco a dirlo. In un flusso altro. Però. Che non rispetta vincoli. O canoni correnti. Insomma *voce-voce*. Per dire parole in voce e voci di *parolevoce*. E questo «voler dire»

5. C. LÉVI-STRAUSS, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi 1965, pp. XLVII-XLVIII.

6. Si veda F. QUADRI, *Colloquio con Carmelo Bene. Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino, 1982. Ora in C. BENE, *Si può solo dire nulla. Interviste*, a cura di L. BUONCRISTIANO e F. PRIMOSIG, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 614.

7. P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 7-8.

è rilevato anche da Mladen Dolar quando scrive che la voce «è un suono che sembra in se stesso dotato della volontà di “dire qualcosa”»⁸. Che rileva «un’intenzionalità interna»⁹. «Solo la voce implica una soggettività che “esprime se stessa” ed essa stessa abita i mezzi dell’espressione»¹⁰.

Con occhio ben assiderato nella posizione di riposo la lingua scende a zero distesa e piatta nella bocca a labbra aperte e glottide socchiusa. Mentre il tubo risuonatore frotta in fretta per cavità orale inacidita. Che provoca vibrazioni a cinquecento. A mille. A mille e cinque. A due. Due e cinque periodi al secondo. Passo-più-passo-meno. O hertz se preferite. Mediante modifiche di forma. Nel tubo al cubo. Ché inciampa questa lingua. A stracci. Verticalmente. E poi orizzontalmente. Ma arrotondando le labbra. Appizzandole a culetto. In allegretto. Concentrazioni di frequenze rafforzate possono essere spostate su altre bande. Bionde e vertiginose. Senza far versi ai folgoranti istanti dei prodigiosi canti balenanti degli intervocalici evirati per errore di tempi e bende a tamponare le domande quando le suture possono modificare tutte le qualità riso-natrici del tubo al cubo.

Il tubo è nudo. E può perdersi nel buco buco dove anch’io cado a volte. Ma nell’intimità multivalente ben si distinguono pecche stecche e cilecche. Mentre nell’apparato fonatorio tu spicci parti e funzioni diverse. Realizzazione d’una corrente d’aria aria. Sorgente sonora responsa-

8. M. DOLAR, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di L. F. CLEMENTE, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 25.

9. Ibidem.

10. Ibidem.

bile di vibrazioni periodiche. Polimorfe. Risuonatori o cavità superglottidali. Ma ben inteso. La laringe è scatola cartilaginea sede di larve di pensieri. Di fantasmi fecondi. Accoccolati nelle nebbie. È un passaggio stretto mai abbastanza sazio di criteri. Perché la forma tocca la parte superiore della trachea e scocca sussulti in vibrazione. Perché è composta da quattro cartilagini. Sedi di canto. Tutte. Con la cricoide che ha forma di anello e ne costituisce il fondo. Col corpo tiroide ch'è attaccato alla cricoide stessa per mezzo di due corna aperte verso l'alto. Le aritenoidi infine. Che son due piccole piramidi poggiate sul castone cricoideo. Così da poter esser mosse da un sistema segreto di tendini e di muscoli mentre la lingua incanta. Insomma. Tu. Offri la gola ai tuoi pensieri e sfuma le colonne d'aria. E filtra. Filtra il fiato delle parole. La parte posteriore delle tue micropiramidi è il punto d'appoggio dei muscoli che muovono la glottide. Che orchestra il corpo vibrante. Uso a dar colpi insospettati nello spazio circoscritto dalle corde e dai prolungamenti nelle apofisi. Ché le parti interne laringali son rivestite da mucosa lieve lieve. Ma tu sfuma su lieve lieve e filtra il limite in ombra tra corpo corpo e aria. Ché il tessuto forma forma sui lati del corpo corpo tiroideo due coppie di pieghe cieche. Tu lava le pieghe pieghe. E seguine le streghe. Tu. E goditi il fruscio delle forme. Ecco. Due rilievi orizzontali nella laringe. Poi mi dirai se son queste le corde corde che spaziano la voce. Poi mi dirai dell'apparato fonatorio evocante gestatorio intrigante. Ché lo spaziamento punta sul vuoto. E spiazza. È tutta nel tessuto molle e nelle cartilagini la grana grana. Quella di Barthes¹¹. Forse. Ma non soltanto quella. Molto di più. Oltre. Tanto per capirci. Oltre la paro-

11. Vd. R. BARTHES, op. cit.

la. Di qua. E al di là. Oltre. Dove sobbollono di glossolalici universi minori i fonemi in vista del canale oscuro di raccolta di deiezioni spurie. Oltre. Che avvelenano fremiti flebili che si levano dalle discariche fluenti. Dove gli scambi verbali sono annullati nel percolante equilibrio della tempesta dei rumori-voce. Di testa. Di ventre. Di fegato e di gola. Poi mi dirai se son queste le corde corde che spaziano la voce a tutto tondo. Dalla palta al cielo.

E non si pensi che la registrazione possa render l'effetto del vero. La registrazione è un fatto tecnologico. Freddo. Elettromeccanico. Elettrofonico. Magnetico. Digitale. Che non ha vita. Che non rende giustizia alla magia della voce e del soffio. Al ritmo delle pulsazioni che imbastiscono l'ordito. Dove come uccelli si poseranno fonemi e note di respiro. Perché «i poeti cantano». Lo diceva Carmelo¹² che i poeti cantano. Ché la scrittura è trascinata via dal suo letto di carta. E il corpo ne fa musica. Il corpo. Dunque. Canta la scrittura. La ricanta. La plasma. La modifica. Plasticamente in ghirlande. Sovvertendola fin negli interstizi. Nidificandola. Rilanciandone germi fonetici nello spazio spalancato e controverso. Atomizzati. In grado di permeare l'astante in tutte le molecole.

La voce. Non pura vibrazione. Ma vibrazione impura. Contaminata dalla situazione. Voce che affoga nel testo e che dal testo emerge. Grondante. Rorida di strass fonemici e fonetici. Sequenze di mutazioni pendolari. Laboratorio perenne. Fucina. Crogiolo. Processo alchemico in cui conta il fare. Fare come ricercare. Senza limiti temporali. In un flus-

12. F. QUADRI, *I poeti cantano, non recitano. Abbasso il teatro. Conversazione con Carmelo Bene*, «Il Manifesto», 17 febbraio 1979. Ora in C. BENE, *Si può solo dire nulla*. Interviste, cit. p. 584.

so perenne. Ecco. Che reinventa e risponde alla formatività¹³. Che fa e fa e mentre fa inventa i modi del fare. Che destabilizza il testo. Lo rispone. Esatta la capacità di riconversione. Costante. Visitato e sollecitato da stimoli ciclici. Pendolari. Guarda. In un gioco altalenante. Che è puro godimento. Che è godimento del corpo e della mente. Godimento della parola in voce. Che si sublima nella voce voce. Ricorrente. Che si fa sottile nell'evanescenza vibratile. Senti. È un dialogo con sé stessi. Di voce in voce. Di voce in testo. Senti. Di testo in voce. Di voce in eco. Guarda. Di eco in voce. Di voce in testo testo. Di eco in eco. Di voce in voce voce. Altalenandosi così nell'infinito non finito. Nello specchio sonoro del delirio narcisistico. Che è mutamento dinamico. In progress. Di ciò che ingannevolmente appare immobile. Ma che dietro l'apparente immobilità nasconde vortici. Prospettive sonore. Rilanci reiterati. E nello stesso tempo conserva spettri di memoria. Di memoria in memoria. Ed è così. Allora. Che si fa mostro magmatico strasecolante. Ed è da lì che pesca il poeta. Guarda. Che gioca ogni volta la carta della formatività con gesto vocale. Animale. Ancestrale. Esponenziale. Abissale. Che sprofonda in quel vortice. Frattale. Testuale. Che cattura. Che ripesca. Che rintraccia suoni rinnovati e li ricanta. Li rilancia in situazione. È un gesto che moltiplica e che cancella. Che nega la parola per ritrovarne l'essenza. Che ritesse anime in trame sonore. In flussi di variazioni sostenute dai fatti. Sostenuti dall'essere qui e ora. Sostenuti dall'essere stati. Dall'esserci stati. Dall'esserci e dal divenire. Dall'essere. Fino in fondo. Dall'essere poeta. Dall'essere voce. Dall'essere voce che scrive. Scrivente. Amante. Attestante. Afferente. Fluente. Sul-

13. L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Il melangolo, Genova 2002, p. 209.

le basi di un occhio sinestetico che legge e rilegge. È il gioco del pendolo che distrugge. Logora e ricostruisce. Che regge. Alimenta. Che nutre sempre lo stesso fantasma che ha sostanza di memoria e di progetto indicibile. Fantasmaticamente uno dai mille volti. In progressivo slancio. Strutturalmente vivo. Dai mille volti voce. Di voce in voce. Di lancio in rilancio. Per dire l'indicibile travolgendo fonemi nel flusso vocale. E nidi di parole. Di petto. Di gola. Di testa. Lavorando di lingua e di diaframma. Di labbra. Di naso. Di denti e di palato. Con tutta la fisica degli apparati. Il respiro. Il respiro. Il respiro.

I Garnier plasmavano il soffio. Ilse e Pierre. Per i Garnier uno dei fondamenti della poesia era il «respiro». Le «souffle». Respiro che «trasforma il corpo in luce»¹⁴. Realizza la metamorfosi del «sangue pesante»¹⁵ in fluido etereo. Il respiro è un elemento di comunione tra corporeità e incorporeità. Il respiro-souffle consuma i corpi. E l'universo poetico è dato dallo svuotamento dell'universo stesso. È necessario allora reinventare il corpo. Scrive Pierre: «Io chiamo poesia la conoscenza del respiro»¹⁶. Poi. «Respiro, dunque l'universo è [...]. E se l'universo è, posso reinventarmi»¹⁷. Reinventarmi come parte dell'universo che io stesso ho progettato. Ascolta. L'energia del respiro e il potere del respiro danno al poeta la possibilità di creare nuovi universi. Ed ecco la «Sonie». Una nuova arte del suono deve superare la barriera linguistica per

14. P. GARNIER, *Un art nouveau: la sonie*, in «Les Lettres», n° 31, 1963, pp. 37.

15. Ibidem, p. 37.

16. Ibidem, p. 38

17. Ibidem.

riscovere l'energia del linguaggio. La «Sonie» deve rinunciare all'espressione per trasformarsi in energia pura.

Per Garnier il respiro è un'essenza malleabile e significativa. Il respiro non è usato in senso riduttivo. Al contrario. Deve amplificare spazi e ampliare gli orizzonti. Dal respiro possiamo reinventare un linguaggio. Dal respiro può nascere un altro corpo. Un'altra mente. Un'altra lingua. Un altro pensiero. «Posso reinventare un mondo e reinventare me stesso»¹⁸. Liberando la poesia dal suo peso. Dal peso delle frasi e delle parole. Il respiro. Che è energia. Vibrazione. Ondulazione. Radiazione. Nel suo «Souffle Manifeste» (1962)¹⁹ Garnier parla di «combustione dei corpi». Dice che «Il respiro soffia sui corpi e li consuma... perché tutto accade qui... qui tutto si crea e si disfa... è il luogo dell'essere e del non essere... corpo e spirito». Mi vien da credere che in questa prospettiva Pierre Garnier abbia pensato a Giordano Bruno. Al suo concetto di «spiritus» come soffio vitale. Come respirazione universale.

Pierre cattura tutta la «magia» del respiro come sostanza sonora. Lo fa col magnetofono. Che tanta importanza ha avuto nella poesia sonora degli esordi. E non si accontenta. Aspira ad altri intangibili universi creativi. «Ora posso aspettare. Aspettare che nuove macchine mi permettano di lavorare con un respiro più profondo del respiro stesso, con energie e onde»²⁰. Prevede l'esplosione di un nuovo universo tecnologico. Di una nuova civiltà in cui le onde e le vibrazioni saranno considerate come un mezzo comunicativo diretto. Senza «la pesante interme-

18. Ibidem.

19. P. GARNIER, *Journal de composition de la Sonie n° 2 – Souffle manifeste – enregistrée le 18, 19, 29 1963*, testo incluso in *Un art nouveau : la sonie*, cit.

20. P. GARNIER, *Un art nouveau*, cit. p. 38.

diazione del linguaggio»²¹. Andando oltre l'idea stessa di oggetto sonoro. Come se pensassimo a un mondo di silenzio. Un mondo situato oltre i limiti del suono. Dove. Così come osserverà Nancy a proposito del rapporto tra corpo e pensiero. La parola «si sfuma prima di essere detta»²². Dove la «voce non è linguaggio, né vocabolo, né vocalizzo, né vocale. Simile, dunque, al dialogo silenzioso dell'anima con se stessa, ma né dialogo, né monologo, soltanto estensione dell'anima, schema senza significato, aerea, misura, scansione, ritmo»²³. Dove il respiro rappresenta la frontiera. Dove possiamo sfruttare cariche elettromagnetiche del corpo e vibrazioni telepatiche della mente per raggiungere risultati comunicativi singolari. Empatia teleestetica. Un mondo immateriale. Pura energia. Dove i soggetti si perdono nella purezza del flusso della comunicazione.

Dire l'indicibile. Insomma. Travolgendo parole nel flusso vocale. Di petto. Di gola. Di testa. Lavorando di lingua e di diaframma. Di labbra. Di naso. La fisica degli apparati. Il respiro. Il soffio. Il soffio. La voce sottile. Che può anche affogare nel testo e dal testo riemergere. Grondante. Rorida di strass fonemici e fonetici. Sequenze di mutazioni pendolari. Laboratorio perenne. Fucina. Crogiolo. Processo alchemico dove conta solo il fare. Più che il dire.

Ma come fare. Come muoversi. Come aggrapparsi al pendolo. Come acconsentire alla spinta. Sotto vento. Affinché l'oscillazione sia produttiva. Di crescita in crescita. Dove il gioco è leggero. Singolarmente

21. Ibidem.

22. J.-L. NANCY, *Corpus*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2004, p. 94.

23. Ibidem.

«epigenetico»²⁴. Ché la biologia s'annida nella poesia. Ché la poesia è biologica. E logica a suo modo. Nel rigore della scienza. Ma sorprendente e illogica secondo la griglia convenzionale del linguaggio. È un andamento pendolare tutto tra il dire e il fare. Ma tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare. E in quel mare bisogna affogare sé stessi per rinascersi diversi con la coscienza di essere noi stessi. Noi. L'altro. Tu. L'altro. Noi. Sé. In un teatro acustico fantasmagorico. Molteplice. Dove le parole si susseguono alimentando le immagini e i colori che si portano dentro. Dove le parole distendono le loro ombre sulla materia sonora lasciandosi trascinare in luoghi dello spazio-tempo per denudarsi e sgranarsi. E poi nebulizzarsi. Per impregnare la pelle dello spettatore. Dove la parola si fa respiro di contatto. Pelle pelle. Tatto tatto. Dove il respiro del *poietes* è anche quello dello spettatore. Per respirare in unica nuvola sonora. Respirare insieme le parole-voce. In un soffio uno. In un tempo sospeso. Tempo che scorre dentro una bolla acustica speciale. Metamorfica. Cangiante. Dove c'è offerta di nuovo suono. Epigenetica-

24. «La poesia muove dal pre-testo, si espande nello spazio-tempo e ritorna al pre-testo, arricchita di esperienze e di memorie. Ogni volta nuova, ma sempre uguale a sé stessa. In un gioco di lanci e di rilanci, dove la formatività, quel nesso inseparabile di invenzione e produzione, aggiunge e toglie voci e gesti, smonta le parole, le aggiunge, le cancella, le ritaglia, in quel continuo riformare, riconfigurare, che è il fare della poesia d'azione: quel tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare. Tanto che il pre-testo, agli occhi del poeta, mostra la sua vecchia faccia sempre rinnovata, sempre pronta a suggerimenti diversi, per la costruzione di azioni diverse in vista di ri-scritture diverse. Il poliartista ne è, dunque, l'artefice e l'attente. Grazie al suo gesto, alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico subisce processi successivi di riorganizzazione secondo itinerari pluridirezionali ed è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, tanto che, rispetto alla struttura "genotipica" della partitura, si può parlare, per le fasi evolutive spazio-temporali, di *poesia epigenetica*». G. FONTANA, *Epigenetic poetry. Epigenetic Poetry* (a cura di P. PETERLINI), con saggi di M. BATALLA, J. BLAINE, G. FONTANA, B. MEAZZI, P. PETERLINI, M. SIMON-OIKAWA, G. SUZANNE, C. TRON, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020, p. 51-53.

mente affacciato sul pre-testo. Appena appena rinnovato. E che tende a rinnovarsi nell'ascolto della propria voce. Autopoietica. Attraverso quella del performer che la impalma. In doppio e triplo vortice. Fino all'ennesimo. Ch   l'*artifex* nel progetto verbale ritorna ad essere *poietes*. Libera scritture a getto d'inchiostro cos   misere sulla superficie del foglio e tanto preziose nello spazio tempo. Nella rinascita del soffio. Che si fonde alle vibrazioni dell'ambiente in una nube di particelle elementari. Bosoniche e fermioniche. Pullulando i soffi e penetrando guizzanti tra fonemi in frantumi e sogni d'ossa in movimento per scelta e per condanna. Non pi   il principio dell'identit  . Ma la trasgressione che deforma e trasforma e plasticizza. Espansioni e contrazioni. Di gluoni e quark. Nella giostra pneumatica. O che forse    costituzione di un mondo di stringhe in fremito e sussulto nello spazio pluridimensionale «i cui modi di vibrazione costituiscono le particelle elementari»²⁵ proprio come nella teoria delle stringhe che «riduce la realt   a un'orchestra cosmica di strumenti [...] e l'apparenza sensibile alla sinfonia universale da essa eseguita»²⁶.

Produzione di realt  . Dunque. E non recitazione o rappresentazione. Riscrittura impalpabile. Invenzione. Percorsi verso un'esistenza nuova. Percorsi dietro specchi. Su un fronte che    un retro. Retro. Retro. Come diceva Costa²⁷. Retro. Il. Retro. Indagare il retro. Questo l'imperativo. Che. Nessuno osserva. Cosa. Che nessuno fa. Che. Nessuno vuole fare.

25. P. ODIFREDDI, *Le menzogne di Ulisse*, Milano, Longanesi 2004, p. 51.

26. Ibidem.

27. C. COSTA, *Retro*, in «Baobab», n   21, Italia 1990-91, marzo 1992. Si veda anche G. FONTANA, *Di certi attraversamenti. Sulla poesia di Corrado Costa*, in «Avanguardia», n   35, anno 12  , Ed. Pagine, Roma, 2007.

Nonostante i ripetuti inviti di Corrado nessuno ha girato il nastro di quel suo poema. Perché il gioco era scoperto. Il retro era in realtà il davanti del retro. Ed ecco allora che la manovra per la sottrazione del senso in quell'occasione era riuscita in pieno. Via il senso verso un senso altro. Verso un di-verso. Ridire il dire. Allora. Ricostruire la lingua. La lingua della poesia. Ed ecco. Allora. La mia poesia. Ecco la mia azione. Ecco la mia performance. Ecco la mia ricostruzione dell'universo. Ecco. Un universo mio da mettere in ballo. Da porre in gioco. Dove la voce è in situazione. Oltre ogni rappresentazione. Dove la voce è corpo. Il mio corpo. E c'è da sprofondare nel testo per venirne fuori come corpo sonoro. Che si rituffa nel testo per rivenirne fuori. E c'è da sprofondare nel testo. Per venirne ancora fuori. Fuori. Come corpo sonoro. Che si rituffa nel testo. Per rivenirne fuori. E c'è da sprofondare. Nel testo testo. Per venirne di nuovo fuori come corpo sonoro. Che si rituffa nel testo. Per rivenirne fuori. Corpo che si espande come suono e si annida nel testo. Dunque. Un testo che cresce come cresce il corpo. Che si modifica come un corpo. Che si espande come si espande il corpo. Il mio corpo nell'abbraccio totale. Nella distesa temporale. Nella sua condensazione. Nella sua sublimazione che si perde nel pre-testo. E che da esso rifluisce. Sgorga. Da una Fontana malata di convulsioni elettrostatiche. Bioelettriche. Epigenetiche. Atomizzanti.

È l'energia dissipata da un corpo discontinuo. Che si raccoglie in bolle di memoria da rifondere per riflessi potenziali. Con variazioni interattive. Inter/attive. Esuberanti. Variattive. Nello scambio formale. Nel ricambio graduale. *Vis viva*. Operativa. Nell'oscillazione pendolare tra energia cinetica e energia potenziale e viceversa. Ché nel balletto

acustico deflagra in momenti entropici e scommette sulla neghentropia. In equilibrio autopoietico.

Il dire dire. Allora. È costruire il dire sul detto. A tutto dire. Sotto il tetto di un testo progettato tessendo parola per parola e risonanze che dai più reconditi meandri del corpo salgono in suso. Su. Su. Verso la gola. Dove la lingua che per due terzi è nel cavo orale e per un terzo nella faringe ha struttura prevalentemente muscolare. Con rivestimento mucoso. E batte. Dove il dente duole. E sfida le gole su parole vive.

È l'apparato fonatorio. Evocante. Gestatorio. Intrigante. È lo spaziamiento che punta sul vuoto. Infido. Ma a conti fatti il luogo del travaglio tempera meccaniche ch  la lingua impenna. Ch  mala ugola ambiziosa pu  cantare controvento nel megafono di tempi ramazzati. Ma sul colmo dell'evento. Finch  il giro monti il senso ad occhio. Nel vuoto molecolare. A tutto fiato. Nel tubo di risonanza. Nell'ordine del corpo. Sul retro della linguaaaa. La cordaaa. E sotto. Sotto. Dove li vapor del ventre tira in susooo. Molecoleee. E grumi subatomici. Per corde vocaliii. Nel plessooo. In abissoooo. Ch  incorporano spazio con flusso retroversooo. In ogni direzione.   riflussoooo. Lasso. Escisso ogni impedimentooo. Successo sicuro e cadenza d'ugola d'asso. Ecco.

Glottide modellata ad hoc. Tubo in risonanza d'onda. Con baldanza d'echi a tutta. Ma verso un bacio rugoso di cuore e liscio liscio di lingua. E cosmico. Con danze in voce e semenze sonore agghindate. Del resto sappiamo che la sostanza fonica domina la semantica. Per nuove consonanze in punta di lingua lingua. Lingua con o senza luce. E il tubo va ad effetto. E s  che va. E s  che va. Ma s  che va. Nell'unicit  vocalica. O per labbra ebbre sgombrando aspettative incerte. E va. Offrendo

significanti. E elaborandone. Ché il tono trans glottidale sconta l'indicibile. Che va. Trascinatore di scambi emozionali e passionali. Funzionali e carnali ad ogni minima occorrenza. Va. Scherzo che impegna ritmi opposti in funzione del suo pubblico. Così che *verba manent* nel cuore dell'ascoltatore. Sul bordo della lingua lingua. Che va. Che va. Con il pensiero al limite. Va. Son temi oscuri. Ma centrali.

E non mi si venga a dire che la voce riprodotta abbia lo stesso spessore e valore della voce viva. L'acusmatica tecnologica è solo documento. Freddo. Meccanico. Elettromeccanico. Elettrofonico. Elettronico. Numerico. Distante. Memoria. O illusione. Fatto o artificio. La voce senza corpo è sempre artificiosa e artificiale. È del tutto ingannevole. Come quella che illude il cane della «Voce del Padrone». Storico marchio discografico che ha preteso di sottolineare la fedeltà della riproduzione. Mostrando il cane fedele al Padrone ingannato dalla sua voce riprodotta²⁸. Ma la voce viva è corpo pulsante. Generata dalle sue cavità organiche. Quando i discepoli di Pitagora ascoltavano la sua voce acusmatica avevano comunque coscienza di un corpo palpitante dietro la tenda che lo nascondeva agli occhi.

Quando l'impalpabile vocale è messo in relazione con il dato tangibile: il pre-testo: che ha contribuito a realizzarlo: c'è risonanza. Come nella «Rétroaction onirique» del mio amico Jacques Boutonnier. Processo complesso che si verifica «quand un rêve est mis en presence du réel concordant qu'il a contribué à créer : rêve et réel entrent en

28. Si veda M. DOLAR, *La voce del padrone*, Napoli-Salerno. Orthotes, 2014, pp. 90-98.

résonance et s'accordent ensemble aux vibrations de l'univers d'un effleurement qu'ils intègrent en ses confins»²⁹.

Altro è la registrazione. Il documento. Storia dove la phoné si fa traccia di sé. Altro ancora è quando il sistema di registrazione è processo creativo. Strumento di modellazione acustica. Altro mondo. Altre prospettive. Altre. Altre. Perché questa è tutta un'altra storia.

Bibliografia

- R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001.
C. BOLOGNA, *Flatus vocis*, Bologna, Il Mulino, 1992.
J. BOUTONNIER, *Les os rêvent*, Limoges, Dernier Télégramme, 2022.
A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022.
C. BENE, *Si può solo dire nulla. Interviste*, a cura di L. BUONCRISTIANO e F. PRIMOSIG, Milano, Il Saggiatore, 2022.
C. COSTA, *Retro*, in «Baobab», n° 21, *Italia 1990-91*, Reggio Emilia, Edizioni Elytra, marzo 1992.
M. DOLAR, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di L. F. CLEMENTE, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014.
G. FONTANA, *Di certi attraversamenti. Sulla poesia di Corrado Costa*, in «Avanguardia», n° 35, anno 12°, Roma, Ed. Pagine, 2007.
G. FONTANA, *Epigenetic Poetry* (a cura di P. Peterlini), con saggi di M. BATTALLA, J. BLAINE, G. FONTANA, B. MEAZZI, P. PETERLINI, M. SIMON-OIKAWA, G. SUZANNE, C. TRON, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020.
P. GARNIER, *Un art nouveau : la sonie*, in «Les Lettres», n° 31, 1963.
P. GARNIER, *Souffle manifeste*, vinile 45 giri, 3ViTre, n. 4, maggio 1984.
C. LÉVI-STRAUSS, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi 1965.
J.-L. NANCY, *Corpus*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2004.
P. ODIFREDDI, *Le menzogne di Ulisse*, Milano, Longanesi, 2004.
L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Il melangolo, Genova, 2002.
P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1990.

29. J. BOUTONNIER, *Les os rêvent*, Limoges, Dernier Télégramme, 2022, p. 725.

«Rossocorpolingua»

Trimestrale di letteratura, arte, poesia, innovazione tecnologica e fusione dei linguaggi

www.rossocorpolingua.it

Periodico dell'Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani
Centro Studi e Biblioteca sulla poesia contemporanea

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17/2018 dell'8 febbraio 2018

Iscrizione al ROC n.31192

ISSN: 2611-8378

ANVUR area 10

Direzione e redazione del periodico
Viale degli Ammiragli, 114 – 00136 Roma

Direttore responsabile: Maria Concetta Petrollo Pagliarani

Redattore capo: Giuseppe Andrea Liberti

Redazione digitale: Maria Gabriella D'Amore, Mariagrazia Miano

Comitato di redazione: Aurora Conde Muñoz, Rossend Arqués Corominas, Andrea Cortellessa,
Giuseppe Andrea Liberti, Marianna Marrucci, Roberto Milana, Lia Pagliarani, Marco Menato,
Giorgio Patrizi, Gabriele Pedullà, Gianluca Rizzo, Leonardo Vilei

Collaboratori: Cecilia Bello Minciocchi, Marco Berisso, Sandro Angelo De Thomasi,
Marcello Frixione, Marco Menato, Tommaso Ottonieri, Simone Volpato

Ideazione, realizzazione e aggiornamento del sito
a cura di M. Gabriella D'Amore e Mariagrazia Miano

SysAdmin: Nicolino Campopiano, Saverio Salatino

direzione.rossocorpolingua@gmail.com

editricezona.it
info@editricezona.it