

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

**a cura di
Lorenzo Cardilli
Stefano Lombardi Vallauri**

aA ccademia
university
press



Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell'accezione consolidata della "tradizione orale") oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; *in loco* o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significativa ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea.

Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l'Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche "sessioni performative" artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l'oralità è trattata come l'elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il *poetry slam*, la *vocal performance art*. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno)musicologia, storia del teatro, *performance studies*. L'interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l'oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

MIMESIS JOURNAL BOOKS
collana di «Mimesis Journal. Scritture della performance»

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Franco Perrelli Università degli Studi di Torino

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

**a cura di
Lorenzo Cardilli
Stefano Lombardi Vallauri**

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Comunicazione, arti e media
Università IULM, Milano

© 2020
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione novembre 2020
isbn 979-12-80136-18-3
edizioni digitali www.aAccademia.it/arteorale
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

Introduzione	Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri	VII
The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing	Jonathan Culler	3
Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria	Stefano Ghidinelli	28
La performance dalla parte dell'ascolto	Paolo Giovannetti	54
Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità	Rosaria Lo Russo	71
Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni	Alessandro Mistrorigo	91
Sulle differenze fra poesia e canzone	Luca Zuliani	107
L'oralità di canzone. Per una filologia dei testi poetico-musicali popular	Mario Gerolamo Mossa	128
Poesia come discorso	Umberto Fiori	147
Poesia sonora, poesia d'azione: la poesia e lo scarto epigenetico	Giovanni Fontana	151
Arcipelago voce	Michela Garda	158
Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo	Nicola Scaldaferrì	186
L'oralità simulata: produzione sonora e dimensione empatica della voce nella canzone registrata	Alessandro Bratus	202
Dalla prosodia alla musica strumentale: una sfida compositiva	Fabio Cifariello Ciardi	225
"The body of the voice / the voice of the body". Vocal Performance Art and its connection to the cognitive unconscious	Theda Weber-Lucks	245
L'oralità torna in scena	Martina Treu	263
La voce che dischiude: poetica, profetica, sonora	Enrico Pitozzi	281
Marina Abramović: silenzio, respiro e grido	Mauro Petruzzello	301

Introduzione

Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri*

aA

1. *Pluralità singolare*

Anzitutto due parole sulla genesi, che forse spiegano qualcosa sui risultati. Questa raccolta di studi è il frutto di un evento svoltosi nei giorni 8, 9 e 10 maggio 2019 presso l'Università IULM di Milano, a culmine di un progetto di ricerca biennale promosso dal Dipartimento di Comunicazione, arti e media dello stesso ateneo. L'intuizione iniziale, e l'abbrivio, fu di Paolo Giovannetti, italianista studioso in particolare della canzone e delle altre forme letterarie medialmente ibride, che con Lello Voce, alfiere storico della poesia orale contemporanea, pensavano da tempo di organizzare un'occasione di approfondimento sull'oralità. L'organizzazione passando poi concretamente nelle mani della IULM, fu condivisa dal musicologo Stefano Lombardi Vallauri, e la squadra completata da Lorenzo Cardilli, studioso di poesia contemporanea e teoria della critica (proveniente però dalla milanese Università Statale), e da Marida Rizzuti, musicologa con *penchant* verso il teatro. Attribuire programmaticamente pari impor-

VII

* Sono scritti da Lorenzo Cardilli il paragrafo 2, da Stefano Lombardi Vallauri i paragrafi 1 e 3.

tanza a letteratura e a musica ha di certo concorso a spostare in parte il fuoco centrale dell'interesse, rispetto agli intendimenti iniziali: dalle varie forme di letteratura orale, sia pure volentieri congiunte con la musica (tanto che, per fare un esempio, Lello Voce denomina *spoken music* il proprio campo di attività artistica), a tutte le forme di arte orale, senza centri e senza gerarchie. Annunciava infatti il *dépliant*: «il convegno assume una prospettiva trasversale sull'oralità, intesa come elemento comune che caratterizza espressioni artistiche diverse come la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (tra cui, ad esempio, i riti dionisiaci, il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il *poetry slam*, la *vocal performance art*».

Non sfuggirà al lettore che il sottotitolo del convegno, confermato per il libro, “poesia, musica, performance”, mette sullo stesso piano (sintattico) due cose che sono arti, la poesia e la musica, e una terza cosa, la performance, che non è un'arte bensì una categoria trasversale a diverse arti (nonché ad altre attività umane come sport, circo, riti e cerimonie religiose, civili e militari...)¹. È innegabile che tale equiparazione sia sul piano teorico un errore, ma la scelta fu di semplicità, bisognava evitare altri difetti o goffaggini. Ad esempio, adottare correttamente l'aggettivo anziché il sostantivo, qualificare anziché confondere, dicendo allora poesia performativa, avrebbe costretto anche a dire musica performativa: francamente, pleonastico. Nel titolo la performance sta – con un tipo di sineddoche che potremmo definire “un tratto di tutte le parti per le parti” – per tutte le varie altre arti performative oltre a poesia e musica. Indica così l'unità e l'interna continuità – nonostante le separazioni sia reali sia convenzionali tra le arti – dell'ambito di studio prescelto: l'insieme delle arti performative, e poi tra queste le arti orali.

Conviene precisare che, delle diverse sfumature di significato che il termine “orale” possiede, noi ci siamo riferiti a quella inerente all'espressione, ben consolidata, “poesia orale”². Dove l'oralità consiste nel fatto semplice e singolo

1. Cfr. G. Genette, *L'Opera dell'arte. Immanenza e trascendenza* (1994), CLUEB, Bologna 1999, il cap. “Performance”, pp. 61-77.

2. Cfr. P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017, il cap. “Voci e corpi del testo. L'oralità poetica come performance”, pp. 59-79.

che la poesia viene detta a voce, non all'insieme di fatti complesso che a voce la poesia viene anche trasmessa, poiché non viene scritta, che quindi viene pure trasmessa a memoria, e che perlopiù viene composta da un'istanza autoriale collettiva o comunque anonima, in quanto popolare. Questi ultimi, nell'insieme, sono altri attributi, pertinenti piuttosto alla categoria – ancora più consolidata: consolidatissima – di “tradizione orale”. La “poesia orale” cui noi in primo luogo ci riferiamo è detta a voce ma composta quasi sempre mediante la scrittura; è detta semmai a memoria solo per esigenze performative supplementari, non per mancanza del supporto scritto; è composta da autori singoli, con nome e cognome e firma, e colti, letterati. Per designarla, infatti, hanno una certa diffusione anche le espressioni “poesia vocale” e “poesia performativa”, alle quali, pure, noi avremmo potuto riferirci. Tuttavia, sostituire nel titolo un aggettivo con un altro, e dire allora arte vocale, avrebbe implicato trascurare tutte le connessioni e affinità storiche, pragmatiche, sostanziali che la poesia orale-in-quanto-detta-a-voce mantiene pure con la poesia (o in genere la letteratura) orale-in-quanto-parte-della-tradizione-orale. Gli stessi poeti orali odierni – o forse meglio, ammettiamolo, poeti vocali, performativi – non mancano mai però di proclamare la loro parentela sia genetica sia strutturale-funzionale con la letteratura orale tradizionale, fino all'antichità. Noi abbiamo scelto una soluzione terminologica di compromesso, puntando semmai la nostra posta in un'altra scommessa teorica, quella dell'utilizzo del singolare: arte orale, anziché arti orali.

Non è una scoperta che le distinzioni tra le arti siano convenzionali; che mutino da civiltà a civiltà, nonché da epoca a epoca per una stessa civiltà (per non parlare delle distinzioni tra civiltà e tra epoche...). D'altronde, non che per questo il nostro scopo sia vagamente rimestare nel nominalismo e nel relativismo, senza costruito. Le convenzioni sono importanti, talvolta più della realtà che eventualmente coartano o distorcono. Per esempio, chiamare “musica” una canzone, come tutti fanno, anziché musica+poesia (e magari +danza, o +video...), comporta il sano rispetto di una convenzione non più pragmaticamente sbagliata di quanto lo fosse quella greca antica sempre rievocata per cui la *mousiké téchne* comprendeva musica+poesia+danza.

Le convenzioni *sono* la realtà con cui si ha a che fare³. Ma abbiamo inteso lavorare sulle convenzioni (i nomi, le etichette) in maniera euristica: è utile pensare una – se non unica, almeno unita – arte orale? La questione andava messa alla prova; e data l'attuale specializzazione e suddivisione disciplinare del sapere, la risposta doveva essere cercata dai rappresentanti degli studi sulle varie arti orali distinte, sia pure in una prospettiva comune garantita da alcune discipline ad esse trasversali come estetica, semiotica, scienze della comunicazione, antropologia ecc. Pronunciava il già citato *dépliant*: «Improntato a una forte vocazione interdisciplinare, il convegno chiama a dialogare studiosi di diversa estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, etnomusicologia, analisi musicale, drammaturgia musicale, storia del teatro, *performance studies*. L'interazione dei vari punti di vista consentirà di affrontare l'oralità nella sua valenza trasversale e, allo stesso tempo, negli aspetti specifici relativi a ciascuna espressione artistica». Oggi sottoscriviamo ancora quella scelta, anzi rilanciamo soggiungendo che studiosi di ulteriori diverse discipline si potrebbero proficuamente convocare, per integrare il quadro.

Quello che fin qui abbiamo denominato convegno fu in verità un evento significativamente più ricco. Ospitò infatti anche una serie di performance artistiche⁴. Nell'occasione esse furono definite “sessioni performative”, a indicarne la differenza specifica rispetto alle concomitanti ordinarie “sessioni accademiche”. Anche in questo senso il nostro intento era promuovere la trasversalità degli approcci: non solo discutere teoricamente l'arte orale, ma pure realizzarla concretamente. Anche il sapere sull'arte (o sulle arti) travalica confini che, come quelli tra i generi artistici,

3. In quanto “oggetti sociali”; cfr. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

4. Per la cronaca: un recital di musica dotta contemporanea, strumentale ma paradossalmente emula della voce, pure parlata (con pezzi di Fabio Cifarrello Ciardi e altri, al violoncello solo Michele Marco Rossi), tre performance di poesia, ascrivibili rispettivamente alle sottospecie melologo (Rosaria Lo Russo con Francesco Casciaro), poesia sonora (Giovanni Fontana) e *spoken music* (Lello Voce), un *poetry slam* (a cura di Michele Milani di Medium Poesia e Davide Passoni di SLAM srl, con Alessandro Burbank, Matteo Di Genova, Eugenia Galli, Eugenia Giancaspro, Francesca Pels, Giacomo Sandron), un concerto rap (di Hyst).

sono in parte convenzionali: in questo caso, tra teoria e pratica; oppure, più sottilmente, tra teoria consapevole e concettualizzata e qualcosa che però non è nemmeno pura pratica: piuttosto principi, regole, algoritmi *incorporati* nel performer e nella sua competenza. Rimpiangiamo di non poter riprodurre qui su carta quelle performance sonore vocali gestuali, orali nel senso più vasto e stratificato, ma riportiamo adesso l'impressione che ne ricevevmo allora (un'ovvietà, ma vividissima): al di là del loro alto valore intrinseco in quanto operazioni artistiche, da lì venivano gli unici argomenti sicuramente probanti su ogni questione concernente sia le varie arti orali distinte sia, soprattutto, grazie al confronto diretto, l'arte orale considerata nella sua unità. Inoltre, molti degli artisti furono invitati non solo nella loro naturale veste di performer, ma anche come relatori durante le sessioni accademiche e/o come interlocutori in una tavola rotonda. Una volta adottata una prospettiva unificante come quella dell'arte orale al singolare, ci pareva tanto più necessario assumere invece al suo interno punti di vista radicalmente plurimi.

aA

Procediamo a questo punto dividendo un po' forzatamente in due il campo uno e molteplice dell'arte orale. I seguenti paragrafi di questa introduzione sono destinati rispettivamente alla poesia, il primo, e il secondo alla musica e alla performance. A loro volta, ciascuno di essi contiene una prima parte teorica e una seconda parte di inquadramento e commento dei diversi capitoli del volume.

XI

2. Voce e poesia: il "continuo" tra l'evento e il testo

Allora io con il bronzo affilato tagliai
a pezzetti / un gran disco di cera e
feci pressione con le mani robuste. /
Subito la cera si ammolliava [...]. Ai
compagni, / l'uno dopo l'altro, la
spalmai sulle orecchie.

Odissea, XII, 173-177

I nodi teorici che legano il motivo dell'oralità al testo letterario sembrano, col progresso degli studi moderni, sempre più complessi da sciogliere. Dagli studi di Parry e Lord sulla formulaicità della poesia orale all'*imaging* dei neuroni uditivi attivati durante la lettura corre solo un'ottantina

d'anni, in cui il quadro dei rapporti tra testo e voce si è arricchito e stratificato o, meglio, articolato in numerosi filoni di ricerca. Se, da un lato, la stilistica affina le proprie armi per inseguire la mimesi della voce nei testi di oggi e di ieri, dall'altro ci si interroga sull'entità e sulle finalità dei sistemi metrici, eredi e insieme traditori della leggendaria «oralità perpetua»⁵ che precede le civiltà della scrittura o convive con esse, in situazioni ibride e discontinue. Qual è il rapporto tra testo scritto e oralità nell'atto di lettura, silenziosa o ad alta voce? Come possiamo valutare la vocalità intrinseca di un testo scritto, sia che venga esibita (un dialogo, un'invocazione lirica), sia che venga negata (una poesia installativa non lineare o costruita – secondo i canoni del *googlism* – come un elenco di centinaia di nomi)? Come studiare, inoltre, quelle tradizioni di ispirazione spiccatamente performativa, come la poesia sonora, lo *spoken word* e lo *slam*, che fanno un uso costitutivo della voce autoriale nella costruzione delle opere? Come si configurano, ancora, i rapporti tra canzone e testo poetico, sia dal lato formale sia da quello del prestigio sociale? Che differenza c'è tra lettura silenziosa e lettura ad alta voce? E tra voce di un lettore qualsiasi e voce dell'autore?

A simili interrogativi hanno tentato di rispondere gli studiosi di letteratura e soprattutto poesia del convegno *L'arte orale*, con alcune escursioni sul terreno della canzone. Nodi, dicevo, sempre più difficili da sciogliere, anche perché visti sullo sfondo di un'evoluzione tecnologica esponenziale, che nel Novecento ha portato all'oralità secondaria e poi "terziaria", spingendo i mezzi di comunicazione a staccarsi sempre più e meglio dal qui e ora del dialogo *vis à vis*, e insieme a impressionanti riduzioni della latenza (è recente la notizia di un software che permette di suonare a musicisti lontani migliaia di chilometri, salvando la qualità dell'insieme). Davanti ai vertiginosi e fantascientifici squarci sull'intelligenza collettiva e sulle interfacce uomo-macchina,

5. Un'espressione di Andrea Zanzotto: «Ma da quando i Bardi erano famosi per l'obbligatorio apprendimento mnemonico di interi poemi (si parla di tremendi esami, anche in situazioni fisiche difficilissime, per i Druidi) – dalle lontananze di un'«oralità perpetua» – si viveva entro atmosfere costituite su «bolle» più o meno stabili di memorie disomogenee». A. Zanzotto, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, «Corriere della sera», 20 settembre 2004, p. 19. Poi in «Il Verri», 34 (2007), pp. 98-101.

la letteratura come dispositivo di comunicazione rituale, come serbatoio di informazioni e simulazione d'esperienza, pare impallidire. Tuttavia, credo, tali prospettive finiscono per servire la causa dell'analisi, perché ampliando il campo permettono di migliorare anche la messa fuoco, di eliminare assunti e pregiudizi e di ragionare su analogie prima invisibili. A questo proposito, è utile affrontare il rapporto tra poesia (ma si potrebbe parlare di letteratura) e voce da due prospettive complementari, mettendo a fuoco ciò che da un lato accomuna la poesia alla comunicazione scritta *tout court*, e dall'altro la distingue esteticamente come poesia (al riparo, però, da tentazioni essenzialiste). Abbiamo così *in primis* la poesia appartenente alla galassia della scrittura, tecnologia che opera una «virtualizzazione della memoria», se per virtualizzazione si intende, col filosofo Pierre Lévy, un processo di sganciamento “creativo” dal qui e ora della contingenza:

aA

L'introduzione della scrittura ha accelerato un processo di sempre maggiore artificio, di esteriorizzazione e di *virtualizzazione della memoria* che probabilmente ha avuto inizio con l'ominazione. [...] La scrittura, virtualizzante, desincronizza e delocalizza. Essa ha fatto apparire un dispositivo di comunicazione nel quale i messaggi sono molto spesso separati nel tempo e nello spazio dalla sorgente che li ha emessi e quindi vengono recepiti fuori dal contesto. Per quanto riguarda la lettura è stato dunque indispensabile affinare le pratiche interpretative, e per la redazione immaginare dei sistemi di enunciati autosufficienti, indipendenti dal contesto, che hanno promosso messaggi rispondenti a un criterio di universalità scientifica o religiosa⁶.

XIII

Ma, se la virtualizzazione va intesa come «distacco dal qui e ora»⁷, allora la scrittura virtualizza anche la voce, trasforma la *phoné* in lettera, spedita dall'estensore in un altro tempo e un altro spazio, rispetto a quelli in cui si origina la comunicazione. La fisicità della voce, così, si ritrova “cambiata” nella scrittura: la voce nel testo diventa altro, si modifica e insieme mantiene residui di ciò che era (che è) in “realtà”,

6. P. Lévy, *Il virtuale* (1995), Cortina, Milano 1997, p. 28.

7. *Ivi*, p. 9

nella realtà interazionale e sociale in cui viene prodotta, prima di autotrascendersi nel testo.

Tuttavia la letteratura, e in specie la poesia, non si collega soltanto all'emissione della "voce": ciò che viene "virtualizzato" è un evento rituale, uno spettacolo, in cui la voce non è mai separata dai corpi e dallo spazio, trovandosi completamente embricata nella materialità della performance. Ed è a questo genere di evento – come ben sanno gli studiosi della letteratura nelle culture ad oralità primaria (vedi, in questo volume, il contributo di Nicola Scaldaferrì) – che va ricondotta la questione della voce nel testo scritto e specialmente poetico. Evento rituale che pertanto si appoggia a discorsi di riuso, dispositivo di memoria (penso a Demodoco e Femio, nell'*Odissea*), che nelle società chirografico-tipografiche sopravvive trasformandosi in rito estetico con forme e specializzazioni complesse, tendenzialmente ruotanti attorno al formato libro, in tutte le sue possibili declinazioni (e su questo meccanismo, specie in relazione alla metrica, rimando al contributo di Stefano Ghidinelli). Nel testo letterario scritto e letto (oggi) silenziosamente, si avrebbe così la traccia di un antico atto rituale: la performance liturgica si cristallizza nella formula, nel testo, unico depositario – negli aspetti semantici e formali – della sua forza trasformativa.

Ridimensionare la voce ed inquadrarla nel più ampio ambito dell'evento performativo può aiutare a comprenderne meglio le caratteristiche, a contestualizzarla, anche laddove poi si tratti di una voce virtualizzata e/o simulata nel testo. A questo proposito, è utile adottare l'approccio di Erika Fischer-Lichte, che nel suo *Estetica del performativo* propone di integrare a un'estetica dell'opera – basata sull'ermeneutica e sul circuito ideale di produzione e ricezione – un'estetica dell'evento, che privilegi i meccanismi della performance rispetto a quelli della rappresentazione simbolica. Materialità dello spettacolo, potenza trasformativa, a-disposizionalità dei significati e degli effetti prodotti nel qui e ora della performance: un esame più accurato delle specificità estetiche dell'evento – irriducibili e insieme connesse ai meccanismi interpretativi – aiuta senz'altro a comprendere i lavori dell'Abramović o di Beuys, ma è anche utile per ragionare su arti – come la letteratura e in particolare la poesia – spesso interamente basate sul testo ma legate all'antica forma dello spettacolo, proprio nel loro

millenario distaccarsene. La voce, quindi, non è un mitico archetipo che nelle società a oralità primaria si manifesta disincarnata e “in purezza”, ma va contestualizzata nell’ambito dell’evento rituale, dello spettacolo la cui materialità (il corpo, lo spazio, i suoni) si genera «nel processo della sua esecuzione»⁸. Un ridimensionamento/contextualizzazione della voce, dunque, volto a metterne in evidenza il carattere di ricapitolazione e di sintesi nell’economia dell’evento comunicativo:

Nella materialità della voce non si manifesta solo l’intera materialità dello spettacolo – in quanto sonorità, perché la voce si estrinseca come suono; in quanto corporeità, perché essa fuoriesce dal corpo insieme al respiro; in quanto spazialità, perché è suono che si propaga nello spazio e penetra sia nell’orecchio dell’ascoltatore che in quello di chi la produce. La voce è piuttosto nella sua materialità già linguaggio, senza per questo dover essere per prima cosa un significante⁹.

aA

Una tale concezione estetica della voce si combina al piano della produzione dei significati: i due principi convivono, non solo nelle arti performative ma anche nel testo letterario. Per quanto riguarda la letteratura, infatti, “significato” e “evento” si integrano dando vita di volta in volta a nuove configurazioni, che variano idealmente da un massimo di performatività a un massimo di scrittura e di testo, dove l’evento sopravvive in dosi via via più “omeopatiche” (dalla simulazione mimetica del discorso ai casi più estremi e sperimentali in cui l’atto di parola è decostruito o scientemente negato). Il quadro è complicato, su base sociologica o grazie ai recenti progressi delle scienze cognitive, dal fatto che anche la fruizione privata di una poesia o di un romanzo è sempre un evento “materiale”, che si tratti di attivazioni neurali o – più prosaicamente – di comportamenti socialmente determinati. In altre parole, è necessario fluidificare gli approcci interpretativi, le epistemologie e i metodi, bisogna essere più fluidi per essere più precisi, per aumentare il potenziale esplicativo dei nostri modelli.

xv

8. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte* (2004), Carocci, Firenze 2014, p. 134.

9. *Ivi*, p. 226.

Lo stesso vale – in modo più specifico – per il mitologico rapporto tra musica e poesia: tra la materialità pura del suono e l'articolazione semantica del linguaggio esiste una miriade di sfumature, di gradi intermedi, di contaminazioni realizzate o ancora potenziali. La stessa poesia, letta attraverso teorie come quella di Jonathan Culler, esibisce come tratto distintivo proprio ciò che la distingue dalla situazione comunicativa “soltanto” scritta. Compensa l'assenza di presenza e di materialità nell'ambito della lettura (ma c'è materialità anche nel libro o nello schermo) con gli artifici del metro, con le seduzioni del ritmo e le tare dello stile, volte ad attrarre il pubblico, a indurlo a leggere e rileggere, istituendo *de facto* il meccanismo del riuso letterario. E lo stile, con le sue idiosincrasie e i suoi “scarti” o “intensificazioni” del linguaggio ordinario, rimanda – ancor prima che alla costruzione di una personalità o di una poetica – agli incantesimi trasformativi dell'evento e del rito.

Voce e scrittura, evento e opera, performance e testo vanno collegati, dunque, secondo un approccio scalare simile a quello articolato da Peter Koch e Wulf Oesterreicher intorno ai concetti di *immediacy* e *distance*¹⁰, che in sintesi rappresentano rispettivamente il polo della comunicazione orale “faccia a faccia” e quello dello scritto-scritto. Replicando l'approccio sul piano estetico, si ottiene un “continuo” che va dall'oralità dei bardi e delle antiche liturgie al moderno libro di poesia, con la lettura privata e silenziosa che esso comporta; passando per dosaggi via via diversi di performance e di testo. Se per Koch e Oesterreicher, inoltre, nello scritto-scritto è possibile imbattersi in forme di *manufactured immediacy*, di “immediatezza artefatta”, anche dal punto di vista estetico si può parlare di *manufactured performativity* o, almeno, di materialità artefatta. Nella situazione comunicativa della lettura di poesia, esiste un residuo, una virtualizzazione dell'evento rituale? E se esiste, come viene codificato nel testo o nelle pratiche di lettura? Come si riflette, dal lato pragmatico, su attitudini e comportamenti del lettore?

10. P. Koch, W. Oesterreicher, *Language of Immediacy – Language of Distance. Orality and Literacy from the Perspective of Language Theory and Linguistic History*, in C. Lange, B. Weber, G. Wolf (eds.), *Communicative spaces. Variation, Contact, and Change – Papers in Honour of Ursula Schaefer*, Lang, Frankfurt am Main 2012, pp. 441-473.

Rispondere a tali interrogativi potrebbe, nell'ambito della poesia tradizionalmente "scritta", arricchire la concettualizzazione estetica dei meccanismi stilistici, e contribuire all'affinamento degli strumenti d'analisi: dalla funzione del metro a quella dell'iterazione formale, dalle simulazioni dei discorsi orali dei personaggi al *voicing* teorizzato da Culler. Risalendo via via nel *continuum* verso il polo dell'evento, si collocano poi, secondo le diverse specificità, le tradizioni basate sui *revival* della voce e degli aspetti performativi, dalla poesia per musica allo *slam* fino all'oralità extraverbale e *augmented* della poesia sonora, senza dimenticare i complessi rapporti della poesia con la canzone. Credo che soltanto attraverso una riflessione globale di natura estetica sia possibile inquadrare ogni fenomeno nelle sue peculiarità, senza bisogno di fondare una teoria per ciascun oggetto, operando generalizzazioni indebite spesso sovrapposte ai bisogni militanti (e legittimi) delle poetiche.

aA

In definitiva, la poesia contemporanea – per quanto a lungo rimasta il feudo d'elezione dall'ermeneutica e del logocentrismo novecenteschi – si scopre sempre più irriducibile alle categorie tradizionali, e in particolare alla sola interpretazione testuale. Questo non in nome di una superiorità ontologica – magari riproponendo in nuove salse i miti sempreverdi dell'orfismo – ma in base a una comprensione più ampia, a un dispiegamento avventuroso dei suoi meccanismi. Scoprire quanto resta in essa dell'"evento" e della sua materialità, in quali forme e con quali conseguenze sulla lingua e sulle pratiche di scrittura/lettura, è una sfida teorica di grande attrattiva. In tale sfida la voce gioca un ruolo di preminenza, perché ripropone sempre – in una forma più o meno "virtualizzata" o negata – quella che Umberto Fiori chiamerebbe la «potenza del canto». La pagina intrappola, devitalizza la musica, è come cera per le orecchie dei cari compagni; un tappo imperfetto però, bucato, da cui la voce insiste e trapela, con i suoi incantesimi e le sue seduzioni.

XVII

* * *

Passo ora a presentare i contributi raccolti nella prima metà del volume, di argomento prevalentemente poetico. In apertura si trova il saggio di Jonathan Culler, *key-note speaker* del convegno, intitolato *The Performance of Poetry. Voice and*

Voicing in an Age of Writing. L'illustre studioso si presenta fin da subito come «accanito sostenitore della centralità del suono in poesia», dimensione tanto cruciale quanto trascurata dalla teoria poetica. Nella prospettiva di Culler, infatti, rima, sonorità e tessitura fonico-ritmica posseggono una marcata priorità sui fatti semantici, come si evince, ad esempio, dalle poesie di Verlaine, D'Annunzio o Gerard Manley Hopkins (ma Culler fa anche il nome, dal lato della canzone, dei Beatles e di Katy Perry). Lo studioso rimarca istruttive analogie tra poesia e canzone: entrambe ambiscono alla memorabilità, ed entrambe possono essere fruite – e persino diventare oggetto di sapere – senza che si investa nell'interpretazione. In questa prospettiva, sarebbe proprio la mortificazione della dimensione sonora, della «musica verbale», ad allontanare il pubblico dalla poesia fin dal suo approccio in ambito scolastico. Culler riflette sulla situazione americana: se agli inizi del secolo scorso i ragazzi ancora mandavano a memoria e recitavano le poesie, sviluppando così una familiarità con l'aspetto performativo e il «sound patterning» delle composizioni, nel secondo dopoguerra l'abitudine si perde, anche perché l'autore diventa man mano l'unico esecutore legittimo dei propri versi. Inoltre, il grandissimo slancio verso l'oralità dei Beat e del *projective verse* di Olson va presto spegnendosi, col risultato che, oggi, i poeti propongono letture studiatamente dimesse, bollando l'enfasi come esteticamente ingenua e perciò esecrabile. Concepite come testi e non come partiture per una performance sonora, le poesie si impoveriscono in una vocalizzazione prosastica e inespressiva. In seguito, Culler distingue diversi significati di “voce”: da quella semplicemente fisica alla voce relativa alla maturazione espressiva di un poeta, dalla voce come “strumento musicale”, usata per vocalizzare un testo, a quella che parla nei poemi, spesso legata dalla critica a un *fictional speaker*. E proprio in polemica con una teoria poetica basata sulla rappresentazione, Culler propone invece di valorizzare il *voicing*, definito «the operation in which the sound patterning of poetry is brought to the fore, activated». Riprendendo le tesi del suo *Theory of the Lyric*, lo studioso divide i testi poetici in due categorie: da un lato quelli in cui la sfasatura metro/sintassi favorisce l'evocazione di un soggetto parlante, come nel caso del pentametro giambico; dall'altro, le poesie basate

sull'«aural patterning» – fatto di assonanze, rime, allitterazioni e ritmo – i cui incanti performativi rendono memorabile il discorso epidittico dell'autore (che qui Culler chiama «a puzzling claim about the world»). Il contributo si chiude con *The Leaden Echo and the Golden Echo* di Hopkins, che Culler invita a degustare – al di là del significato religioso – concentrandosi sulla «proliferazione linguistica» e sui «fuochi d'artificio verbali».

Dopo il saggio del *key-note speaker* sono raccolti gli altri capitoli dedicati alla poesia, ordinati secondo un grado di progressivo avvicinamento alle forme della musica e della performance. Nel secondo contributo, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, Stefano Ghidinelli affronta dal lato teorico l'evoluzione delle «condizioni d'esercizio e manifestazione» della poesia, dalle società ad oralità primaria fino al sistema letterario moderno. Appoggiandosi all'*ethnopoetics* di Hymes e Tedlock, Ghidinelli sostiene che l'opposizione prosa/verso sia priva di pertinenza per le società ad oralità primaria, in cui il verso è «l'unico vero strumento di formalizzazione e controllo del discorso», utilizzato sia per lo stoccaggio mnemotecnico sia come «dispositivo di controllo» nell'esecuzione/fruizione della performance orale. Il passaggio alle società chirografico-tipografiche segna così una trasformazione radicale: il verso «si specializza [...] in senso estetico», diventando il «principale marcatore» del «discorso letterario». Ghidinelli mostra quindi come il codice letterario e la divisione degli stili sia una trasformazione, in un nuovo contesto materiale e funzionale, del vecchio regime di ritualità orale, col suo «fondamento comunitario/partecipativo». Il verso diventa una sorta di partitura, che il lettore esegue per accedere a una «scena performativa ideale», dove godere della «forma di canto» «intellettualizzata» nel testo poetico. Garanzia di questo meccanismo è la perdita della voce: il fatto che il testo poetico si distacchi irrimediabilmente dalla voce dell'autore permette al lettore di «inverare» – attraverso la lettura oralizzata o silenziosa – «la sua natura di evento». Inoltre, l'affermarsi della lettura silenziosa nella modernità contribuisce ancora più a straniare l'effetto “performativo” del verso, concorrendo a sviluppare il mito dell'autonomia e alterità del linguaggio poetico. Si giunge, infine, alla rivoluzione versoliberista, in cui il testo «edifica se stesso» in una

continua ridefinizione del suo sistema metrico e della «scena performativa ideale» ad esso connessa. Il denso contributo si chiude con una disamina delle principali modalità con cui gli effetti di voce sopravvivono nella poesia novecentesca, da un uso tendenzialmente sonoro e mimetico a una dizione «introflessa e mentalizzata», sino ai tentativi di espungere la voce nella “lettera” e nella disposizione grafica dei segni.

Il terzo contributo, *La performance dalla parte dell'ascolto* di Paolo Giovannetti, si propone di valorizzare la dimensione dell'ascolto, colmando una carenza teorica e culturale (si parla molto più di voce, di solito) e insieme mettendo in discussione il mito dell’“oralità”, usato di frequente come feticcio ideologico. Giovannetti indaga la genesi storica di tale mito, nato insieme alla glorificazione dell'immediatezza e del “popolaresco” risalente almeno alle collezioni di canti tradizionali del Sette-Ottocento. Questa fede nella riscoperta della voce “originaria” nasconde in realtà semplificazioni e inganni: «in effetti, il dispositivo dell'ascolto rivolto al diverso comporterà spesso come conseguenza quasi diretta la cancellazione del diverso e insieme la sopravvivenza del suo canto (vero o presupposto che sia), ormai scorporato dalla realtà sociale sottesa». In sostanza da Croce a Propp a de Martino, pur con le dovute differenze, il risultato non cambia: il canto popolare viene asservito a una dimensione estetica e/o ideologica altra. Successivamente, Giovannetti passa a riflettere sulle contraddizioni che caratterizzano il rapporto tra ascolto e lettura: da un lato la *phoné*, con la sua costitutiva impermanenza (Jean-Luc Nancy), dall'altro il *logos* per cui il suono si astrae nella lettura (Heidegger). Il quadro si complica se – portando il fuoco sul discorso poetico moderno – la performance si configura soprattutto come convergenza di una lettura e di un ascolto silenziosi, che sembrano far uscire definitivamente di scena la voce. Tuttavia, proprio perché resta subordinata a una lettura/vocalizzazione interiore e privata, la voce della poesia può diventare parola di tutti, secondo alcune suggestioni teoriche di Umberto Fiori. Giovannetti conclude criticando le semplificazioni ideologiche del «paradigma oralista», e auspica l'avvento di una nuova centralità dell'ascolto nell'ambito della performance, con la sua dimensione aggregante e partecipativa.

In *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, Rosaria Lo Russo presenta le linee

principali della sua poetica, insieme a una breve storia della sua carriera artistica. Fin dai versi giovanili, ispirati alla tradizione del melodramma italiano, la poetica di Lo Russo dimostra una spiccata vocazione drammaturgica, complice la sua doppia formazione di letterata e attrice. Prendendo le distanze dalla scrittura orale e performativa, Lo Russo espone la sua originale concezione di «messa in voce» della poesia, quasi una «riscrittura vocale», in cui i significati e l'autorialità del testo si mescolano all'esecuzione della sua «partitura fonoritmica». Lo Russo spiega poi la tecnica utilizzata per preparare le performance, volta a resuscitare «la tridimensionalità fonica della giacenza tipografica del testo»: all'analisi della tessitura fonica segue la sillabazione a metronomo, con voce neutra, per realizzare una temporanea *epoché*, un «depensamento» dei significati (secondo la lezione della semiotica francese, importata in Italia da Carmelo Bene). La tecnica si conclude con la ricomposizione metrico-sintattica del testo e il lavoro interpretativo. Lo Russo passa poi a dar conto della sua ricerca «melologica», cioè di una poesia che preveda una sua autonoma «drammaturgia fonoritmica», ma che sia anche sempre “libretto” per musica, potenziale materiale per la composizione. E infatti i suoi testi – ad esempio quelli raccolti ne *Lo Dittatore Amore* – negli anni hanno dato vita a diverse collaborazioni con compositori contemporanei, tra cui *I piatti della bilancia* e il *Canto di Penelope*. Una menzione speciale merita *Carta canta*, un copione realizzato insieme al compositore Francesco Casciaro, per voce e stampante ad aghi hackerata. Lo spettacolo, proposto in una sessione serale del convegno col titolo *Melologhi*, prevede una fusione performativa (ma anche concettuale) di musica elettronica, voce e tradizione letteraria, tra sovversione dei *clichés* e produzione di nuove possibilità espressive.

Alessandro Mistrorigo dedica il contributo successivo, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, alla «forma [...] in cui la poesia scritta viene letta dalla voce dell'autore». Mistrorigo è l'ideatore dell'archivio digitale Phonodia, che raccoglie registrazioni di poeti italiani e stranieri impegnati nella lettura dei loro testi (interessante anche la descrizione della modalità di raccolta delle registrazioni, sempre in circostanze private e secondo procedure standard). Lo studioso si interroga, dal punto di vista teorico, sulla relazio-

ne che lega testo e voce dell'autore. Dopo secoli di rimozione, pensatori novecenteschi come Kristeva, Tsur e Cavarero riportano l'attenzione sugli aspetti prosodici e sonori della voce, in relazione conflittuale o comunque dialettica col significato. L'archivio Phonodia si ispira a queste suggestioni, inserendo però la registrazione della lettura d'autore in un contesto intermediale: infatti, le pagine del sito propongono anche i testi, in modo che l'utente possa simultaneamente fruire del *medium* della scrittura e di quello della voce. Del resto, anche dal lato dell'autore la compresenza di lettura e vocalizzazione comporta l'innescio di importanti cortocircuiti estetici: se con Dolar e Vygotskij la voce è un elemento fondamentale per la costruzione della soggettività, nell'ambito della poesia la lettura dell'autore apre numerose finestre sia sul processo creativo sia sulle dinamiche comunicative del testo, da rintracciare nelle specificità prosodiche ed esecutive. In definitiva, la lettura ad alta voce dei poeti può portare alla costruzione di «una nuova ermeneutica dell'ascolto», in grado di stimolare ricerche diacroniche e sincroniche che potrebbero servire – oltre che allo studio delle poetiche – anche allo sviluppo di pratiche e teorie nell'ambito della traduzione.

In *Sulle differenze fra poesia e canzone*, Luca Zuliani si dedica invece a indagare le specificità estetiche della canzone italiana, e il complesso rapporto che essa intrattiene, dal lato sincronico e diacronico, con la poesia. Se fino al Cinquecento i testi per musica non si discostano da quelli letterari – perché è la musica a doversi conformare al testo –, con l'«avvento» del sistema tonale il rapporto si inverte: nelle canzoni novecentesche la musica nasce prima delle parole, col risultato che le «ragioni formali» del testo risiedono nella capacità della lingua di adattarsi alle rigide regole della musica. L'italiano, con la sua carenza di parole tronche, si trova particolarmente in difficoltà e obbliga i parolieri di oggi a funamboliche soluzioni (dato che i vecchi sistemi, come la rima *fior : amor*, sono ormai impraticabili). Se il *grande stile* dei cantautori novecenteschi cercava di liberarsi – con raffinati stratagemmi – dai vincoli della melodia, la fascia alta della produzione contemporanea esibisce senza pudore espedienti una volta sentiti come corrivi. Per intenderci, tecniche sdoganate dagli 883, come la riaccentazione delle sdruciole, vengono praticate senza

imbarazzo dai Baustelle, gruppo che si colloca ai piani più raffinati dell'*indie*. D'altra parte, gli stessi testi dei Baustelle o della *trap* talvolta esibiscono vincoli formali degni del più artificioso *trobar clus*. La canzone non ruba alla poesia soltanto le tecniche: il cantautore/cantante sfoggia – almeno a partire dagli anni Sessanta – *habitus* che prima erano stati del poeta, dall'anticonformista *maudit* al vate che ispira le masse. Nell'ultima parte del saggio, Zuliani si interroga sullo statuto di autorialità del cantante, che fornisce una performance di sincerità piuttosto che «una creazione autentica e valida in sé». Non importa, allora, che De André non abbia scritto di suo pugno i testi, pur facendoli apparire come propri «nella percezione del pubblico». Ispirandosi agli studi di Simon Frith, Zuliani riflette poi sulle funzioni della canzone, che serve, oltre che alla costruzione identitaria, alla messa in forma delle emozioni e dello scorrere del tempo. In conclusione, se da un lato i moderni modi di produzione sembrano sminuire sempre più il valore del testo in sé, enfatizzando la performance e la presentazione, dall'altro le pratiche sociali, la ricerca formale e gli scopi della cosiddetta musica leggera – specie di fascia alta – ereditano un patrimonio tecnico e di atteggiamenti tipico della poesia, che sopravvive pur nelle molte trasformazioni.

aA

XXIII

Il contributo che chiude la sezione letteraria, *L'oralità di canzone. Per una filologia dei testi poetico-musicali popular* di Mario Gerolamo Mossa, si propone di indagare lo statuto teorico del rapporto tra oralità e scrittura nella canzone *popular*, e le sue conseguenze sul piano filologico e dell'analisi formale. Mossa parte da una problematizzazione del rapporto tra il concetto di *auteur* e di «oralità originaria», mostrando come l'oralità sia stata affrontata meno come oggetto di studio che come standard ideologico (ad esempio, dai puristi della tradizione folk, oppure da chi collegava agli *auteurs* «il mito di un'arte orale totalmente priva di mediazioni»). Studiare l'oralità negli ambiti della letteratura e della canzone è molto diverso: da un lato abbiamo il deposito scritto di una tradizione orale, dall'altro *corpora* di esecuzioni, in cui lo scritto viene riprodotto nella *mouvance* performativa (Zumthor) delle singole esecuzioni. Servendosi del modello di Koch e Oesterreicher – da me pure citato all'inizio del paragrafo – Mossa opera sottili distinguo estetici relativi alla canzone, in cui il testo musicale e quello verbale

si mescolano allo storico delle esecuzioni, con le loro varianti scritte e “orali”, documentate dai dispositivi di registrazione fonografica. È al complesso rapporto tra questi fattori che vanno ricondotti i due mitici “significati” dell’oralità, intesa sia come dispositivo di memoria sia come prototipo dell’*immediacy* comunicativa. Alla fine del contributo Mossa rivisita il modello di analisi della canzone elaborato da Allan Moore, basato sulla differenza tra *song* (musica + testo), *performance* (insieme delle esecuzioni, arrangiamento e produzione) e *track* (*song* + *performance*). Il risultato è una modellizzazione del processo creativo della canzone, che nasce e si conclude nella dimensione performativa, attraversando diversi stadi di “distanziamento” tramite la scrittura e la registrazione. In sostanza, l’«oralità “originaria”», grazie a cui l’autore intuisce «una cellula metrico-ritmica» come base della canzone, viene affidata a sistemi di scrittura e di registrazione, che la allontanano sempre più dall’immediatezza dell’*inventio* fino a giungere – nel momento dell’esecuzione live – a un nuovo rilancio del processo creativo, dovuto alle esigenze imprevedibili della performance.

XXIV

Chiudo la mia rassegna riassumendo i brevi scritti relativi a due dei cinque interventi della tavola rotonda che ha animato l’ultima giornata del convegno. Umberto Fiori, in *Poesia come discorso*, ripercorre il «divorzio» tra suono e senso originatosi nel Medioevo e sviluppatosi fino all’epoca moderna (pensiamo al predominio del *logos* teorizzato da Mallarmé e Benn). Lo stigma della dimensione orale e sonora si riflette, ad esempio, sulle esecuzioni di illustri poeti italiani del Novecento, come Montale, Ungaretti o Saba, in cui «la voce viva appare sempre un po’ “fuori fuoco” rispetto al testo». Le eccezioni però non mancano, come attesta la tradizione dialettale (da Tessa a Baldini), da sempre più attenta alla corporeità e agli aspetti performativi. Fiori riflette poi sulla sua personale concezione della poesia come «*discorso* [...] che circola da un parlante all’altro», e si sofferma sulla sua prassi esecutiva, basata sulla lettura e non sulla recitazione a memoria. Segue un dialogo con i curatori, relativo alla nozione di canto (su cui Fiori ha riflettuto molto, dato il suo trascorso da frontman degli *Stormy Six*) e alla presenza della voce nel testo poetico.

Infine Giovanni Fontana, in un contributo dal titolo *Poesia sonora, poesia d’azione: la poesia e lo scarto epigenetico*,

aA

parte dalla constatazione di come l'evolversi dell'«universo mediatico» abbia inciso sui legami tra poesia e voce. Il progresso tecnologico aumenta sempre più le possibilità di “azione” del poeta, che oggi ha a disposizione una miriade di opzioni per trascendere la pagina e valorizzare gli ambiti della corporeità e della performance. Fontana racconta poi il suo approdo alla poesia sonora, dopo una fase di interessi artistici eclettici negli anni Sessanta-Settanta. Poesia sonora definibile come un «universo creativo, segnatamente poetico, che non esclude nulla», per cui il testo iniziale funziona come progetto o trampolino (Heidsieck) «per tuffarsi nell'avventura della performance». Non si tratta di una pedissequa riedizione dell'antica oralità rituale, ma di una trasfigurazione degli elementi materiali (corpo, voce, musica) attraverso i moderni strumenti tecnologici: dal nastro magnetico – col suo rivoluzionario *cut-up* sonoro – fino ai recenti software di montaggio audio. La poesia sonora ha una spiccata vocazione intermediale, per cui i diversi elementi della performance si fondono come in un composto chimico (nella multimedialità, invece, non si dà fusione perché le “tracce” sono semplicemente giustapposte, in parallelo). Fontana chiude riflettendo sulla sua concezione di «poesia epigenetica», che lega la pagina scritta e la sua attuazione performativa in un continuo pulsare, come se il testo fosse un «ameboide» in perenne andirivieni «dalla pagina all'azione» e «dall'azione alla pagina». Per questo il poeta sonoro può liberarsi «dal vincolo feticistico del libro, pur continuando a considerarlo un punto di riferimento insostituibile».

aA

XXV

3. *A partire dalla musica, verso il nucleo e ritorno*

Ognuna delle arti orali (o vocali) condivide per definizione qualcosa con le altre (se così non fosse, non apparterebbe all'insieme); ma ognuna presenta pure, al tempo stesso, alcuni tratti specifici ed esclusivi (altrimenti non sarebbe dissimilabile dagli altri elementi dell'insieme). Considerando la musica in ottica tipologica e comparativa rispetto all'insieme delle arti orali, un dato evidente è che di rado essa è un'arte puramente vocale, nonché nel contempo puramente musicale (cioè non commista con tratti extramusicali qualsiasi). Molto spesso la musica è caratterizzata da tratti che le sono esclusivamente propri ma non sono

vocali, è cioè strumentale. Oppure è caratterizzata da un uso della voce che però a sua volta coinvolge altre arti o sistemi di comunicazione: perlopiù la voce musicale è anche voce linguistica, poiché intona parole; e pressoché sempre la voce musicale attiva anche un'espressione che non è musicale né linguistica, ma con la quale sia la musica sia il linguaggio funzionano in simbiosi (o che forse parasitano e sviluppano, essendone addirittura articolatissime superfetazioni): un'espressione – sul piano paleoantropologico – pre-musicale e pre-linguistica, che comunque – su un piano sistematico atemporale – possiamo definire extracantata e extra-parlata, rappresentata da emissioni vocali quali pianto gemito lamento ansito grido rantolo ecc.

Per esemplificare con casi noti al lettore italiano di media cultura di mezz'età, una musica puramente musicale (non commista con altre arti) e puramente vocale non è lo *scat* di Lucio Dalla nella sigla della rubrica televisiva *Lunedì Film*, perché, sebbene la voce non intoni un testo in lingua bensì sillabe *nonsense*, il pezzo (degli Stadio) è anche strumentale; non è nemmeno, per la medesima ragione, il canto di Edda Dell'Orso nella colonna sonora di *C'era una volta il West* (di Ennio Morricone), che pure non modula che una singola vocale; non è la canzone a cappella di Bobby McFerrin *Don't Worry, Be Happy*, se non in precisi momenti, quando non intona il testo in lingua (e se prescindiamo dagli schiocchi di dita...). Una musica pura e puramente vocale è solo il vocalizzo non accompagnato. Ma una musica pura e puramente vocale è, anche in prospettiva transculturale, una rara eccezione.

Intendere che cosa sia un'arte essenziale, nucleare, per quanto di fatto quantitativamente esigua nella storia delle civiltà umane, quale ad esempio una musica pura e puramente vocale, serve a comprendere, per contrasto, come il campo delle arti orali non sia unificato artificialmente dagli studiosi, ma sia unito e mescolato nella realtà, e dagli studiosi solamente sottoposto ad analisi, a separazione teorica e astratta delle componenti. Può essere utile individuare e isolare queste essenze artistiche distinte, da una parte per esaminarle in quanto tali; da un'altra per capire come eventualmente si uniscano e combinino, quali tipi di congiunzione commistione ibridazione costituiscano i generi artistici reali; inoltre per capire se tra arti diverse, sia quelle pure

(reali o astratte) sia a maggior ragione quelle composite, al di là delle irriducibili differenze sussistono nondimeno dei tratti comuni: ad esempio, nel campo delle arti orali, qualche altro tratto comune oltre a quello indispensabile (per definizione) dell'uso della voce.

In questo stadio della ricerca – per dirla brevemente con due riferimenti opposti: a quasi quarant'anni di distanza dalle pietre angolari di Zumthor¹¹ (senza dubbio detenenti il record di citazioni nei vari capitoli di questo volume), o in concomitanza con studi ormai multi-specialistici e collettivi sulla voce nei vari campi della performance artistica¹² – un tratto comune alle diverse arti orali che pare specialmente urgente investigare è quell'espressività vocale extracantata e extraparlata di cui si diceva, che malgrado la sua pervasività rimane non perfettamente focalizzata e scarsamente tematizzata¹³. Con un esperimento mentale, sottraendo alla parte orale di una performance di arte orale (che questa sia poesia o musica o teatro o *performance art*) tutto quanto c'è in essa di specificamente linguistico (verbale e soprasegmentale) e di specificamente musicale (melodico-ritmico), rimane sempre comunque un residuo espressivo vocale, la cui importanza nell'economia complessiva della performance è impregiudicata, può essere minima ma pure massima, quindi non va in ogni caso sottovalutata. Per esempio, quando due versioni di una medesima canzone, con identiche parole e con identica melodia e arrangiamento (circostanze simili possono facilmente verificarsi in un *talent show* come *Amici di Maria De Filippi*), risultano tuttavia, in quanto cantate da due distinti interpreti, così radicalmente differenti da fare l'effetto di essere l'una rispetto all'altra *tutta un'altra cosa*, ciò non può dipendere che dall'espressività vocale extracantata extraparlata, differente nei due casi¹⁴. Ma essa è presente

XXVII

11. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (1983), il Mulino, Bologna 1984; Id., *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale* (1987), il Mulino, Bologna 1990.

12. Ad esempio K. Thomaidis, B. Macpherson (eds.), *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Routledge, London-New York 2015; N.S. Eidsheim, K. Meizel (eds.), *The Oxford Handbook of Voice Studies*, Oxford University Press, Oxford 2019.

13. Cfr. però, qui in questo volume, gli ultimi capoversi del secondo paragrafo del contributo di Mario Gerolamo Mossa.

14. In verità anche altri fattori possono incidere, tutti però pertinenti alla parte

sempre, in ogni momento di ogni performance di arte orale (a dire il vero, di ogni atto vocale anche non artistico). L'epiteto "extracantato extraparlato" non significa che canto e parlato possono sussistere senza questo strato (è vero anzi il contrario), bensì che esso può sussistere senza quelli. Consideriamo un esempio concreto, anche se purtroppo ha il difetto di non consentire di isolare del tutto ciascuno dei vari fattori interagenti, come esigerebbe invece il metodo scientifico sperimentale: quando ascoltiamo la versione di Vasco Rossi de *La compagnia*, il tono scanzonato della sua interpretazione vocale è espressivamente l'opposto di quello straziato della versione di Lucio Battisti, col risultato che la medesima canzone suona nel primo caso realmente ottimistica, nel secondo disperata non tanto e non solo per l'espressività della melodia, che è pressoché la medesima nei due casi, ma per l'antifrasì lancinante tra il testo verbale, che di per sé è ambiguo e potrebbe perfino essere allegro, e appunto l'interpretazione vocale. Ma lo strazio sta tutto nello strato extracantato extraparlato della condotta vocale stessa: segnatamente nelle inflessioni timbriche, che sono uno strato distinto rispetto alla linea melodica musicale e anche rispetto ai tratti linguistici prosodici, soprasegmentali¹⁵.

Ora, questo strato extracantato extraparlato è comune all'arte orale essenziale poesia, all'arte orale essenziale musica, all'arte orale essenziale teatro, all'arte orale essenziale *performance art* vocale¹⁶. È comune perché mentre

aA

visibile della performance, non a quella udibile: mimica facciale, gestualità, linguaggio del corpo, danza, abbigliamento, trucco, ornamento del corpo ecc. Ma l'esperimento mentale è messo a punto se ipotizziamo di fruire le due diverse performance della medesima canzone ascoltandole soltanto, senza vederle (per tornare all'esempio di *Amici*, ascoltando il programma senza guardare il televisore).

15. Cfr. F. Albano Leoni, P. Maturi, *Manuale di fonetica*, Carocci, Roma 2002³, il cap. "Fonetica articolatoria soprasegmentale", pp. 68-81.

16. Nota bene, parlando qui di "*performance art* vocale" ci riferiamo generalmente a esemplari di *performance art* che coinvolgono anche in maniera importante la voce (come ad esempio le opere di Marina Abramović esaminate nel contributo di Mauro Petruzzello a questo volume), non a quel particolare e forse autonomo genere artistico che è stato individuato e rubricato da Theda Weber-Lucks sotto il nome di *vocal performance art*, caratterizzato dall'assoluta preminenza della voce rispetto agli altri strati della performance (cfr. Th. Weber-Lucks, *Körperstimmen. Vokale Performancekunst als musikalische Gattung*, dissertazione dottorale, Technische Universität Berlin, 2005, ed. online 2008, <[https://deposition.tu-](https://deposition.tu-berlin.de/handle/document/11111)

in una performance artistica orale si può obliterare il linguaggio, si può obliterare la musica, si può obliterare la rappresentazione, si può obliterare la scena, non si può obliterare l'espressione vocale della voce (è superfluo puntualizzare che una voce "inespressiva" è in verità soltanto una voce *altrimenti* espressiva: della assenza o latenza di certe condizioni psicofisiche). L'uso della voce, per definizione elemento comune indispensabile di ogni arte orale, implica necessariamente il tratto parimenti comune dell'espressività vocale, che è trasversale a musica, poesia orale, teatro, *performance art* vocale. Se un'arte orale intesa come categoria singolare esiste, o almeno è postulabile in prospettiva euristica, allora il suo esame scientifico – nella forma dell'estetica, degli studi di letteratura, musica, teatro ecc. – non può trascurare questo suo tratto trasversale e fondante.

* * *

aA

Centrato l'interesse sul nucleo specifico trasversale dell'oralità, vediamo a questo punto in che modo i diversi approcci degli autori coinvolti nel volume dal lato della musica, nonché del teatro e della *performance art*, ampliano e articolano nuovamente la questione, con quali intendimenti di conoscenza e di lavoro.

XXIX

Il primo contributo di questa seconda metà del libro, *Arcipelago voce* a firma di Michela Garda, svolge di fatto anche una funzione di collegamento con la parte precedente, di maniera che il trapasso sia continuo. Dal punto di vista dell'estetica, non strettamente rivolta alla musica ma anzi aperta, come branca della filosofia, a un dialogo fecondo con tutte le discipline umanistiche, filologia linguistica antropologia ma anche massmediologia psicoanalisi studi culturali, l'autrice in anni recenti ha compiuto una ricerca storica e teorica sul territorio di confine tra musica vocale e poesia sonora nel Novecento¹⁷. Parla di "oltrepassamenti",

berlin.de/handle/11303/2308>; nonché il capitolo firmato dalla stessa autrice in questo volume). Ma sono evidentemente confini sfumati e labili.

17. Cfr. M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrazione la performance. Testi, modelli e simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, Pavia 2016, pp. 73-91; Ead., *Tra il segno e il suono: gesti vocali nella poesia sonora*, «La rivista di Engramma», 145 (2017), pp. 133-145; Ead., *Attraverso la voce: oltrepassamenti e dislocazioni tra xx e*

XXX

“terre di mezzo”, qua per noi di “arcipelago”: a indicare che quel confine tra arti orali distinte è appunto un territorio frastagliato ma che unisce, non una linea geometrica che separa: è uno spazio operativo frequentabile, e invero ben frequentato, da artisti di lignaggio letterario, musicale o teatrale, convergenti però nella sperimentazione performativa vocale. Il modo in cui la voce (artistica) manifesta in forma sonora il soggetto, la sua identità personale e sociale, Garda lo argomenta col metodo di un’archeologia teorica reticolare, che sintetizza le posizioni geneticamente distanti di intellettuali come Havelock Zumthor Adorno Cavarero Kristeva Pettman; la maniera in cui la voce, congiunta col gesto corporeo, è fatta materia di un’indagine sulle relazioni tra suono e segno, o tra le arti musica e poesia, o tra i sistemi di comunicazione musica e linguaggio, lo racconta mediante una storiografia mirata dell’avanguardia e della neoavanguardia compositiva novecentesca, che coinvolge i nomi di Stockhausen Nono Ligeti Berio Scelsi, ma anche di cantanti loro collaboratori, o più spesso collaboratrici, anzi autentiche coautrici, quali Berberian Henius Hirayama; da ultimo, come le categorie di composizione ed esecuzione vengano finalmente a fondersi nel genere a sé stante *vocal performance art*, dove pure è messa in crisi la nozione di soggetto e di persona che la voce rappresenterebbe, questo, nel segno di Artaud, è verificato nelle pratiche vocali-performative di Stratos La Barbara Monk e soci fino a oggi.

aA

Il saggio seguente, *Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo*, di Nicola Scaldaferrì, ci riporta alla poesia orale nel senso canonico del termine, dato che concerne la pratica di Isa Elezi-Lekgjekaj (1947), cantore kosovaro rappresentante della celebre tradizione epica balcanica, che negli anni Trenta del secolo scorso fu oggetto delle altrettanto celebri ricerche di Milman Parry e Albert Lord. Da tempo Scaldaferrì studia quel repertorio sul campo da etnomusicologo, e come quei capiscuola corrobora l’approfondimento teorico con metodi d’indagine tecnologicamente innovativi¹⁸. Grazie all’uso di due incisori in continua alternanza, Parry e Lord avevano per

xxi secolo, in A. Cecchi (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, NeoClassica, Roma 2019, pp. 159-175.

18. Cfr. <<http://leavlab.com/portfolio/epic-songs-balkans/>>.

la prima volta potuto registrare performance di canto epico ininterrotte, anziché trascrivere i testi sotto dettatura, che è una modalità performativa discontinua e per giunta depauperata dello strato musicale. Avevano così scoperto che le differenti modalità performative del canto epico condizionavano in maniera importante il risultato: un medesimo poema, cantato oppure dettato un verso per volta, prendeva forme finali diverse: per vocabolario, sintassi, metrica. La stessa cosa si è constatata proponendo a Isa la performance di un medesimo poema in tre diverse modalità: il canto consueto, la declamazione non cantata ma comunque ritmica, il dettato. Ed ecco la nuova scoperta, documentata e analizzabile in dettaglio grazie alle odierne riprese audiovisuali: Isa, non potendo accompagnarsi con lo strumento, chiede di poter dettare almeno camminando; in questa maniera, grazie al ritmo marcato dei passi, la recitazione procede senza più intoppi e con una regolarità metrica che nel dettato puro non gli riesce. Il canto “camminato” è una modalità privata con funzione di esercizio per i cantori, che dimostra la validità generale dell’intuizione di Havelock che l’azione corporea sia connaturata alla performance orale: un unico ritmo genera e regola entrambe. Che fosse così nell’epica antica, è un’ipotesi serissima; che sia così oggi, non solo per il canto epico ma per le più svariate forme di performance orale, possiamo valutarlo coi nostri occhi.

aA

XXXI

Col passo successivo ci spostiamo appunto nella stretta contemporaneità, rivolgendo la nostra attenzione alla canzone popolare “tecnologica” (italiana). Un campo operativo – come già suggerisce il titolo del contributo di Alessandro Bratus, *L’oralità simulata: produzione sonora e dimensione empatica della voce nella canzone registrata* – dove il cumulo delle mediazioni¹⁹ potrebbe dissolvere la sorgiva corporeità-vocalità dell’artefatto. Senonché questa è «insopprimibile». In effetti, di rado gli artisti trasmutano artificialmente la voce al punto da renderla del tutto non-voce (il gioco non vale la candela), ma per mezzo dell’elettronica spingono comunque la materia vocale in zone liminari, ad esempio impiegandola (Iosonouncane, Bianco, Levante) come

19. Cfr. A. Bratus, *Mediatization in Popular Music Recorded Artifacts. Performance on Record and on Screen*, Lexington, Lanham 2019.

suono di sfondo, di accompagnamento para-strumentale a sé stessa in quanto melodia+*lyrics* in primo piano; oppure operando (Cosmo, Coma_Cose) una sorta di pseudomorfosi del modello canoro di un altro cantante (il Battisti di *Abbracciala abbracciali abbracciati*, da *Anima latina*), in particolare rielaborando quello che è l'elemento più puramente vocale del canto, in quanto privo di testo verbale: il vocalizzo. In simili casi l'arte orale è quanto di più lontano dal paradigma tradizionale, esemplificato per noi dalla prassi di Isa Elezi-Lekgjekaj. Se è accettabile, come postulavamo sopra, intendere l'arte orale non solo in senso ristretto come categoria opposta alla scrittura, ma in senso lato come qualunque manifestazione artistica che faccia uso della voce, non escludendo la scrittura, allora pare sensato includere pure qualsiasi altro mezzo di fissazione ed elaborazione della materia vocale. Come da millenni l'utilizzo artistico della voce non è quasi mai del tutto alternativo alla scrittura, mezzo di fissazione ed elaborazione dello strato vocale verbale, ma più volentieri si congiunge con essa, così la tecnologia consente alla voce di congiungersi con mezzi di fissazione ed elaborazione dello strato sonoro e musicale, in forme che possiamo ancora definire orali. Il confine abbattuto non è più solo tra oralità e scrittura, ma tra oralità umana e artificiale: digitale, aumentata, protesica, sintetica, robotica, insomma postumana.

Anche il testo seguente, *Dalla prosodia alla musica strumentale: una sfida compositiva*, ci conduce in una zona liminare dell'oralità. Ma in questo caso non è la materia vocale a espandere la propria giurisdizione mediante strumenti estranei, al contrario è la materia estranea ad appropriarsi delle qualità della voce. L'autore del capitolo, Fabio Cifariello Ciardi, come compositore sta esplorando da anni le possibilità di imitazione della voce, segnatamente del parlato, mediante le risorse dell'organico strumentale. Qui, sulla base della competenza e del magistero acquisiti nella pratica, ci offre un'articolata rassegna storica e tipologica che comprende oltre alle proprie anche tutte le prove di decine di altri compositori che in varia maniera hanno raccolto nel tempo la stessa "sfida". Giustamente la chiama così, nel senso che non è un traguardo che si possa propriamente raggiungere: gli strumenti, anche un insieme ricco e variegato come l'orchestra, in qualsiasi combinazione e con

qualsiasi accorgimento, non sono in grado di imitare perfettamente il timbro (lo spettro e l'*envelope*) dei fonemi linguistici, le inflessioni diastematiche della prosodia, il ritmo ametrico del parlato. Lo impediscono difficoltà e ostacoli di vario ordine, sul piano della descrizione e trascrizione prima ancora che sul piano della riproduzione, che Cifariello Ciardi analizza e spiega accuratamente. D'altronde la verità è che la mira poetica sottesa a questi sforzi non è presumibilmente quella di un'imitazione impeccabile, assolutamente indistinguibile dall'originale (di nuovo, come sopra, il gioco non varrebbe la candela, ma per la ragione esattamente opposta). Piuttosto, la «ri-sintesi strumentale del parlato» aspira, per via sottilmente differenziale, mediante lo scarto rivelatore, a dirci qualcosa di nuovo e sorprendente sul più familiare dei suoni, su qualcosa che ci illudiamo di conoscere al punto da trovarlo perfino banale, mentre in realtà è una forma sonora dalla ricchezza (anche estetica) inesauribile.

aA

L'ultimo contributo della sezione a dominanza musicale del volume è "*The body of the voice / the voice of the body*". *Vocal Performance Art and its connection to the cognitive unconscious*, di Theda Weber-Lucks. Abbiamo già menzionato l'autrice, come scopritrice o inventrice di questa nozione ormai indispensabile, *vocal performance art*, e soprattutto sua prima teorica e storiografa²⁰. I rappresentanti del nuovo genere artistico usano la voce come canto ma valorizzano anche tutte le svariate *extended vocal techniques* consentite dall'apparato fonatorio umano; pragmaticamente, quanto a formazione e primi saggi del mestiere, provengono perlopiù dall'area musicale, ma estendono volentieri la loro attività nel campo limitrofo della *performance art*; rispetto a quanto abbiamo detto sopra sulla condotta vocale extracantata extraparlata, ne sono certamente gli specialisti. Ciò vuol dire, nella nostra ottica, che sono gli specialisti di quello strato della vocalità che è trasversale a tutte le altre arti orali. In questo approfondimento particolare delle sue ricerche che qui presentiamo, Weber-Lucks si concentra sulle motivazioni di indagine personale interiore che hanno guidato l'azione di eminenti pionieri quali Meredith Monk, Joan La

XXXIII

Barbara, Diamanda Galás, Sainkho Namtchylak²¹: indagando le possibilità dell'espressione vocale, indagano sé stesse e l'umano. Sulla base delle teorie della metafora primaria di Lakoff e Johnson, e dell'ancestrale sistema di comunicazione pre-linguistico *Hmmmmm* (holistic manipulative multi-modal musical mimetic) di Steven Mithen, Weber-Lucks argomenta come nella loro azione corporeo-fonatoria i *vocal performance artists* attingerebbero a un sostrato cognitivo inconscio: non proposizionale, non razionale, ma espressione fondamentale dell'esperienza umana.

In una linea continua tra musica e performance scenica, col saggio di Martina Treu, *Loralità torna in scena*, orientiamo finalmente lo sguardo sul campo del teatro. In specie quello greco antico, ma pure nelle sue realizzazioni odierne. Anzitutto ci viene rammentato che prima del VI secolo anche i copioni teatrali, al pari dell'epica, erano trasmessi oralmente; inoltre che in seguito la tradizione teatrale orale convisse a lungo insieme a quella scritta, la quale rimaneva comunque marginale. A sua volta la fioritura, iniziata circa trent'anni fa, di messe in scena di testi greci antichi, sia epici sia drammatici, sarebbe interpretabile anche come un'evenienza particolare della generale oralità "di ritorno" caratteristica dei nostri tempi. La terminologia è sempre sintomatica... e sempre ingannevole: se Aristofane nelle *Rane* (405 a.C.: tardissimo V secolo) poteva dire che i drammaturghi "fanno" o "compongono" o "intendono" – non "scrivono" – le loro opere, non si sbagliava certo più dei gruppi rock di oggi quando affermano che "scrivono" canzoni o di un compositore quando dice che "scrive" musica elettronica. Senza dubbio Erodoto, *storiografo*, e Eschilo, *tragediografo*, scrivevano, ma proprio loro Treu, a partire da Havelock, esamina quali campioni della convivenza, ai loro tempi ancora inestricabile, fra tradizione orale e rivoluzione scrittoria. Considerando infine la ricezione sulle scene attuali di una singola tragedia, i *Persiani* di Eschilo, la studiosa rileva, perfino nel trattamento di testi

21. Riguardo alla significativa preminenza delle donne nella ricerca vocale del Novecento, cfr. M. Garda, S. Facci (eds.), *The Female Voice in the Twentieth Century. Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, Routledge, London-New York, in corso di pubblicazione.

così consacrati, l'ibridazione dell'oralità non solo con la scrittura ma anche col multimediale e il digitale.

Il contributo successivo, *La voce che dischiude: poetica, profetica, sonora* di Enrico Pitozzi, riguarda appunto ancora il teatro contemporaneo: le sue frange anti-logocentriche, meglio capaci di trascendere il (presunto, forse scaduto?) primato del testo verbale scritto, a favore della viva performance corporeo-vocale. È un itinerario emblematico, per stazioni: ministri, via via, Perla Peragallo in *Sir and Lady Macbeth* (1968, con Leo De Berardinis), Carmelo Bene in *Manfred* (1979), Ermanna Montanari in *Fedeli d'Amore. Polittico in sette quadri per Dante Alighieri* (2018), Mariangela Gualtieri in *Porpora. Rito sonoro per cielo e terra* (2016). L'esegesi si vuole nel tempo tassonomica e metaforica, analitica e simpatetica: ognuno di questi maestri del "teatro di voce" si merita l'attribuzione teorica di una terna di modi espressivi vocali, che varrà la pena enunciare per farci un'idea dell'arrischio metodologico: Peragallo: *soffiato, vibrato ritmico, colpetti di gola*; Bene: *parlar cantando, deragliare, miriade di eventi sonori*; Montanari: *mormorio interiore, voce non umana, voce dislocata*; Gualtieri: *parola pesata, parola-suono, parola che fa vedere*. La descrizione tecnica delle condotte fonatorie trapassa direttamente nell'ermeneutica (psicologica, antropologica, filosofica), ma attenzione: comunque di quelle, del suono, della voce, non del verbo. È un paradigma laterale del teatro, socialmente, che ha la pretesa invece di essere centrale, umanamente, perché fondato su radici al tempo stesso più antiche (vedi pure l'*excursus* etimologico di Pitozzi sui termini per *voce* nelle tradizioni vedica, greca ed ebraica), più trasversali (la nostra vocalità extra- o infra- o ultraverbale), più utopiche (la voce che non dice parole, dice l'indicibile).

Chiude la parabola del volume, ampia ma confidiamo conseguente, il capitolo di Mauro Petruzzello dal titolo *Marina Abramović: silenzio, respiro e grido*, dedicato, evidentemente, alla *performance art*. L'artista serbo-newyorkese, non una specialista della voce (cantante o vocalista o attrice), tratta il materiale vocale esattamente come tratta ogni altro materiale della sua arte corporeo-psichica (e concettuale²²,

22. Cfr. G. Genette, *L'Opera dell'arte* cit., il cap. "La riduzione concettuale", pp. 157-165.

ma di conseguenza): attraverso lo strumento dell'estremismo, nell'unica forma (informale) dell'oltranza. Il materiale è ordinario: in fondo una voce qualunque; straordinario l'esito. L'indagine di Petruzzello copre l'intero arco cronologico della carriera di Abramović, ma lo riordina per temi, per categorie. Il primo tipo di materiale vocale individuato è dunque il silenzio, il che non deve apparire un paradosso: nelle performance esemplari commentate il silenzio non è banale assenza di suono, è volitiva resistente astensione dalla fonazione. È denso di senso, infatti, e per questo è categorizzato a sua volta in quanto silenzio-*specchio*, silenzio-*saturazione*, silenzio-*reificazione*. Altro materiale vocale così ordinario che più ordinario non si può, è il respiro: ma di nuovo trattato da Abramović nell'intero spettro dalla pura naturalezza alla forzatura snaturata, d'altronde talmente disciplinata da fungere da sublimazione, anche in riferimento alle tecniche orientali di meditazione. Infine, il terzo materiale vocale è il grido: ordinario, certamente, ma anche, finalmente, così abramoviciano che più abramoviciano non si può. E allora qui davvero, evitando ovviamente quell'incresciosa banalità del grido che si crede in sé straordinario, gli estremi e le oltranze saranno invece paradossali.

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing

Jonathan Culler

aA

In the introduction to *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Marjorie Perloff declares, «Poetry inherently involves the structuring of sound», but «however central the sound dimension is to any and all poetry, no other poetic feature is currently as neglected»¹. Redressing this may be one of the functions of this collection, to which I am happy to contribute. I am a firm believer in the centrality of sound to poetry, whether in effects such as those of Verlaine's *Chanson d'Automne*,

3

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone².

or Wallace Stevens's *Bantams in Pinewoods*:

1. M. Perloff, *Introduction*, in M. Perloff, C. Dworkin (eds.), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 2009, p. 1.
2. P. Verlaine, *Oeuvres poétiques*, ed. by J. Robichez, Garnier, Paris 1969, p. 39.

Chieftan Iffucan of Azcan in caftan
Of tan with henna hackles, halt!³

For me a striking Italian example of *musica verbale* would be D'Annunzio's *La sera fiesolana*. I do hesitate to submit these lines to a contemporary and sophisticated audience, who may find them sentimental and overwrought, but for the foreigner that I am, they are memorable and captivating:

Fresche le mie parole ne la sera	a
tì sien come il fruscío che fan le foglie	b
del gelso ne la man di chi le coglie	b
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta	c
su l'alta scala che s'annerà	a
contro il fusto che s'inargenta	c
con le sue rame spoglie	b
mentre la Luna è prossima a le soglie	b
cerule e par che innanzi a sé distenda un velo	d
ove il nostro sogno si giace [...]	e

4

In 1709 Alexander Pope's *Essay on Criticism* declared «The *Sound* must seem an *Echo* to the *Sense*»⁵, and since then this has been taken to heart as a principle of criticism: if you talk about sound at all, it should be to show how it reflects or supports meaning. Thus for D'Annunzio's poem critics would like to hear in «il fruscío che fan le foglie» the rustle of mulberry leaves, but the play of sound here is generally independent of meaning with the rich echoing rhymes of *foglie*, *coglie*, *spoglie*, *soglie*, for instance, which do not correspond to anything in the scene but contribute affect while only echoing one another. That sound must support meaning has not in fact been a determining principle for writers of poems and songs, who since Hellenistic times have reveled in the play of sound for its own sake. Not only is there plenty of empirical evidence that sound in poetry often, quite marvelously, leads a life of its own, not subordinated to echoing or supporting the sense, but astute theo-

aA

3. W. Stevens, *Collected Poems*, Faber, London 1955, p. 75.

4. G. D'Annunzio, *La sera fiesolana*, in Id., *Alcyone*, Mondadori, Milan 1988, p. 27.

5. A. Pope, *The Essay on Criticism*, in Id., *Poems of Alexander Pope*, ed. by J. Butt, Yale University Press, New Haven (CT) 1963, line 365, p. 155.

rists of verse recognize this: the great 19th century English poet, Gerard Manley Hopkins, writes, «Poetry is speech framed for contemplation of the mind by way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest in meaning. Some matter or meaning is essential to it but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake»⁶. And among thinkers of our day one could cite Giorgio Agamben who rejects the notion of the harmonious fusion of sound and sense: «quasi che, contrariamente a un diffuso pregiudizio, che vede in essa il luogo di una raggiunta, perfetta adesione fra suono e senso, la poesia vivesse, invece, soltanto del loro intimo discordo»⁷. Poetry rematerializes language, turning it back from speech to sound. For Renaissance poets, «vowel magic», the repetition of vowel sounds as in rhyme and assonance, is the better part of poetic eloquence. And Hegel, who preferred the austerity of unrhymed classical hexameters, admits to the erotic quality of rhyme as what particularly characterizes the post-medieval lyric: «it is as if the rhymes now find one another immediately, now fly from one another and yet look for one another, with the result that in this way the ear's attentive expectation is now satisfied without more ado, now teased, deceived, or kept in suspense, owing to the longer delay between rhymes, but always contented again by the regular ordering and return of the same sounds»⁸.

Whether the sound patterning, in its independence, is interpreted as in tension with the sense or as an independent structure of seduction often makes little difference. Here are the opening stanzas of one of Hopkins' simpler poems, *Inversnaid*, about a mountain stream (a «burn»):

6. G.M. Hopkins, *Poetry and Verse*, in Id., *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. by H. House, G. Storey, Oxford University Press, London 1957, p. 289.

7. G. Agamben, *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 20; English trans., *The Idea of Prose*, State University of New York Press, Albany (NY) 1995, p. 40: «Contrary to the received opinion that sees in poetry the locus of an accomplished and a perfect fit between sound and meaning, poetry lives, instead, only in their inner disagreement».

8. G.W.F. Hegel, *Aesthetics*, trans. by Th.M. Knox, Oxford University Press, Oxford 1975, p. 1031.

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in comb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.

A windpuff-bonnet of fawn-froth
Turns and twindles over the broth
Of a pool so pitchblack, fell-frowning,
It rounds and rounds despair to drowning⁹.

In addition to the striking alliteration, the variation between single and double off-beats in lines with four beats generates a swinging rhythm in lines experienced as memorable and regular, even though the lines vary between seven and ten syllables. Is there a contrast between the regular drive of the rhythm and the wildness of the brook? Despite the obscurity of some of the language («in coop and in comb»? «flutes»?) the poem is experienced as highly evocative, though scarcely imitative of a wild brook.

Once one begins conceiving of the patterning of sound in poetry as offered for its own sake, the question of the relation to music, particularly to song, arises, for as we shall see in later papers – such as that on Bob Dylan's *Like a Rolling Stone*¹⁰ – word choice in songs is often determined primarily by sound («Once upon a time, you dressed so fine, threw the bums a dime, in your prime...»). Or in *Subterranean Homesick Blues*:

Look out kid
Don't matter what you did
Walk on your tip toes
Don't try 'No-Doz'
Better stay away from those
That carry around a fire hose
[x] Keep a clean nose
[x] Watch the plain clothes
You don't need a weather man
To know which way the wind blows¹¹.

9. G.M. Hopkins, *Poems of Gerard Manley Hopkins*, ed. by W.H. Gardner, N.H. Mackenzie, Oxford University Press, London 1967, p. 89.

10. Editors' note: The author is referring to a part of Mario Gerolamo Mossa's presentation which has not been included in the volume chapter.

11. B. Dylan, <<http://www.bobdylan.com/songs/subterranean-homesick-blues/>>. [x] marks a virtual beat.

These are songs where our seduction by the chiming of rhymes is accompanied by pleasure in the incongruous juxtapositions they produce.

I will say more later about the relations between text and sound in poetry, but I am particularly committed to the analogy between poems and songs, which seems to me useful in several respects.

First of all, poems, like songs, should be memorable; they want to be heard again, repeated, internalized, and in both cases we have very little idea of what actually makes them memorable. What makes a tune catchy, so that it sticks in your mind and makes you want to hum it? And what about poems? What is it that makes them, as Valéry says, want to be heard again?¹² In the case of poems, we often imagine that it is the thought that counts, but with songs, we know that this is not the case: it's not profundity of the thought that matters: «She loves you, yeah, yeah, yeah.» «You ain't nothing but a hound dog!» Is there a lesson here for poetry?

Second, people can develop considerable expertise, connoisseurship, about songs without spending any time interpreting. They come to know what they like and dislike and can argue with their friends about the relative virtues of the Beatles or the Stones (in my day) or Justin Bieber and Katy Perry today, or of a particular tune, or different artists' covers of a song. And I think there is a lesson here concerning poetry. Children generally like poetry. They are enthralled by the rhythms, the rhymes, and perhaps by the nonsense that adults permit themselves in this genre, but by the time they reach university, many say that they dislike poetry, although they continue to be seduced by and to admire the intensely rhythmical, rhyming language of rap, for example. They have gone off poetry, I suspect, because the treatment of poetry in schools is often to make it an object of interpretation: what is this poem really about? What does this language symbolize? I believe that if we treated poetry more as we treat song, as a patterning of sound, as something requiring performance, and seeking

12. P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in Id., *Oeuvres*, ed. by J. Hytier, Gallimard, Paris 1957, vol. 1, p. 1325.

our attention, our adhesion, asking us to take it in, and repeat it, we would find our students much more receptive.

For anyone committed to the priority of sound and sound patterning in poetry, the question of the relation between text and oral performance is crucial, but I should note that while I am interested in the strange relations between poetic texts and the history of their performance by poets themselves, which I shall discuss in a moment, for me the most crucial performance is by readers, whether vocalizing audibly or subvocalizing only. Poems exist above all as iterable experience of readers who give them voice. To paraphrase Jean-Luc Nancy, text is there before and after I encounter it, but sound arrives as an event¹³.

But, as I say, I am interested in the relations between text, sound and performance that have developed in the culture of poetry over the past century, and if I speak particularly about poetry culture of the United States, it is not that I take it to be exemplary but simply that here I have relevant knowledge. The most salient fact, perhaps, is that beginning with Modernism, the majority of Anglophone poets with serious aspirations have abandoned an investment in sound-patterning. Often this involves a rejection also of traditional poetic meters and forms, but even those poets who have continued to write “in form,” as our creative writing students put it, or still employ rhyme, do not seem to seek aural effects. (As a result, for example, the poetry of Edgar Allan Poe, with its foregrounding of chiming and rhyming, is taken as an example of jejune, facile seeking after effects, the sort of thing that foreigners may appreciate but should not be emulated by serious poets.) The commitment to intensely rhythmical, rhyming language, with its various sorts of sound play, is increasingly excluded from mainstream poetry and has migrated to popular forms such as rap and poetry slams.

One interesting dimension of this shift lies in the history of the performance of poetry. In the late nineteenth century and first half of the 20th century in the US, school children memorized poems and performed them, sometimes as a classroom exercise, sometimes as punishment, sometimes

13. J.-L. Nancy, *A l'Ecoute*, Galilée, Paris 2002, p. 34.

on festive occasions, and at other times in competitions. It was taken for granted that poems were language to be performed, and that to perform well required training, practice. It was generally assumed, for example, that an author would not be the best reader of his or her own poems¹⁴. Professional performers gave public readings of poems, and poems were material for training in elocution. In the period between the wars there was even a growth of the practice of group recitation in Britain and the US: choral speaking or choral reading, as it was called. But after World War II the practice of memorization and public recitation virtually disappeared in American schools (despite some recent attempts to revive competitions in poetry recitation) and changes occurred in public poetry readings. Although celebrated performers such as Dylan Thomas gave dramatic, oratorical readings of famous poems by other authors as well as some of their own, increasingly public readings came to feature poets reading their own poems. Scholars attribute this shift partly to radio – people could hear poets reading their own poems so didn't need to hear others performing them. But it also occurs as part of a broader process of breaking with the notion that a poem is a text to be read silently. As James Breslin writes in *From Modern to Contemporary*, the late 50's «saw the emergence of an anti-formalist revolt», a renunciation of the well-made poem, by Beat poets, Confessional poets, Black Mountain poets, and New York School poets. Poetic authority came to be located not in the cultural tradition but in the literal reality of a physical moment¹⁵. Michael Davidson writes of the «new oral impulse of the late 50s and 60s», where «orality signifies unmediated access to passional states, giving testimony to that which only *this* poet could know»¹⁶. Allen Ginsberg reports a sort of conversion experience:

14. L. Wheeler, *Voicing American Poetry, Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2008, p. 4. For an excellent history of poetry and performance in schools and communities, see J.S. Rubin, *Songs of Ourselves*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2007.

15. J. Breslin, *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-65*, University of Chicago Press, Chicago 1983, pp. xiv-xv, 60.

16. M. Davidson, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word*, University of California Press, Berkeley (CA) 1997, p. 197.

I thought I wouldn't write a poem, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy and scribble magic lines from my real mind – sum up my life –... So the first line of *Howl*, “I saw the best minds of my generation” etc. the whole first section typed out madly in one afternoon, a huge sad comedy of wild phrasings, meaningless images¹⁷.

A performance of *Howl* in 1955 in San Francisco is heralded as the key moment in the rise of the poetry reading as anti-establishment performance. *Howl* begins:

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up
smoking in the supernatural darkness of cold-water flats
floating across the tops of cities contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the El and saw
Mohammedan angels staggering on tenement roofs illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy among the
scholars of war,
who were expelled from the academies for crazy & publishing
obscene odes on the windows of the skull, [...] ¹⁸

Beat poets and anti-war poets in the 1960s (during the Vietnam War) made poetry readings dramatic events: LeRoi Jones, a Black experimental writer who hung out with Ginsburg and the Beats, in 1966 changed his name to Amiri Baraka and offered dramatic political performances of poetry. Here is *Stellar Niotic*, understandably better known by its epigraph: *You Gotta Have Freedom*.

You want to know
How I escaped? (There were bright yellow lights now, and red
flashes.)

17. A. Ginsberg, *Notes for Howl and other Poems*, in D. Allen (ed.), *The New American Poetry, 1945-1960*, Grove, New York 1960, p. 415.

18. A. Ginsberg, *Howl*, in *Howl and Other Poems*, City Lights, San Francisco (CA) 1956, p. 9.

can we talk here? Are we all ex-slaves? (a laughter ruins the dawn silence, and the birds acknowledge us with their rap of flutes).

That star, just over the grey green peak (the moonlight acknowledges us and makes us shadows) was how I was led
A slender black woman, around 23, put out her hand, turning toward the star. You know how night is, the star was blue and beautiful. Around it music, we drummed through the forests. Their ignorance, that country of “Their” and its united snakes unified in madness and worship of advantage. You cannot have aristocracy, except you have slaves.

They teach you that.

Yet our going, our breathing, the substance of our lives, was with us chanting against whatever was not cool.

This was always, and remains a foreign land. And we are undoubtedly, the slaves. [...] ¹⁹

But more influential than Ginsburg in this shift to the notion of poem as text for vocalization (since Ginsburg was understandably seen as herald of a particular movement, Beat poets) is Charles Olson, a poet whose manifesto, *Projective Verse*, of 1950 was taken up by many poets, reprinted in Donald Allen’s influential anthology, *New American Poetry: 1945-1960* (and also heavily excerpted in William Carlos Williams’s *Autobiography*). James Breslin writes, «The influence of Olson as theorist, and particularly of the *Projective Verse* essay, is hard to overestimate»²⁰. For me this manifesto is particularly interesting because it embodies some of the paradoxes and ambiguities of a poetry claiming priority for voice and performance, while jettisoning traditional metrical form, which Olson calls «that verse which print bred»²¹. It raises questions about the relationship between sound and writing in poetry.

11

aA

19. A. Baraka, *S.O.S., Poems 1961-2013*, Grove Press, New York 2014, p. 167. For a recording of Baraka reading this poem, see PennSound: <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Baraka/06-14-85/13_Baraka-Amiri_You-Gotta-Have-Freedom_Allentown-Community-Center-Reading_Buffalo-NY_06-14-65.mp3>.

20. J. Breslin, *From Modern to Contemporary*, p. 66.

21. Ch. Olson, *Projective Verse*, in *Collected Prose*, ed. by D. Allen, B. Friedlander, University of California Press, Berkeley (CA) 1997, p. 239.

Olson offers himself as the champion of voice and breath, as sources of poetic energy: «The poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge»²². This involves a break with tradition: «What we have suffered from is manuscript, press, the removal of verse from its producer and its reproducer, the voice, a removal by one, by two removes from its place of origin and its destination»²³. The poem is a discharge of energy, kinetic, and «there is only one thing you can do about kinetic, re-enact it». «Art», he repeats, «does not seek to describe but to enact»²⁴. Olson hammers away about breath, as he puts it, in order

to insist upon a part that breath plays in verse which has not (due, I think, to the smothering of the power of the line by too set a concept of foot) has not been sufficiently observed or practiced, but which has to be if verse is to advance to its proper force and place in the day, now, and ahead. I take it that PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear *and* the pressure of his breath. [...] And the line comes (I swear it) from the breath, from the breath of the man who writes, at the moment that he writes [...] only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line, its metric, and its ending – where its breathing, shall come to, termination²⁵.

Here there is emphasis on the poem as something dynamic, not a mere written text, but rather directly linked to the poet's breath and voice. This goes along with Olson's commitment to performance, the sense that the poem only truly exists in performance. And though breath sometimes seems metaphorical, his "hammering" on the concept seems designed to make it as literal as possible, as though the breath of the poet is present in the poem's performance, in the experience of the poem. «Breath allows all the speech-force of language back in», he writes²⁶.

22. *Ibid.*, p. 240.

23. *Ibid.*, p. 245.

24. Ch. Olson, *The Human Universe*, in *Collected Prose*, p. 162.

25. Ch. Olson, *Projective Verse*, pp. 241-242.

26. *Ibid.*, p. 244.

Robert von Hallberg notes that «for Olson pure experience is to replace the dead letter of the written text»²⁷. This aspect of the manifesto was extremely influential in various quarters, perhaps especially since Olson presents himself as championing what he identifies as a trend in contemporary poetry that will insure its future: «Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes»²⁸. Poets must pick up «the already projective nature of verse as the sons of Pound and Williams are practicing it. Already they are composing as though verse was to have the reading its writing involved, as though not the eye but the ear was to be its measurer....»²⁹.

But in resisting the dead verse of the grid-like page, which does not embody the breath of the poet, Olson also champions what he calls «composition by field», after William Carlos Williams, who called the poem «a field of action»³⁰.

He urges poets to work «in OPEN, or what can also be called COMPOSITION BY FIELD, as opposed to inherited line, stanza, over-all form, what is the 'old' base of the non-projective»³¹. This requires the stress on breath, breath groups, in composition, as he has already emphasized, but in practical terms it involves the spatial disposition of words on the page, just not in old fixed forms. «If a contemporary poet leaves a space as long as the phrase before it, he means that space to be held, by the breath, an equal length of time»³². And here the typewriter is of great value:

It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, [every letter or space of equal width] it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtaposi-

27. R. von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar's Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1978, p. 32.

28. Ch. Olson, *Projective Verse*, p. 239.

29. *Ibid.*, p. 246.

30. W. Carlos Williams, *The Poem as a Field of Action*, in *Id.*, *Selected Essays of William Carlos Williams*, New Directions, New York 1954.

31. Ch. Olson, *Projective Verse*, p. 239.

32. *Ibid.*, p. 245.

tion even of parts of phrases, which he intends. For the first time the poet has the stave and bar a musician has had. For the first time he can, without the convention of rime and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate how he would want any reader, silently or otherwise, to voice his work³³.

Thus, although projective verse is focused on breath groups and performance, it is through spatial disposition of print, the breaking of lines or the insertion of blank spaces to represent pauses, that the poem can embody this “listening” that the poet does to his own breath and poetic discourse. It seems that projective verse requires print to make the text truly a score for performance: a score that indicates how to sound the lines so that they capture the breath of the poet³⁴.

Olson performs his poems with pauses, but actually his practice is not very radical or distinctive. Here is part 1 of one of his most famous poems, *The Kingfishers*:

What does not change / is the will to change

He woke, fully clothed, in his bed. He
remembered only one thing, the birds, how
when he came in, he had gone around the rooms
and got them back in their cage, the green one first,
she with the bad leg, and then the blue,
the one they had hoped was a male

Otherwise? Yes, Fernand, who had talked lispingly of Albers
& Angkor Vat.

He had left the party without a word. How he got up, got
into his coat,

I do not know. When I saw him, he was at the door, but it did
not matter,

he was already sliding along the wall of the night, losing
himself

in some crack of the ruins. That it should have been he who
said, “The kingfishers!

who cares

aA

33. *Ibid.*, p. 245.

34. Eleanor Berry argues that projective verse is accomplished «in large part through visual form». E. Berry, *The Emergence of Charles Olson's Prosody of Page Space*, «Journal of English Linguistics», 30/1 (2002), p. 51.

for their feathers
now?”

His last words had been, “The pool is slime.” Suddenly everyone, ceasing their talk, sat in a row around him, watched they did not so much hear, or pay attention, they wondered, looked at each other, smirked, but listened, he repeated and repeated, could not go beyond his thought “The pool the kingfishers’ feathers were wealth why did the export stop?”

It was then he left³⁵.

As I say, his performance is not radical in its marking of breath or the use of space, but what interests me above all are the tensions within Olson’s manifesto for Projective Verse. We have two forces here in Olson: the demand for the poem to be a kinetic event, a vigorous performance, and the break with conventional spatial disposition of poems in regular lines or stanzas. While Olson claims that they go together – the spatial disposition as a way of capturing the kinetics of the performed poem – after the 1970s they did not tend to go together. There were still poets who performed dramatically, such as Amiri Baraka. But for the most part poets of a wide range of schools, came to see their poems as texts (sometimes texts that could scarcely be read, as in L-A-N-G-U-A-G-E poetry) and poetry readings came to be not performances but instead rather distanced presentations of what are explicitly presented as texts. (At the same time, recordings made widely available poems read by their authors, and this fostered the idea that if someone was going to read a poem aloud, it should be the author – as though this was somehow the authentic presentation.)

Poetry readings are now a staple of university literature programs and cultural centers in the US and UK. Poets make the rounds; it is part of being a successful poet to get invitations and collect substantial fees. But «poets perform

35. Ch. Olson, *The Kingfishers*, in Id., *Selected Writings of Charles Olson*, ed. by R. Creeley, Grove, New York 1966, p. 167. For his performance, see Penn-Sound: <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Olson/BMC-1954/Olson-and-Creeley_Black-Mountain_1954_Kingfisher%20I.mp3>.

the fact that they are not performers»³⁶. They stand in front of their audience, at a lectern, in deliberately drab, ordinary clothes, with a book or loose pages from which they read – no pretense of not reading, seldom a gesture, and often with bland distancing remarks, such as, «This is something I wrote in 1995». «Wearing “neutral colors”, treating their bodies as “neutral instrument[s]”, poets speak in a “carefully neutral” way. [...] [I]t is performance itself they are hoping to *neutralize*»³⁷. When America's most famous contemporary poet, John Ashbery, reads his well-known poem, *They Dream Only of America* – a poem which would certainly benefit from some expressive speech contours to mark quotations, irony, and so on – he gives a deliberately flat performance.

They dream only of America
To be lost among the thirteen million pillars of grass:
“This honey is delicious
Though it burns the throat.”

And hiding from darkness in barns
They can be grownups now
And the murderer's ash tray is more easily–
The lake a lilac cube.

He holds a key in his right hand.
“Please,” he asked willingly.
He is thirty years old.
That was before

We could drive hundreds of miles
At night through dandelions.
When his headache grew worse we
Stopped at a wire filling station.

Now he cared only about signs.
Was the cigar a sign?
And what about the key?
He went slowly into the bedroom.

36. L. Wheeler, *Voicing American Poetry*, p. 140.

37. See also, Ch. Grobe, *On Book: The Performance of Reading*, «New Literary History», 47/4 (2016), pp. 567-589 (see also L. Wheeler, *Voicing American Poetry*, pp. 128, 140).

“I would not have broken my leg if I had not fallen
Against the living room table. What is it to be back
Beside the bed? There is nothing to do
For our liberation, except wait in the horror of it.

And I am lost without you.”³⁸

Oral performance of course actually involves intonation, pitch, tempo, accent, grain or timbre of voice, non-verbal expression and movement as well as prosodic features of the language, and so is in principle richer than text, but mainstream poets perversely refuse to exploit these possibilities, explicitly shut them down. As Peter Middleton observes, If the poet performs, what he performs is authorship, which is the fact of having written this text, not performing it, not trying to animate it. The speakers’ bodily presence is the warrant for these words³⁹. Jacques Roubaud notes that in the 50s and 60s American poetry had recovered lost orality, with Ginsburg, Creeley and others. But today poetry is read by performers as if prose: «nearly every single reader – a multinational poet in this context – solves the problem of how to read his or her poems out loud in an extremely simple way. They read them exactly *as if they were reading prose*»⁴⁰. This applies to Ashbery’s poem, except that this poem is so disjointed that you cannot really make it sound like prose – when performed it is just flat poetry. For me the puzzle is that today’s poets have given considerable attention to the spatial disposition on the page – where will there be line-breaks, where will they revert to the margin, where will they scatter the words across the page, as Olson urges – but then make no effort to capture this when they read, refusing to make the text a script for performance,

38. J. Ashbery, *Collected Poems, 1956-1987*, ed. by M. Ford, Library of America, New York 2008, pp. 44-45. For his performance, see PennSound: <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Ashbery/Living-Theatre-1963/Ashbery-John_14_They-Dream-Only-Of-America_The-Living-Theatre_9-16-63.mp3>

39. P. Middleton, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, University of Alabama Press, Tuscaloosa (AL) 2008, pp. 33, 35.

40. J. Roubaud, *Prelude*, in M. Perloff, C. Dworkin (eds.), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, p. 22.

as Olson wished⁴¹. The result is a grossly impoverished experience of the poem. A most striking example for me, though from earlier in the twentieth century, is William Carlos Williams, whose *Red Wheelbarrow* involves careful visual disposition on the page.

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens⁴².

The pattern is three words, line break, one word, stanza break; and a line break even separates *wheel* from *barrow*. Are these instructions for breath groups, as one would imagine? No. When performing his poem, Williams runs straight through, as if it were continuous prose⁴³.

aA

Jed Rasula comments on the phenomenon of the contemporary performance of poetry by American poets:

Recently there has been a flight from or an evasion of sound, particularly the sounds that would awaken an understanding of that not-understanding which is so consistently bound up with poetry's heritage. [I will clarify this below.] Contemporary (or post-Vietnam) American poetry has developed a laconic, speech-oriented vocalization, wary of the narcotic blur of panegyric intonation and liturgical recitative. This idiomatic plainness reflects a semantic penury, a 'commonsense' appearance encoded

41. B. Engler, *Reading and Listening, The Modes of Communicating Poetry and their Influence on the Texts*, Franke, Berlin 1982, p. 33. If text were a score for performance, poets should perform line breaks, but they usually do not.

42. W. Carlos Williams, *The Red Wheelbarrow*, in Id., *Collected Poems of William Carlos Williams*, ed. by A. Walton Litz, Ch. MacGowan, New Directions, New York 1986, vol. 1, p. 224.

43. For an example of Williams' reading of this poem, see PennSound: <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/01_Columbia-Univ_01-09-42/Williams-WC_01_The-Red-Wheelbarrow_Columbia-Univ_01-09-42.mp3>.

thematically to vindicate those who have felt threatened by the claims of a presentient sound world, the “raw being” of language⁴⁴.

I don't know about the threat of a presentient sound-world, but I think there is a definite wariness about seeming pretentious, vatic: an embarrassment that if one tried to perform one's poems one might look foolish. Rasula continues «to listen to the varieties of modern poetry reading is to encounter a version of poets' fear of poetry as such, or a fear of what poetry might become if words wander too far off the page, and meanings drift apart from the words»⁴⁵. This seems very true, a shrewd diagnostic. For what Rasula calls the «understanding of that not-understanding which is so consistently bound up with poetry's heritage», think of songs, where we come to feel the rightness of lyrics without understanding, as in Dylan's «Walk on your tip toes / Don't try no doz / Better stay away from those / That carry around a fire hose», or in the example from Hopkins earlier about the brook: «in coop and in comb the fleece of his foam / Flutes » What is it for the fleece of his foam to flute? We may not be able to explain what this is actually referring to but we understand it as compelling.

In poetry readings these days you mainly experience the fact that you are in the presence of a poet and can go off and read the poems afterwards. You get some sense of the people – are they tall, short, young, old, hairy, bald, neat, disheveled; what sort of timbre has their voice, what kind of accent? – things that do not come across on the page. But there is resistance to auditory effects; intensity would seem embarrassing. As I say, I understand this: if you are not an accomplished professional performer, you risk embarrassment if you throw yourself into performing your poem, but it is too bad for poetry that we leave performance to hip hop or slam poets and give up the pleasures of highly patterned language. Other poets do not do much with the

44. J. Rasula, *Understanding the Sound of Not Understanding*, in Ch. Bernstein (ed.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York 1998, p. 55.

45. *Ibid.*, p. 55.

voice, though they generally seem to imagine that readings give us access to the poetic voice.

The notion of voice figures prominently in discussions of poetry, but in fact I find the term dangerously, confusingly ambiguous. One can make at least four distinctions.

1. There is the physical voice, as when you recognize a friend's voice on the phone as physically distinctive.

2. For poets their voice means something more. The poet Steve McCaffrey speaks of voice as «primal identity», «presence»⁴⁶. I take this to be the sense to which the poetry reading is supposed to minister but does not actually do so. Since we also speak of a poet finding or failing to find his or her voice, voice is not so much primal identity as an abstraction, an ideal, some distinctive manner of or in the writing which is missing in what the poet wrote before finding his or her voice.

3. Then there is voice as vocalization, as when we give voice to a poem. This may go along with what McCaffrey calls a second sense of voice (as opposed to primal identity) a «thanatic voice, triply destined to lines of flight and escape, to the expenditure of pulsional intensities, and to its own dispersal in sounds between body and language»⁴⁷. I think that this sense is related to singer's notion of their voice as an instrument. Something separate from them as person, as the violinist's instrument is separate. As McCaffrey's reference to death in "thanatic voice" indicates, this voice is less tied to a person than to what I call voicing, on which more shortly.

Finally, 4, there is notion of a voice characteristic of an individual poem, based on a particular expressive model of lyric (inherited from Romanticism but modernized): the voice that speaks in a poem (not to be identified with that of the biographical poet). This sense of voice involves the notion that a lyric should be seen as spoken by a fictional persona, whose voice we hear in it. This has been an extremely influential notion in the theory and pedagogy of the lyric in Anglophone countries. In an essay critical of the notion of lyric, Paul de Man declared «the principle of intelligibility in lyric poetry depends upon the phenomenalization of the

46. S. McCaffrey, *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 2001, p. 161.

47. *Ibid.*, p. 162.

poetic voice»⁴⁸, which is to say that to read a text as a lyric is to lend phenomenal form to something like a voice, to convince ourselves that in our vocalization of the text we are hearing a voice, repository of the attitudes that the poem is expressing. The pedagogical principle of Anglo-American New Criticism was articulated in 1938 by John Crowe Ransom: «The poet does not speak in his own but in an assumed character, not in the actual but in an assumed situation, and the first thing we do as readers of poetry is to determine precisely what character and what situation are assumed. In this examination lies the possibility of critical understanding and, at the same time, of the illusion and the enjoyment»⁴⁹.

In the Anglo-American world, this principle has become the foundation of pedagogy of the lyric. The classic textbook *Sound and Sense*, in use since 1956, tells students, «To aid us in understanding a poem we may ask ourselves a number of questions about it. Two of the most important are *Who is the speaker?* and *What is the occasion?*» After reminding students that «Poems, like short stories, novels, and plays, belong to the world of fiction» and advising them to «assume always that the speaker is someone other than the poet», the textbook concludes: «We may well think of every poem, therefore, as in some degree dramatic – that is the utterance not of the person who wrote it but of a fictional character in a particular situation that may be inferred»⁵⁰.

But this quest for a voice that speaks in a poem is a very dubious general principle: for many poems trying to imagine what voice we hear turns us away from the most important features of the poem. Consider again William Carlos Williams' *So much depends upon a red wheelbarrow*, which I recently evoked.

so much depends
upon

48. P. de Man, *The Lyrical Voice in Contemporary Theory*, in C. Hošek, P. Parker (eds.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1985, p. 55.

49. J.C. Ransom, *The World's Body*, Louisiana State University Press, Baton Rouge (LA) 1938, p. 254.

50. Th. Arp, G. Johnson (eds.), *Perrine's Sound and Sense*, 14th edition, Cengage, New York 2013, p. 27.

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

We could certainly speculate: who is speaking? what voice do we hear? Is it a farmer, a gardener, an aesthete? Writing about this poem, Hugh Kenner challenges critics to try out various voices:

Try to imagine an occasion for this sentence to be said: "So much depends upon a red wheelbarrow glazed with rainwater beside the white chickens." Try it over, in any voice you like: it is impossible [...] And to go on with the dialogue? To whom might the sentence be spoken, for what purpose? [...] Not only is what the sentence says banal, if you heard someone say it you'd wince. But hammered on the typewriter into a *thing made*, and this without displacing a single word except typographically, the sixteen words exist in a different zone altogether, a zone remote from the world of sayers and sayings⁵¹.

aA

He adds, «Yet you do say, you do go through the motions of saying. But art lifts the saying out of the zone of things said».

If you focus on identifying a voice you are distracted from the central question of why the poem is written with the words disposed in this way. In my *Theory of the Lyric* I take up Roland Greene's distinction between the ritualistic and fictional dimensions of lyrics and lyric sequences⁵². The fictional consists of representations of plot and character and the ritualistic is everything that can be construed as directions for performance, for voicing by readers. When we encourage students to assume that the poem is the fictional imitation of a real-world speech act and to ask who is speaking, in what situation (taking the poem as the

51. H. Kenner, *A Homemade World*, Knopf, New York 1975, pp. 59-60.

52. R. Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1991, pp. 4-14. See J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015, pp. 88-89, 122-125, 252-258, 263-264.

expression of a voice), we not only encourage them to focus on the fictional dimension, neglecting all the things that make the poem a poem and not an anecdote, but we also encourage them to trivialize the poem by relativizing its assertions to the situation of a particular fictional speaker. No longer is it a puzzling claim about the world but the musings of, for example, an imagined gardener who really loves his red wheelbarrow.

For me the notion of voice is one best avoided because of its multiple meanings, not so easy to keep clear or to distinguish; but even more important is a distinction between voice and voicing, the operation in which the sound patterning of poetry is brought to the fore, activated.

In fact, in the case of lyric poetry, we could venture a rule of thumb: that the greater the effects of aural patterning – alliteration, assonance, rhyme, rhythm – the less mimesis of voice. We could say, then that on the one hand, there are poems where metrical beating and sound-patterning dominate and which characteristically do not project a speaker, such as limericks, nursery rhymes, and a wide range of other poems, from medieval ballads to Hopkins' *Inversnaid* or Williams' *Red Wheelbarrow*. On the other hand, there are poems where the rhythmic movement of phrasing, working against the pulse of meter, produces the image of voice, the idea of a speaking subject. Historically iambic pentameter, the dominant meter for serious verse in English, has been linked with hearing a "voice," and thus the representation of the speaking subject as individual⁵³. This is not wholly unjustified. In iambic pentameter, the uneven number of stresses make it harder for it to resolve into binary contrasts, so that it can evoke speech and a voice (albeit somewhat formal speech):

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love

53. A. Easthope, *Poetry as Discourse*, Methuen, London 1983, pp. 64-77. This book is often criticized, but I imagine that it is his calling iambic pentameter a *bourgeois* form that has prompted criticism, for the general point that pentameter lends itself much more readily than four-beat meters to the impression of a speaking voice seems to me eminently defensible.

That alters when it alteration finds
Or bends with the remover to remove⁵⁴.

Four-beat meters in English, on the other hand – tetrameter – used in a wide range of more popular forms as well as in much literary verse, produce a position of enunciation not marked as that of an individual subject or voice and thus impersonal or potentially collective. Four-beat popular meters make available a collective subject position, and one joins that position as one chants or repeats, as in nursery rhymes:

Jack and Jill went up the hill
To fetch a pail of water.
Jack fell down and broke his crown
And Jill came tumbling after.

or

Twinkle, Twinkle, little star,
How I wonder what you are,
Up above the world so high,
Like a diamond in the sky.

aA

We are not inclined to ask who is speaking here or to try to posit a person from the image of voice, and much of the pleasure comes from participating in that implicitly collective position, as in Hopkins' *Inversnaid* or William Blake's famous «Tyger, Tyger, burning bright, / In the forests of the night».

For me much of the pleasure of poetry derives from such effects of voicing, which are by no means confined to poems with short lines. Much 20th century poetry in English has shunned such effects, ceding it to popular forms, but it is striking that poets in the midcentury revived the villanelle and did not abandon the sonnet with its rhyming and chiming, but they do abandon the performance of poetry and the vital energy that it displays when one really gives voice to poems.

54. W. Shakespeare, Sonnet # 116, in Id., *The Sonnets*, ed. by S. Orgel, Penguin, London 2001, p. 119.

Let me conclude to make my point with the recital/ performance of a great poem by Hopkins, *The Leaden Echo and the Golden Echo*. Hopkins declares, «My verse is less to be read than heard, as I have told you before; it is oratorical, that is the rhythm is so»⁵⁵.

The Leaden Echo and the Golden Echo is a religious poem (Hopkins was a Jesuit priest) which tells us that the only way to combat the ravages of time is to give up beauty to God, who will see to it that the resurrection the body will preserve us yonder, in perfection, for eternity («not the least lash lost, every hair, hair of the head numbered»). For me is it a splendid example of the way that the play of poetic language, the chiming of alliteration and assonance, seduces even when the meaning is one I reject or dismiss as wishful fantasy. It is a poem of linguistic proliferation, even though the ultimate message is that everything will be fixed in eternal perfection. A slam poet would have no hesitation about throwing himself into these verbal fireworks, but for the rest of us there is the risk of embarrassment and one understands why serious poets prefer not to perform but just to read out their poems. Still a lot is lost. This is a long poem, but it is very much worth reading while listening to Richard Burton's clipped, almost breathless rendition of it or Dylan Thomas's oracular performance⁵⁶.

25

aA

THE LEADEN ECHO

HOW to kéep—is there ány any, is there none such, nowhere
known some, bow or brooch or braid or brace, láce, latch
or catch or key to keep
Back beauty, keep it, beauty, beauty, beauty, ... from vanishing
away?
Ó is there no frowning of these wrinkles, rankèd wrinkles
deep,
Dówn? no waving off of these most mournful messengers, still
messengers, sad and stealing messengers of grey?—

55. Letter of 21 August, 1877, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, Oxford University Press, Oxford 1955, p. 46.

56. There are dramatically different performances of this poem, by Richard Burton <<https://www.youtube.com/watch?v=WhQwFf6Qb9U>> and by Dylan Thomas <<https://www.youtube.com/watch?v=AA0npYt0Wig>>.

No there's none, there's none, O no there's none,
Nor can you long be, what you now are, called fair,
Do what you may do, what, do what you may,
And wisdom is early to despair:
Be beginning; since, no, nothing can be done
To keep at bay
Age and age's evils, hoar hair,
Ruck and wrinkle, drooping, dying, death's worst, winding
sheets, tombs and worms and tumbling to decay;
So be beginning, be beginning to despair.
O there's none; no no no there's none:
Be beginning to despair, to despair,
Despair, despair, despair, despair.

THE GOLDEN ECHO

Spare!

There is one, yes I have one (Hush there!);
Only not within seeing of the sun,
Not within the singeing of the strong sun,
Tall sun's tingeing, or treacherous the tainting of the earth's
air.
Somewhere elsewhere there is ah well where! one,
Oñe. Yes I can tell such a key, I dó know such a place,
Where whatever's prizèd and passes of us, everything that's
fresh and fast flying of us, seems to us sweet of us and
swiftly away with, done away with, undone,
Undone, done with, soon done with, and yet dearly and
dangerously sweet
Of us, the wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matchèd
face,
The flower of beauty, fleece of beauty, too too apt to, ah! to
fleet,
Never fleets móre, fastened with the tenderest truth
To its own best being and its loveliness of youth: it is an ever-
lastingness of, O it is an all youth!
Come then, your ways and airs and looks, locks, maidengear,
gallantry and gaiety and grace,
Winning ways, airs innocent, maiden manners, sweet looks,
loose locks, long locks, lovelocks, gaygear, going gallant,
girlgrace—
Resign them, sign them, seal them, send them, motion them
with breath,

aA

And with sighs soaring, soaring sighs deliver
Them; beauty-in-the-ghost, deliver it, early now, long before
death
Give beauty back, beauty, beauty, beauty, back to God, beauty's
self and beauty's giver.
See; not a hair is, not an eyelash, not the least lash lost; every
hair
Is, hair of the head, numbered.
Nay, what we had lighthanded left in surly the mere mould
Will have waked and have waxed and have walked with the
wind what while we slept,
This side, that side hurling a heavyheaded hundredfold
What while we, while we slumbered.
O then, weary then why should we tread? O why are we so
haggard at the heart, so care-coiled, care-killed, so fagged,
so fashed, so clogged, so cumbered,
When the thing we freely forfeit is kept with fonder a care,
Fonder a care kept than we could have kept it, kept
Far with fonder a care (and we, we should have lost it) finer,
fonder
A care kept. –Where kept? do but tell us where kept, where. –
Yonder.–What high as that! We follow, now we follow. –
Yonder, yes yonder, yonder,
Yonder.⁵⁷

I think what we need is a return to the rhapsodes of Ancient
Greece, who were professional reciters or performers of
poems, able to exploit the full possibilities of oral art that
modern poets are too timid or too embarrassed to pursue.

57. G.M. Hopkins, *Poems of Gerard Manley Hopkins*, p. 91.

Per chi si occupa di scritture in versi contemporanee, il tema dei rapporti fra poesia e arte orale può richiedere attenzione per ragioni e da prospettive di ricerca anche difformi, benché in qualche modo interdipendenti. Si può essere interessati a rendere conto del ruolo che il *medium* e la pratica della *performance* hanno giocato, nel Novecento, nell'ambito della tradizione poetica colta (in specie nelle prassi più apertamente avanguardistico-sperimentali, anche se non solo). Oppure ci si può interrogare sui rapporti antagonistico/concorrenziali (per lo più) che quella tradizione di poesia letteraria colta ha via via intrattenuto con le sempre più pervasive forme di verso orale/performativo sviluppatesi, soprattutto dalla seconda metà del secolo scorso, nell'ambito della cultura pop (nel proliferante universo della canzone, ma anche nel più ambiguo e recente contesto della cosiddetta "spoken word"). O ancora si può essere indotti a riflettere sul più o meno mediato e obliquo rapporto con la dimensione della voce che si conserva e rimodula entro le stesse strutture della poesia letteraria (e sarà questa, per lo più, la direzione in cui mi muoverò qui).

Anche più in generale, però, ragionare sui rapporti fra poesia letteraria e arte orale è una mossa d'avvio capitale sul

piano teorico, perché ci impone subito di dar conto di una delle caratteristiche più peculiari della poesia come forma e attività interumana: vale a dire la sua plasticità metamorfica, il suo straordinario dinamismo adattivo/trasformativo. Le stesse domande intorno a *ciò che la poesia è* ne risultano subito reinscritte, più proficuamente, in un programma di modellizzazione delle logiche secondo cui la poesia, nei diversi contesti in cui la si pratica, *diventa* ciò che è.

Così – è un’ovvietà ricordarlo – la poesia *nasce* sì a tutti gli effetti come arte orale, all’interno di quelle che Walter Ong chiamava società ad oralità primaria¹: e deve certo alcuni tratti di quello che percepiamo come il suo modo d’essere essenziale a questa elementare eziologia, al suo radicamento *originario* in quella vitale condizione pragmatico-funzionale. Non meno ovvio, d’altronde, è che all’origine di ogni tradizione poetico-letteraria c’è una separazione, uno *strappo da* quella condizione, determinato dallo slittamento della poesia in una situazione pragmatica di riferimento di tipo nuovo: quella della scrittura, o meglio della più o meno elitistica pratica della scrittura/lettura per come è configurata, tipicamente, all’interno delle società chirografico/tipografiche tradizionali di impianto classico/classicistico, ad alfabetizzazione ristretta. Ma la poesia letteraria vive poi almeno un altro momento di epocale ridefinizione delle proprie condizioni d’esercizio e manifestazione, dei cui effetti tutti abbiamo esperienza e piena consapevolezza, anche se non sempre la valenza trasformativa di questo passaggio viene restituita, sul piano teorico, con altrettanta nitidezza. Mi riferisco ovviamente alla sua traumatica reinscrizione nell’anti-aristocratico mercato della letterarietà moderna, nel contesto di società ad industria editoriale avanzata e alfabetizzazione diffusa.

Ora, cosa succede alla poesia (cosa *diventa*) in questi veri e propri “passaggi di stato”, in questi momenti di ridefinizione strutturale delle sue condizioni di esercizio e manifestazione? E più nello specifico, cosa succede al suo rapporto con la voce, con quella dimensione o struttura così capitale che è o sembra essere, per la poesia, la voce?

1. W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.

Vorrei avviare la mia riflessione su questi argomenti prendendo le mosse da quella branca o sottotradizione delle ricerche sulla produzione poetico/narrativa delle civiltà orali che va sotto il nome di “ethnopoetics”, e annovera tra i suoi fondatori e principali animatori un importante linguista e antropologo come Dell Hymes – insieme soprattutto al collega Dennis Tedlock. Pur muovendo da approcci analitico/interpretativi abbastanza diversi, nei loro studi sull’arte verbale dei nativi americani – per lo più i Chinook dell’Oregon per Hymes, gli Zuni del Nuovo Messico per Tedlock² – entrambi si trovano a un certo punto ad affrontare il problema delle modalità di trascrizione e edizione, ma meglio si dovrebbe dire di rappresentazione testuale, non tanto delle loro canzoni o poemi – cioè dei testi più facilmente identificabili, dal nostro punto di vista, come poesia, come l’equivalente o antecedente orale di quel *genere letterario* che per noi è la poesia –, bensì di varie forme tipologiche di *narrativa* orale. L’ovvio presupposto che entrambi condividono è che un’adeguata comprensione di questi racconti tradizionali orali (e delle loro peculiari ragioni di pregio estetico) non può prescindere dall’impegno a restituirne e valorizzarne appieno, appunto, la spesso obliterata o sottovalutata natura *performativa*, il capitale radicamento nella effimera e vibratile dimensione della *voce*. Proprio nel proposito di *ridar voce* a questi testi – ai performer/narratori che continuano a trasmetterli, alla cultura comunitaria di cui sono depositari e interpreti – essi giungono così, per vie diverse ed autonome, ad una comune “scoperta”. E cioè che la *forma di presentazione* («the presentational form») che contraddistingue quei “testi” non è affatto quella – che a lungo è stata attribuita loro, nelle stesse raccolte di racconti tradizionali allestite dagli antropologi che li hanno studiati – di una prosa primitiva, stilisticamente povera, piena di tic e formule ripetitive. Il loro assetto è invece quello di sofisticate quasi-poesie, di artefatti verbali organizzati

2. Fra i testi di Hymes riconducibili a quest’area di interesse si possono ricordare i volumi «*In vain I tried to tell you*», *Essays in Native American Ethnopoetics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 1981; e *Now I Know Only So Far. Essays in Ethnopoetics*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 2003. Di Tedlock ricordo *The spoken word and the work of interpretation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 1983, trad. it. *Verba manent: l’interpretazione del parlato*, l’ancora del mediterraneo, Napoli 2002.

secondo una peculiare struttura quasi-versale. Ecco come Hymes, nel saggio *Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative*, ne descrive il principio di organizzazione essenziale:

Il principio di organizzazione ha a che fare con gli elementi iniziali delle frasi. Spesso certi elementi iniziali ricorrono in ruoli strutturalmente significativi. Per questo aspetto, e per alcuni altri, i racconti Chinook possiedono elementi formulaici analoghi a quelli tanto importanti nel lavoro sull'epica di Milman Parry, Albert Lord, e altri. C'è tuttavia una fondamentale differenza fra i due casi. Nella poesia orale slava, in quella greca e in altre, gli elementi formulaici si manifestano e rilevano entro, e si adattano a, un verso che è regolato da un altro principio. Nella narrativa orale dei Chinook e, sospetto, in quella degli indiani americani in genere, gli elementi iniziali ricorrenti rappresentano essi stessi il principio regolatore. Sono aspetti dell'attività di misurazione che rende il materiale verso.

Uso il termine misura perché il materiale non mostra né una significativa regolazione fonologica dei versi (conta di accenti, sillabe o altro) né una significativa regolazione grammaticale dei versi (parallelismo e incorniciamento sintattico). Una o entrambe queste proprietà sono di solito attese quando si parla di metro. Certo, i versi di solito contengono o sono costituiti da un verbo, e una segmentazione dei racconti secondo il principio "un verbo, un verso" si approssimerebbe molto al vero schema. Tuttavia non i versi, ma quelli che qui vengono chiamati "versetti" sembrano essere l'unità cardine. E i versetti si riconoscono non contando elementi, ma riconoscendo ripetizioni all'interno di una cornice, la relazione tra le unità putative all'interno di un tutto. La covarianza tra forma e significato, tra unità e un modello Chinook ricorrente di organizzazione narrativa, è la chiave.

Nei racconti di Louis Simpson, come "Il ragazzo abbandonato", gli elementi iniziali ricorrenti facilitano il compito. Le particelle iniziali ricorrenti che hanno infastidito tanti linguisti, etnografi e lettori con la loro monotonia – "Adesso", "Allora", "Adesso allora", "Adesso di nuovo" e simili – si rivelano ben lontane dall'essere noiose banalità di menti primitive. Sono marcatori di misura. Quando un testo di Louis Simpson viene segmentato in base alla ricorrenza iniziale della coppia di particelle standard "Adesso

allora”, la maggior parte dell’organizzazione poetica del racconto diventa immediatamente evidente³.

Non ci interessa ora approfondire più nel dettaglio la proposta di Hymes, che peraltro è poi ben più articolata di così e si prefigge di mostrare, in definitiva, come i racconti orali dei Chinook siano organizzati in complesse strutture ricorsive e scalari, descrivibili «in termini di versi, versetti» (traduco appunto così l’opposizione, nell’originale, fra «lines» e «verses»), «stanze, scene, e quelli che possiamo chiamare atti»⁴. Né è il caso di insistere sul fatto che, in ogni caso, la struttura e il funzionamento di una *performance*, di un evento performativo orale, non è poi comunque davvero restituibile a partire da un’analisi – ma anche, più banalmente, da una fruizione – del suo *solo testo*. A dare ad un racconto o discorso orale la sua forma (a costituirlo come un racconto ben formato, valutabile nella sua efficacia e bellezza) sono sempre anche elementi di ordine para- o

3. D. Hymes, *Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative*, in Id., *In vain I tried to tell you* cit., p. 318 (trad. mia).

4. *Ivi*, p. 309. Dal canto suo, Dennis Tedlock descrive così il «frame formulaico» in base a cui è strutturata di norma una «*telapnanne*» zuni, cioè un racconto a carattere finzionale, di quelli «che possono essere raccontati solo di notte e durante l’inverno», a differenza delle «*chimiky’ana’kowa*», «storie dell’origine», che possono essere raccontate «in ogni ora del giorno e in ogni stagione»: «Quando una narrazione è una *telapnanne* è chiaramente identificabile come tale da un frame formulaico che include: *apertura* / 1. Il narratore dice (a voce alta) *SO’NAHCHI*, che può una volta aver avuto il significato “Ora noi lo stiamo riprendendo”; questa parola non è presente nel parlato zuni se non nel momento in cui costituisce un elemento del repertorio di stilemi tipici della narrazione di storie. Il narratore allora si ferma mentre la sua audience risponde con *eeso*, “Sì, infatti”, anch’essa una parola tipica del raccontare storie. / 2. Il narratore dice *SONTI INO-----TE*. La prima parola (che ricorre solo nella tipica situazione del raccontare storie) può una volta aver significato “Ora comincia a essere fatto” e la seconda è senza dubbio “tempo fa”. Poi, c’è una seconda pausa mentre l’audience dice ancora *eeso*. / 3. Il narratore, usando un *framework* sintattico standardizzato, elenca i personaggi principali e i luoghi in cui vivono [...] C’è da notare che il tono di voce alto presente nei primi due versi-cornice raggiunge il primo dei versi-elenco, ma subito si abbassa in favore di un tono normale [...] / *chiusura* / 3. Il narratore può prendere spunto dagli avvenimenti della storia per fare un’affermazione eziologica [...] o anche per fare un’intera serie di affermazioni di questo tipo. / 2. Il narratore dice *Le’n inoote teyatikya*: “Questo accadde tempo fa”, mentre l’audience comincia a dare segni d’impazienza. / 1. Il narratore dice *LEE-----SEMKONIKYA*, espressione in cui la prima parola significa “abbastanza” e la seconda (che ricorre solo quando si raccontano storie) può una volta aver significato “la parola era corta”. L’audience si alza e si stira mentre viene pronunciata la frase finale», D. Tedlock, *Verba manent* cit., pp. 184-185.

extra- linguistico: modulazioni di volume e timbro vocale, velocità e intonazione, elementi di gestualità e mimica facciale, ecc. Tutti elementi cui ad esempio Tedlock cerca di dare rilievo, nelle sue “trascrizioni”, attraverso specifiche strategie di “arrangiamento” grafico/paratestuale del testo: cambi di corpo e dimensione dei caratteri, manipolazioni della loro disposizione sulla pagina, indicazioni esecutive fra parentesi, ecc⁵.

Piuttosto, ciò che qui rileva notare è che lavori analitici come quelli di Hymes e Tedlock confermano con particolare forza icastica una serie di ipotesi teoriche che, in vario modo, si affacciano diffusamente nei lavori di tanti altri oralisti e studiosi di culture tradizionali⁶. Detto in modo un po' schematico e rozzo, il punto è che la stessa elementare opposizione *prosa/verso*, così centrale nell'orientare la nostra percezione “letterata” della forma di un testo (letterario e non solo), in un contesto di oralità pura semplicemente *non ha pertinenza*. Nella sua varietà di articolazioni generico/tipologiche, nelle società della voce l'intero dominio dell'espressività verbale cerimoniale (ma si potrebbe forse anche dire, più in generale, l'intero dominio dell'espressività verbale *tout court*) è soggetto all'impiego di tecniche di *modellizzazione ben formata* del discorso funzionali a scandirne la progettazione (ma anche la fruizione) secondo un principio di segmentazione modulare del materiale verbale in unità temporali controllabili. Certo il tasso di codifica-

aA

33

5. Alcuni di questi elementi possono d'altronde a loro volta costituirsi come marcatori convenzionali/rituali del discorso narrativo rispetto a quello ordinario: «A livello fonologico, lo stile narrativo zuni implica solo due comuni distorsioni di modelli normali, ed entrambe avvengono nel linguaggio quotidiano anche se sono più frequenti nella narrazione. Una distorsione riguarda una combinazione di cambio di accento e allungamento di vocale: un personaggio del racconto può cominciare un saluto comune con qualcosa come *hom nana*, “mio nonno”, con l'accento sulla prima sillaba di *nana* (com'è normale), ma se l'occasione richiede una particolare formalità o serietà, egli cambierà l'accento e allungherà la vocale finale come segue: *hom nanà---*. [...] L'altra maggiore distorsione fonologica nella narrativa zuni implica una combinazione di cambio d'intonazione e allungamento di vocale», *ivi*, p. 70.

6. Oltre al già citato Ong, ricordo qui almeno P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984 e E. Havelock, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Bari 1987. Ma il tema era ben presente anche nelle riflessioni di N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969 (specialmente nel quarto saggio, *Critica retorica. Teoria dei generi*, pp. 321-345).

zione di queste tecniche di messa in forma e controllo del discorso orale in unità modulari (e gli stessi modi qualitativi di tale codificazione) saranno poi in ciascuna cultura relativamente vari e differenziati, cioè di volta in volta strutturati in un sistema di tipi o moduli formali (e di generi discorsivi mediati da quei tipi o moduli formali) riconoscibilmente articolato, per gli appartenenti alla comunità, secondo principi di adeguatezza funzionale e appropriatezza socio-convenzionale alla gamma di situazioni di interazione verbale che quel sistema è deputato a regolare. Ma in tutti i casi, tale sistema di alternative compositive non si articolerà sulla base di un'opposizione tra forme prosastiche e forme poetico-versali, bensì tra forme più o meno lasche o rigorose, e più o meno variamente modulate, di organizzazione versale (o sia pure "para-versale" o "proto-versale") del discorso. Inteso in questo modo insieme fluido e articolato, come categoria che identifica cioè un essenziale e malleabile paradigma di strutturazione *ortolinguistica* degli enunciati⁷, il verso può insomma ben essere identificato o riconosciuto come *l'unico vero strumento di formalizzazione e controllo del discorso* che una società orale ha a disposizione. Detto altrimenti: l'essere in qualche modo in versi, l'essere dotato di una *presentational form* di tipo versale, è in fondo la prima e primaria traccia del radicamento dei "testi" o "discorsi" di matrice orale nel *medium* voce.

In quest'ottica, si potrebbe dire allora che un primo effetto trasformativo capitale del trapasso da un mondo orale puro all'età della scrittura consiste appunto nella rottura del monopolio assoluto del verso come potente e fluida forma *ortolinguistica* di riferimento per la produzione di *tutti* i discorsi ben formati orali, e nell'attivazione latente di una inedita opposizione fra i paradigmi formali del *verso* e della *prosa*. In una tipologia storica delle metamorfosi del poetico, l'emergere dell'opposizione verso/prosa costituisce il segnale (e il vettore) di una traumatica messa in discussione delle ragioni di funzionalità che fondavano e sostenevano lo statuto *ortolinguistico* del verso orale. A venir meno o comunque a perdere di rilievo, sulla pagina, non è solo

7. S. Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Guida, Napoli 2013, pp. 119-135.

la sua capitale funzione di mnemotecnica, di potente strumento di stoccaggio e trasmissione dell'«informazione non genetica»⁸, ma anche e soprattutto il suo insostituibile ruolo di dispositivo di controllo (progettuale, fruitivo) di quella complessa attività di ri-creazione inventiva in tempo reale di un “testo ben formato” che sempre è una performance cerimoniale orale. Nasce da qui un'esigenza di profonda ri-negoziazione e ri-justificazione della funzionalità specifica del verso scritto, che sul piano delle concrete dinamiche di sviluppo storico-culturale può richiedere tempi lunghissimi per manifestarsi appieno, ma che ad un certo livello di astrazione si può ben identificare come il primo vero fronte di ridefinizione differenziale dell'identità del verso scritto rispetto a quello orale. A cosa serve, il verso, sulla pagina? Qual è o quale *diventa* la sua specifica ragion d'essere, ora che (almeno in potenza ma alla lunga – con la piena interiorizzazione della *téchne* scrittoria – anche sul piano effettuale) le tradizionali funzioni per cui era nato risultano assolute altrimenti?

aA

La risposta a queste domande è nota: nel nuovo regime rituale che governa il funzionamento delle culture chirografico/tipografiche tradizionali, il verso progressivamente ma inevitabilmente si *specializza* come il principale marcatore in senso *estetico* del discorso letterario. Tant'è che il supergenere della poesia occupa stabilmente il centro di tutti i sistemi dei generi letterari classico-classicistici; e d'altro canto, se la prosa si presta sia ad usi estetici sia ad usi utilitaristico-funzionali, il verso è invece di per sé un'opzione formale che, pur restando amplissima e variegata – in tutte le culture letterarie pre-moderne – la gamma di generi e ambiti discorsivi cui può applicarsi, di per sé produce uno slittamento o ri-orientamento dell'interazione verbale da quello che Jean-Marie Schaeffer chiama il dominio funzionale dei discorsi «seri» verso quello dei discorsi «ludici» (cioè appunto esteticamente connotati)⁹. Sulla pagina, insomma, un testo o discorso non è più in versi semplicemente perché *deve* esserlo, per poter essere tramandato o anche solo per assumere un assetto “ben formato”: lo è invece per marcare

35

8. G. Frasca, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma 2005, p. 15.

9. J. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992.

uno specifico orientamento intenzionale/funzionale, in ragione del forte privilegio di dignità artistica che l'ottica sostanzialista delle culture classico-classicistiche tradizionali accorda al discorso versificato rispetto a quello prosastico.

Oltre che in opposizione latente alla prosa, d'altronde, il "nuovo" verso letterario si codifica e assume la sua identità specifica anche in opposizione differenziale al "vecchio" verso orale/performativo, attraverso un processo di metamorfosi evolutiva che è sì la traccia flagrante di un legame genetico ma, nel contempo, produce un allontanamento radicale delle due prassi e delle loro forme.

La nuova canonistica che, ai diversi livelli, regola l'esercizio della poesia letteraria, risponde sì in prima istanza ad una logica di *trasposizione convenzionale* sulla pagina dei meccanismi di funzionamento della vecchia poesia orale. Ma secondo un criterio di *astrazione selettiva e codificazione normalizzante* che presto ne fa un sistema del tutto autonomo e specifico di regolamentazione dell'interazione fra chi scrive e chi legge poesia. Tutta la varietà generico/tipologica della poesia orale è radicata situazionalmente: in certe specifiche occasioni sociali si fanno certi canti o racconti, che richiedono certi supporti ritmico-musicali o non ne richiedono, presuppongono certe modalità di interazione con l'uditorio e non altre, e via dicendo. A sorreggere questo insieme di regole è un *regime di ritualità* che ha un forte fondamento comunitario/partecipativo: sia nel senso che l'insieme di elementi e relazioni che definiscono il singolo evento performativo è sempre organicamente attivato in un legame di coinvolgente co-presenza immersiva, che ogni volta guida tutti i partecipanti a re-inscrivere il loro qui ed ora esperienziale nel presente spostato e reiterabile del rito; sia nel senso che l'interiorizzazione di quel regime rituale è mediata proprio dall'iscrizione dell'individuo nella vita della comunità, dalla sua varia e reiterata presenza partecipativa alle occasioni in cui quegli eventi performativi si celebrano.

Nei sistemi letterari classico-classicistici, questo sistema di vincoli si proietta e sublima nell'aureo principio della divisione dei generi e degli stili – per cui certi intenti e argomenti richiedono una certa forma o repertorio di forme, certe opzioni stilistiche e non altre, eccetera: dando corpo ad un *nuovo e diverso regime di ritualità*, che nel suo più o

meno arzigogolato proliferare, articolarsi, rimodularsi, attenua sempre più qualunque apprezzabile rapporto con una gamma di situazioni reali, esibendo un fondamento ormai del tutto intellettualizzato e autonomo. Così come sempre più intellettualizzato ed autonomo diventa l'iter di addestramento attraverso il quale il membro della *comunità letteraria* può imparare a padroneggiarne le regole. Uno degli effetti più vistosi della riconfigurazione cui la poesia va incontro nel nuovo contesto della scrittura, insomma, è la sua trasformazione da pratica comunitaria, fondata sul (e sostenuta dal) coinvolgimento immersivo dei partecipanti nella situazione rituale, in un genere letterario a vocazione intellettualistica ed elitaria: che lungi dal prevedere un minor tasso di partecipazione attiva del fruitore, d'altronde, lo investe di nuove e più impegnative responsabilità, attribuendogli uno specifico ruolo di garante *individuale* della validità ed efficacia del rituale poetico-letterario a cui, leggendo, può distanziatamente prendere parte.

aA

In questa dinamica di forte intellettualizzazione allusiva è facile allora riconoscere anche la *ratio* essenziale della profonda metamorfosi cui va incontro la natura stessa del verso in quanto forma ortolinguistica. Non più deputato ad organizzare la produzione di un evento verbale orale/performativo nel suo svolgersi, ma a modellare la forma di un testo scritto a dominante estetica, sulla pagina esso è ridefinito anzitutto a partire da una nuova e via via sempre più autonoma metrica *meta*-linguistica. Essa seleziona cioè alcune qualità fonologiche o prosodiche di un dato linguaggio naturale facendone il criterio di *misurazione convenzionale* di una sonorità o musicalità ben più mediata e obliqua di quella del verso orale: tanto più virtuosistica quanto più virtualizzata, essa pretende ad un fondamento non più "rozzamente" pragmatico ma ontologicamente radicato nelle più intime proprietà del linguaggio stesso. Ciò che il verso misura e assicura, in questo modo, non è più la durata di una catena verbale davvero pronunciata, la sua sempre minacciata *isocronia pragmatica* rispetto ad un principio mensurale extra-linguistico operante *in praesentia*, sul quale l'attività di progettazione si distribuisce e modella adattivamente (una base musicale o ritmica o sia pure, al limite, la campata di un intervallo progettuale dominabile). Quella che ogni metro letterario misura e assicura, con

matematica precisione, è invece la durata convenzionale dell'esecuzione di una muta stringa di testo scritto, la sua corrispondenza o *isometria strutturale* ad un pattern astratto di prescrizioni/attese meta-linguistiche¹⁰.

Ciò sancisce la metamorfosi del verso in una forma allusiva, che situa l'interazione fra chi scrive e chi legge in un altrove ritualizzato, un oltre-la-pagina entro il quale il muto testo che inchiostro la pagina (manoscritta o a stampa che sia) può schiudere e attualizzare la sua dimensione di sonorità/musicalità latente, cioè in qualche modo *fnita*, *simulata*. Sulla pagina il verso poetico-letterario diventa, di fatto, una sorta di spartito, di *puro spartito* che il lettore deve interpretare ed eseguire per accedere alla "scena performativa ideale" entro cui il testo poetico-letterario lo chiama a raggiungerlo, gli chiede di trasportarsi per *auscultare* l'intellettualizzata forma di *canto* codificata nelle sue mute strutture.

Naturalmente questo *luogo ideale* in cui la poesia letteraria attinge una sua sonorità/performatività ritualizzata, sublimata dai suoi elementi di materializzazione e per così dire ridotta ai suoi termini essenziali, ha poi una struttura complessa e pluralisticamente articolata, infinitamente attualizzabile e modulabile: che impegna il lettore, per poterne fare esperienza, ad una interpretazione/esecuzione competente del ricco e stratificato sistema di istruzioni del

aA

10. Con le dovute proporzioni, l'operazione è analoga in tal senso a quella mossa di «deduzione concettuale dell'empirico» che, come ha scritto Mladen Dolar (la cui suggestiva "teoria della voce" riprende, e sviluppa originalmente, presupposti derridiani e lacaniani), è all'origine della fonologia saussuriana: «Al di là dei suoni del linguaggio che la fonetica tradizionale ha descritto in maniera meticolosa – dilungandosi a lungo sulla tecnologia della loro produzione, irretita dalle loro proprietà fisiche e fisiologiche – sta un'entità completamente diversa che la nuova linguistica deve dissotterrare: il *fonema*. Al di là della voce "in carne ed ossa" (come dirà Jakobson qualche anno più tardi) abbiamo l'entità senza carne e senza ossa definita dalla sua pura funzione – il *suono silente*, la *voce senza suono*. [...] Tutti i suoni del linguaggio andavano descritti in modo puramente logico; essi sarebbero stati collocati in una tavola logica basata semplicemente sulla presenza o sull'assenza di minimi tratti distintivi, fondati interamente su una chiave elementare, il codice binario. [...] Il gesto inaugurale della fonologia consisteva, quindi, nella totale riduzione della voce in quanto sostanza del linguaggio. La fonologia, coerentemente con il suo etimo apocrifo, veniva dopo aver ucciso la voce – il suo nome, certo, deriva dal greco *phoné*, voce, ma vi si può egualmente cogliere il termine *phónos*, assassinio. La fonologia pugnala la voce con lo stiletto del significante; ne elimina la presenza vivente, la carne e il sangue». M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2014, p. 30.

testo-spartito che ha di fronte. Se l'essere in versi è la prima traccia del porsi del testo poetico-letterario in *una* scena performativa ideale, una serie di elementi di specificazione ulteriore del *tipo* di scena cui chi legge è chiamato ad assistere sono codificati appunto, in forma massimamente ritualizzata, nella specifica forma metrica adottata (o meglio nel modo più o meno rigoroso con cui è codificato – in una certa tradizione – il rapporto fra generi metrici e generi poetici). Leggere una canzone o un sonetto non è insomma come leggere un madrigale o una ballata, la “solennità” di un pezzo in sciolti non è paragonabile alla “brillantezza” di una anacreontica. Anche se con uno spettro di variabilità e indeterminazione più o meno sensibile, la forma del testo definisce già sempre una sorta di *chiave*, di registro tonale dell'evento verbale che la poesia simula. Ulteriori elementi di specificazione e modulazione del “canto” che la poesia virtualmente è, o ambisce ad essere andranno poi ovviamente dedotti dal modo in cui è conformato il singolo testo. A cominciare dal modo in cui è modellato il suo *voicing* (per riprendere con qualche libertà una suggestiva categoria di Culler)¹¹, cioè gli “effetti di voce” prodotti dal più o meno ricco e mosso agitarsi in esso di atti di parola simulati (quello del più o meno fisionomizzato soggetto poetante, quelli di eventuali personaggi o prosopopee o *figurae fictae*, senza contare il “vociferare” prodotto da eventuali echi e riprese di *auctores* e testi del passato). Più in generale, entro l'astratta gabbia o struttura musicale del genere o del metro ogni lettore è poi chiamato, come ovvio, a cogliere e valutare il più o meno personale modo con cui il singolo poeta ne attualizza il sistema di vincoli (sul piano stilistico, tematico, rappresentativo, ideologico, ecc.): la metaforica “voce” individuale del poeta, la sua inconfondibile “inflessione” e “pronuncia”, consistono in definitiva in questo sintetico, sempre un po' sfuggente e imprendibile effetto di specificità differenziale.

Come è evidente, comunque, la performatività ideale cui il testo poetico scritto in questo modo pretende definisce una *scena di interazione* ormai del tutto sganciata dalle

11. J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA) - London 2015.

condizioni reali della sua progettazione: per il poeta letterario il verso non è più misura dell'evento compositivo (che ha ormai tutto l'agio di svolgersi secondo i tempi e modi dilatati concessi dal medium scrittorio), ma semmai solo dell'atto o evento verbale *fictus*, simulato/teatralizzato che ne è il prodotto (almeno nel senso elementare che questa trasposizione dell'interazione verbale in altrove ritualizzato comporta). Ma che rapporto ha invece, questa "scena performativa ideale", con le condizioni reali di *fruizione* del testo?

Si è già ricordato che, per chi legge, il nuovo rituale dell'interazione poetico-letteraria funziona appunto come un rigoroso sistema di istruzioni per la trasposizione del testo in una dimensione altra, un oltre-la-pagina performativo situato – per così dire – *tra pagina e voce*. Ma quale voce? È tautologico osservare che se una cosa non c'è, all'interno di un testo scritto, è proprio la voce di chi lo ha composto: il testo scritto ci viene sempre incontro *senza voce*, perdere la voce è l'ovvio prezzo da pagare per affidare alla pagina le nostre parole. L'unica voce in cui un testo scritto può prendere davvero voce, allora, è proprio quella di chi legge, cioè di chi dovrebbe *ascoltarlo*. Tanto più che, si sa, nel contesto delle società letterarie chirografico/tipografiche premoderne la prassi della lettura oralizzata è in effetti stata a lungo la norma. Certo eseguire vocalmente una poesia che leggiamo – ascoltarla prendere voce nella nostra voce – è un'operazione che produce sempre un esito in qualche modo ambiguo, spurio, perché instilla nel testo una dimensione di corporeità, di materializzazione, che non gli appartiene. Eppure proprio attraverso questa materializzazione episodica, in ultima analisi allotria, che l'esecuzione reale o sia pure solo mentale del testo-spartito schiude al lettore competente, diventa possibile dar vita e corpo a quella sonorità *pura, immateriale*, che è cifrata e per così dire nascosta dentro le sue mute strutture. In questo senso, si può dire che il testo poetico-letterario tradizionale fa sempre appello all'intervento di un lettore, anzi ad un *corpo leggente* – o sia pure, al limite, al *corpo muto ma risonante di una mente leggente* – che attraverso il suo atto esecutivo-performativo ne attualizzi la sonorità o performatività latente. Come ha scritto Mladen Dolar, «la voce sembra possedere il potere di trasformare le parole in atti; la mera

vocalizzazione fornisce alle parole un'efficacia rituale, il passaggio dall'articolazione alla vocalizzazione è come un *passage à l'acte*, un passaggio all'atto e un esercizio di autorità; è come se la semplice aggiunta della voce rappresentasse la forma originaria della performatività»¹². E proprio *su chi legge* ricade allora questa responsabilità di «aggiungere la voce» al testo poetico-letterario, così da inverarne – *col e nel* proprio corpo leggente, attraverso quell'atto performativo che è la sua lettura reale o mentale – la natura o pretesa di *evento*.

«Esecuzione reale» o «sia pure mentale», «corpo leggente» o «corpo muto ma risonante di una mente leggente»: l'opposizione polare fra queste due essenziali modalità di rapporto con il testo scritto, che nelle considerazioni appena svolte appare quasi neutralizzata in un'alternativa di atteggiamenti compostibili, richiede però un supplemento di riflessione. Ben lungi dal rappresentare, semplicemente, uno spettro di possibili condotte individuali, i termini di quella polarità rimandano infatti anche, come è ovvio, a due specifiche situazioni *storico-tipologiche* di confidenza con il medium scrittorio. E proprio nella transizione dalla prima alla seconda sembra facile individuare, allora, la premessa pragmatica di quel processo di revisione interna dello statuto del discorso in versi che, nelle letterature occidentali, fra Otto e Novecento conduce al definitivo deflagrare del rituale poetico tradizionale appena descritto, con la plurisecolare tenuta della sua legalità: aprendo la strada al costituirsi di un ulteriore, nuovo e diverso regime di ritualità, in relazione al quale gli scrittori e lettori novecenteschi prendono ad atteggiarsi nel continuare a dedicarsi, con modalità inedite, alla pratica della poesia.

Colpisce in tal senso osservare che l'idea sopra accennata del «corpo leggente» come *vera sede* di appropriazione lettoriale non solo del testo poetico, invero, ma di ogni testo letterario, fosse stata molto suggestivamente proposta e esplorata dal critico americano Garrett Stewart, una trentina d'anni fa, in relazione proprio al paradigma tipicamente moderno della lettura mentale e silenziosa. Fin dalle prime righe del suo saggio *Reading Voices. Literature and*

12. M. Dolan, *La voce del padrone* cit., p. 69.

the Phonotext, Stewart identifica appunto nella nozione di «corpo leggente» la risposta alla «domanda fondamentale» da cui il suo ragionamento prende le mosse («Where do we read?»): riconoscendo appunto in «questo luogo somatico della ricezione muta» la vera dimensione di attualizzazione della latenza “fonotestuale” implicita in ogni testo letterario, quella in cui si compie quel «leggere che procede a dar voce, o almeno a evocare silenziosamente tale *voicing*: a evocalizzare. [...] La lettura silenziosa si situa cioè nella congiunzione di attività cerebrale e azione muscolare soppressa di una enunciazione simultaneamente convocata e silenziata»¹³. È un'ipotesi che sembra peraltro trovare una sorta di conferma empirica, per così dire, nei recenti studi sulla lettura condotti nell'ambito delle neuroscienze. Ad esempio nel suo *I neuroni della lettura*, Stanislas Dehaene spiega come le tecniche di imaging cerebrale facciano proprio vedere che i circuiti neurali uditivi conservano un ruolo centrale (accanto a quelli visivi) anche nella lettura silenziosa:

Nell'adulto le due vie della lettura esistono e sono attive simultaneamente. Disponiamo tutti di una via diretta di accesso alle parole, che ci evita di pronunciarle mentalmente prima di comprenderle. Ciò nondimeno, nel lettore esperto, la sonorità delle parole continua a essere utilizzata, anche se non ne ha sempre coscienza. Non si tratta di un'articolazione – non abbiamo bisogno di muovere le labbra e neppure di preparare un movimento con la bocca. Ma, a un livello più profondo del nostro cervello, le informazioni sulla pronuncia delle parole sono automaticamente attivate. Le due vie di elaborazione delle parole, la via

aA

13. G. Stewart, *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, Berkeley (CA) - Los Angeles-Oxford 1990, p. 1 (trad. mia). «Reading voices. My title is a hypothetical proposition, a sentence. This book is not concerned with our reading of voices, or the voices of our reading, so much as with the reading that proceeds to give voice, or at least to evoke silently such voicing: to evocalize. In view of this proposed paradox of a silent textual sounding, the title is, at least at the start, rightly a question: Reading voices? It derives from another, perhaps more fundamental, question: Where we read? [...] The place of reading into which it inquires is none other than the reading body. This somatic locus of soundless reception includes of course the brain but must be said to encompass as well the organs of vocal production, from diaphragm up through throat to tongue and palate. Silent reading locates itself, that is, in the conjoint cerebral activity and suppressed muscular action of a simultaneously summoned and silenced enunciation», *ibid.*

lessicale e la via fonologica, funzionano quindi in parallelo, l'una sostenendo l'altra¹⁴.

[...] Queste due vie di lettura coesistono e fanno a gara tra loro. Secondo le parole che leggiamo, il riflusso cerebrale imbocca l'una o l'altra via. Le parole frequenti o regolari accedono direttamente alle regioni semantiche del lobo temporale medio – nell'esperimento di Simos, il tempo impiegato dai volontari per pronunciarle era predetto dalla latenza con cui si attivava quella regione. Al contrario, altre parole, che siano rare, irregolari o semplicemente sconosciute, sono prima pronunciate mentalmente nelle aree uditive del lobo temporale superiore e poi finalmente associate a un significato – nell'esperimento di Simos, la loro velocità di esecuzione era predetta dalla latenza di attivazione delle regioni uditive¹⁵.

aA

Tanto più se si considera il rilievo di quello che Dehaene chiama «il condizionamento culturale della corteccia»¹⁶, cioè l'interazione che si istituisce fra le basi fisiologico-neuronali della lettura e il modo in cui l'interiorizzazione di certe convenzioni ne orienta e modula il funzionamento, si potrebbe allora ipotizzare che la poesia scritta è, o *diventa*, il genere che, grazie alla forza modellizzante del rituale sociale che la fonda, strutturalmente elicitava e valorizza un regime di più intensa e stabile co-attivazione dei circuiti uditivi nel contesto della lettura silenziosa. Ma è possibile provare a essere almeno un poco più precisi di così.

43

Bisogna infatti osservare che, con tutta evidenza, l'intero rituale della poesia letteraria tradizionale prende forma e autorevolezza nel contesto di, e in riferimento a, una comunità letteraria sì ristretta e elitaria, ma mediamente composta da “lettori adulti” niente affatto dotati di quella confidenza piena con la pagina scritta, e con i protocolli della lettura silenziosa, che nei passi citati Stewart e Dehaene presuppongono: situazione che possiamo postulare normale, invece, nelle società letterarie moderne, a industria editoriale avanzata e alfabetizzazione diffusa; e tutt'al più, magari, nelle fasi mature o tarde delle culture

14. S. Dehaene, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, Milano 2007, 2009², p. 30.

15. *Ivi*, p. 134.

16. *Ivi*, p. 107.

classico-classicistiche. Invece nelle fasi aurorali e centrali di sviluppo e modulazione delle tradizioni letterarie pre-moderne, il tasso di interiorizzazione sociale della logica della lettura è ancora parziale e discontinuo: sicché l'atteggiamento del singolo lettore adulto andrà immaginato semmai – per questo rispetto – in analogia a quello che oggi è proprio dei bambini che imparano a leggere, o comunque degli individui ancora alle prese con l'acquisizione di una piena competenza di lettura. Per loro, insomma, un privilegio forte della via fonologica su quella semantico-visiva – di norma attestato appunto anche da una gamma di pratiche lettoriali che oscillano fra la vera e propria lettura oralizzata e varie forme di mormorazione o ruminazione – è la condizione “normale” di *qualunque* atto di lettura.

Il “grado di confidenza medio” con la pagina e la prassi della lettura silenziosa che possiamo ritenere tipico fra i membri di una data comunità storico-letteraria può ben essere assunto, insomma, come un indice della *distanza* che separa il luogo reale della fruizione del testo-sulla-pagina (il libro manoscritto o a stampa) da quel luogo ideale in cui le convenzioni metrico/versali ne collocano la natura di muto “canto”, di performance verbale/musicale simulata a spiccato orientamento estetico. Quanto più la sonorizzazione del testo resta fra le procedure standard abitualmente adottate dal “lettore adulto esperto” nella sua condotta di lettura (anche di fronte ai testi in prosa), tanto più l'altrove rituale cui egli deve accedere per fruire del testo poetico (atteggiandosi secondo il rigoroso sistema di istruzioni cui la sua struttura metrico/versale fa riferimento) gli risulterà tutto sommato familiare, “a portata di mano”: e funzionalmente trasparente (se non proprio maneggevole) considererà il sistema di norme deputato a regolare quel “salto” dimensionale.

Quanto più invece le condotte abituali dei lettori si spostano verso le modalità della lettura mentalizzata e silenziosa, con forte privilegio tendenziale della «via lessicale» o «semantica» (Dehaene) nella decodifica della scrittura, tanto più l'altrove rituale del testo poetico apparirà loro distante e un poco artificioso: così come più artificioso e affettato, oneroso da acquisire e padroneggiare, risulterà il protocollo fruitivo deputato a governare il salto posturale necessario per raggiungerlo.

È precisamente questa, come tutti sanno, la situazione che si viene a stabilizzare in età moderna, quando l'inedito allargamento democratizzante del pubblico dei lettori potenziali, e lo sviluppo di una imprenditoria editoriale che di quel pubblico fa un mercato (e della letteratura un tipo di merce), mutano di nuovo le circostanze pragmatico/contextuali entro cui (anche) la poesia può continuare ad essere praticata. Il nuovo *formato* del libro industriale – medium elettivo della traumatica iscrizione anche della poesia nel moderno mercato delle lettere (tipicamente, con la sua trasformazione in un minacciato micro-genere da collana) – rimodella secondo un inedito sistema di mutue presupposizioni la relazione fra chi scrive chi pubblica chi legge. In particolare è appunto il paradigma della prosa – forma di per sé non meno innaturale o artificiale del verso, ma pienamente funzionale (Frye *docet*) al protocollo della lettura silenziosa ed estensiva – a stabilizzarsi socialmente come il modello largamente egemone e normante della testualità ben formata scritta e stampata, in relazione al quale i lettori della modernità conformano sempre più profondamente la propria postura fruitiva. Anzitutto in ragione dei suoi sempre più intensi e pervasivi usi pratico-utilitaristici-informativi, naturalmente (e prima ancora nell'ambito della stampa periodica che in quella libresca), benché il fenomeno saliente della modernità letteraria sia poi, quasi proverbialmente, il travolgente affermarsi della piena fungibilità della prosa anche in chiave estetica, attraverso le fortune del nuovo, destabilizzante genere emergente del romanzo.

È soprattutto in questo contesto, allora, che il verso scritto prende sempre più a connotarsi, a livello psico-sociale, come una forma strana, mediata e cerimoniosa, che in qualche modo mette sempre chi legge un poco a disagio, per la sua pretesa di traslare la scena mentale “normale” della lettura silenziosa verso quella di una auscultazione/esecuzione più o meno effettivamente oralizzata. Tanto più che i caratteri di *alterità* e *differenza* della speciale dimensione in cui il regime discorsivo “poesia” si colloca (e chiede al lettore di essere raggiunto) si corrobora e emblemizza nella proverbiale separatezza stilistica del codice poetico tradizionale, con le sue guarentigie di schizzinosa distinzione rispetto a quello della comunicazione in prosa.

Ad innescarsene, allora, è una sempre più pressante esigenza di revisione e rimodulazione adattiva del rituale poetico tradizionale, in vista di un suo più efficace riacclimatemento nel contesto delle pratiche di scrittura e lettura tipiche delle moderne società urbano-industriali. Si tratta di un processo che – in occidente – si avvia come tutti sanno fra Sette e Ottocento, con le più o meno intense istanze *reformistiche* via via espresse e formulate in seno alle estetiche romantiche e post-romantiche (dall'allentamento del vecchio principio della divisione dei generi e degli stili, alla sperimentazione di forme metriche meno rigidamente vincolanti, al rifiuto dei caratteri più anomali e artificiosi della *poetic diction* tradizionale, ecc.), per giungere al vero punto di culmine o rottura con il deflagrare, fra Otto e Novecento, della rivoluzione versoliberista.

In una tipologia storica delle trasformazioni del poetico, l'avvento del versoliberismo segna un altro di quei capitali “passaggi di stato” che trasformano in profondità la natura stessa della “cosa” che la poesia è. In questo senso, è limitante e in fin dei conti fuorviante continuare ad usare la categoria di *versolbero* per identificare, banalmente, una nuova forma metrica o sia pure una nuova famiglia di tipi metrici, che altro non farebbero se non affiancarsi a quelli tradizionali allargando il serbatoio di opzioni che il poeta novecentesco ha a disposizione per dar forma ai propri testi. Il versoliberismo identifica invece, con tutta evidenza, un nuovo *regime d'uso* e di *esistenza storico-sociale* del verso letterario, alla cui legalità rituale/convenzionale *tutti* i poeti e i lettori di poesia contemporanei risultano d'ora in poi sottoposti.

Il fatto è che il nuovo regime versoliberista si oppone al precedente non tanto per il rifiuto di un insieme di misure o schemi compositivi. Decisiva è invece l'indisponibilità, da parte dei nuovi poeti, a riconoscere ancora alla vecchia metrica tradizionale il ruolo di rigoroso e indefettibile protocollo convenzionale per la traslazione del testo-sulla-pagina in quell'altrove ideale – infinitamente articolato al suo interno ma rigidamente definito nei suoi confini – in cui la poesia come genere letterario (come dominio del *canto* scritto) si trovava da secoli anzi millenni. La libertà che i poeti novecenteschi invocano riguarda insomma il diritto a non collocare più *per forza* lì, in quell'artificioso spazio

performativo ritualizzato, il proprio atto o evento verbale simulato: a immaginare e modellare inventivamente una diversa e più libera, autentica, malleabile scena d'interazione ideale in cui situare la propria pronuncia poetica. In tal senso il nuovo verso "libero" conserva e anzi rilancia con rinnovata coscienza la propria natura di *non-prosa* o *anti-prosa*: di forma cioè che deliberatamente mette in discussione il modo "normale" di composizione – e di lettura – di un testo a stampa (quello modellizzato dal paradigma egemone della prosa). Rispetto a quel luogo standard dell'interazione verbale scritta, il testo in versi novecentesco si trova pur sempre altrove, continua a chiederci di raggiungerlo altrove: ma dove, e come?

Innescato anzitutto da propositi di tipo "liberatorio", il nuovo sistema versoliberista finisce di fatto per comportare un'ulteriore complicazione intellettualistica del regime rituale che sorregge l'uso letterario della forma-verso nella contemporaneità. È la stessa definizione della sua natura e funzione, in quanto dispositivo letterario per la traslazione del testo in una scena d'interazione ideale, a risulterne ora strutturalmente affidata alla responsabilità e iniziativa di ciascun poeta. Ciò significa che, per la prima volta nella storia delle culture occidentali, il lettore di poesia novecentesco non sa, prima di cominciare a leggere, *dove* il testo poetico si situi o ambisca a situarsi, che caratteri abbia l'evento verbale in cui il poeta intende coinvolgerlo: né quale sia il protocollo convenzionale in ossequio al quale atteggiarsi per prendervi proficuamente parte. Questo protocollo di lettura – la cui cifra essenziale coincide, in ultima analisi, con la più o meno inventiva "metrica" cui il poeta ha fatto liberamente riferimento nel comporre il suo testo – il lettore lo deve di fatto desumere *dal e nel* testo stesso, attraverso una difficile operazione di "*auto-tuning* euristico/interpretativo" della propria esperienza di lettura sulle strutture che il testo presenta, e di cui deve induttivamente riconoscere la segreta logica di funzionamento, la deliberata rispondenza ad una più o meno «autocratica» (Fortini) norma o legge d'uso del verso. In tal modo il fondamento convenzionale del verso novecentesco ne risulta attratto in uno stato di fibrillazione e ri-codificazione negoziale permanente. Al punto che il nucleo più autentico del nuovo rituale che definisce ciò che è e come funziona la *poesia* in un regime verso-

liberista, l'unica vera norma comportamentale in ossequio alla quale poeti e lettori devono atteggiarsi, può in fondo essere identificata proprio nella disponibilità a farsi coinvolgere (scrivendo, leggendo) in questa acrobatica operazione di continua reinvenzione/codificazione autoriale e messa a fuoco/identificazione lettoriale della natura e funzione del verso¹⁷. La poesia *diventa*, nel Novecento, il genere di una testualità aprioristicamente “senza forma” che tuttavia, ogni volta, avventurosamente ritrova o riedifica una *sua* forma, coinvolgendo tanto chi scrive quanto chi legge in una serrata dinamica di proposta/riconoscimento del possibile *statuto metrico* del testo (cioè della specifica funzione che il verso vi assume come principio di strutturazione formale della poesia e di definizione della scena d'interazione ideale in cui si e ci colloca).

Il che conferma d'altronde quanto la poesia versoliberista sia ormai a tutti gli effetti un genere *da libro*. È chiaro infatti che un *riconoscimento metrico* di questo genere non può più davvero avvenire solo a partire dall'incontro episodico e puntuale del lettore con un singolo testo. Per riconoscere un sonetto o una ballata come tali era sufficiente confrontare la struttura di un dato componimento con un modello o schema metrico meta-testuale, stabilmente censito e definito a livello socio-convenzionale. Il ritrovamento inventivo del regime di legalità che delimita il “libero” uso del verso in un componimento novecentesco, invece, può contare in modo solo parziale e discontinuo sulla sua riconducibilità (peraltro di norma sempre parziale) a certi moduli di versoliberismo stabilizzati intersoggettivamente. Ma in effetti al lettore di poesia novecentesco è sempre richiesto di verificare la pertinenza e tenuta di quei modelli, o di qualunque altro idiosincratico principio d'ordine abbia l'impressione di ravvisare nella lettura di certi testi, entro l'orizzonte di esperienza dilatata e protratta del *libro di poesia*. Solo entro la dimensione di serialità organizzata del macrotesto, in

aA

17. Non senza che in ciò entrino in gioco, intorno e al di fuori dell'esperienza del testo, i «protocolli teorici o allegati programmatici» con i quali gli autori possono «orient[are] la ricezione di strutture altrimenti quasi non descrivibili»: col risultato di una spiccata tendenza alla «nominalizzazione dei fatti metrici», come l'ha efficacemente chiamata Paolo Giovannetti (P. Giovannetti, F. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 35-36 e poi ancora pp. 38-40).

effetti, il lettore novecentesco può davvero essere condotto dal poeta – attraverso il più o meno coerente ricorrere di certe abitudini compositive, sul piano propriamente metrico ma anche sintattico, enunciativo, stilistico – a riconoscere il sistema di convenzioni *in re* che governano il suo uso del verso, cioè in ultima analisi il peculiare regime allusivo cui la sua poesia fa riferimento, ciò che per lui la poesia è, e fa.

In quanto si è fin qui osservato, comunque, sono già implicite anche le ragioni per cui è sostanzialmente impossibile rispondere, o se non altro rispondere in modo univoco, agli interrogativi circa il modo in cui si riconfigura, in un contesto versoliberista, il rapporto della poesia con la voce. Come è del tutto ovvio, infatti, la modulazione di quel rapporto costituisce una dimensione o componente decisiva della dinamica di instabile ridefinizione negoziale cui la funzione e natura della forma-verso è strutturalmente sottoposta nel rituale dell'interazione poetica novecentesco. Per ciascun poeta (e anzi, al limite: per ciascun testo di ciascun libro di ciascun poeta) l'oltre-la-pagina cui il verso fa segno può avere o non avere una latenza virtualmente sonora/performativa, può istituire un rapporto più o meno intenso e inventivamente modulato con l'evocazione (o evocalizzazione) di una più o meno fantasmatica *phoné*¹⁸. Senza alcuna pretesa di tracciare una mappa o diagramma anche solo orientativi delle infinite e spesso d'altronde altamente instabili modulazioni del *voicing* poetico sperimentate nel corso del Novecento italiano, non è difficile però provare a indicarne alcuni elementari super-tipi, che diano l'idea se non altro dello spettro di soluzioni praticate (e praticabili).

Intanto si può osservare che anche nel Novecento è ampia e ricca la gamma di esperienze in cui il verso continua a funzionare come una sorta di partitura per dizione, sia pure solo virtuale: ovvero come un dispositivo per modellizzare, sulla pagina, un evento verbale performativo idealmente ri-suonante in una scena virtuale più o meno anomala o spostata, meglio o peggio fisionomizzata (cioè a seconda dei casi mimeticamente modellata su una certa

18. Su questi temi si vedano ancora le considerazioni di Giovannetti al paragrafo "Metrica per l'occhio e metrica per l'orecchio" della sua "Premessa teorica" a *La metrica italiana*, *ivi*, pp. 27-40.

situazione d'interazione reale, oppure anti-mimeticamente deformata frantumata scomposta, o ancora astrattamente rastremata e essenzializzata, ecc.). In questa zona dello spettro di modulazione dell'uso o riuso della forma verso possiamo collocare, da un lato, le prassi poetiche che in vario modo coltivano un recupero del vecchio paradigma del "canto poetico", sia pure magari addomesticato su registri più colloquiali o per altro verso violentemente distorto, con effetti di tensione e dissonanza (come avviene, per dire, in Saba o Montale). Ma anche le tante proposte che in vario modo configurano il verso come la partitura di un *parlato-recitato* a spiccato tasso di teatralizzazione (certi monologhi-happening del primo Palazzeschi, le *prosopopee* caproniane); o di veri e propri monologhi-chiacchiera che simulano/riproducono l'andamento vivido e sghembo del parlato quotidiano (esemplari i monologhi drammatici di un Raffaello Baldini). Senza dimenticare naturalmente la possibilità di arrangiamenti ancora più complessi e anomali, problematicamente policentrici e sbeccati (basti pensare ai potenti e mobilissimi effetti di *voicing* su cui sono costruiti i romanzi in versi di Pagliarani).

Una seconda grande area tipologica è quella in cui l'uso del verso è inteso a modulare invece una dizione e una sonorità essenzialmente introflesse, mentalizzate. Qui l'altrove rituale in cui il testo poetico idealmente si colloca, e ci invita a immergerci o tuffarci, si costituisce come una sorta di rappresentazione teatralizzata della coscienza del soggetto poetante. La voce o le voci che vi avvertiamo sono quelle che popolano la sua interiorità, sono il riflesso acustico di quello che Northrop Frye chiamava «ritmo associativo»¹⁹ (identificandolo come il radicale di presentazione della moderna poesia versoliberista): non *vero* suono ma fantasma o pensiero di un suono, echeggiante nella cassa armonica della mente del poeta e immediatamente registrato sulla pagina *prima* della sua emersione alla soglia della pronuncia. L'esperienza di lettura che questo tipo di testualità in versi modella ha i caratteri di una avven-

19. N. Frye, *Verse and Prose*, in A. Preminger, F.J. Warnke, O.B. Hardison (eds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enlarged edition, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1974, pp. 885-890 (l'articolo è stato di recente riproposto, nella traduzione di Sara Sullam, in «Enthymema», 5 (2011), pp. 17-30: 20).

turosa speleologia delle profondità della coscienza altrui, di una intima e privatissima comunicazione trans-mentale. Naturalmente il tipo di “vociferazione” di cui qui il verso si fa guizzante struttura di pedinamento e messa in forma può avere i caratteri tumultuosi e magmatici di uno stratificato flusso coscienziale (come in certe “fughe” surrealistiche di Gatto o magari nel primo Sanguineti) o può inclinare verso i modi allertati e sospesi, tutti rintocchi e silenzi e fruscii, che scandiscono le accensioni o i baluginii della mente intuitiva (come nel primo Ungaretti, in Quasimodo, in tanta poesia ermetico-ermetizzante); può sceneggiare la “musica” felpata, ronzante, pacatamente rimuginante o nervosamente irritata di un ragionare intimo (vengono in mente tante poesie di Sereni, ma anche di un Pusterla o un Fiori) o spingersi a pedinare la deriva e dissoluzione del pensiero in farfugliamento o lallazione pre- o post- linguistica (come per antonomasia in Zanzotto, o nel primo Viviani). Va da sé, d'altronde, che nella concretezza dei testi tutti questi diversi registri o modi della vocalità “associativa” (ma anche quelli delle altre due “famiglie” di atteggiamenti, invero) possono mescolarsi e convivere, alternarsi e interferire (all'interno dello stesso libro, della stessa poesia), movimentandone la struttura interna e ulteriormente complicando, in parallelo, l'esperienza fruitiva del lettore.

Un ulteriore spettro di possibilità è infine quello dischiuso da un'intenzione d'uso del verso più spiccatamente orientata a farne un dispositivo di organizzazione puramente grafico-spaziale del testo-sulla-pagina, fino al limite di una ideale inibizione di qualsiasi possibile effetto di voce. La poesia accetta ed esplora allora con risolutezza il proprio statuto di testo muto, afono e ottuso, di prodotto di un gesto di “pura scrittura”: spesso anche attraverso una sintomatica interferenza della forma-verso con il paradigma della prosa (emblematico, in tal senso, il lavoro di un Giampiero Neri, o la programmatica tensione ad una *littéralité* integrale che ispira le “prose in prosa” dell'odierna poesia di ricerca); ma anche, con ancor più radicale messa in mora della rilevabilità di una struttura “voce-enunciante”, con il paradigma dello schema o con forme di impaginazione grafico/diagrammatica del testo (come in tante scritture d'avanguardia di primo e secondo Novecento o di inizio millennio – dai *Chimismi lirici* di Ardengo Soffici a certi testi-

elenco di Antonio Porta fra *Cara* e *Week-end* a quelli anche più deprivati di un Marco Giovenale).

Quel che è certo, comunque, è che anche al di là di come questo rapporto con la voce è di volta in volta modulato all'interno del singolo testo (o della singola prassi scrittoria), lo statuto instabile e metamorfico del verso novecentesco costringe chi legge a sperimentare, ogni volta che si accinge a leggere una poesia, la vertigine di una condizione di *indeterminazione* dei protocolli di lettura necessari a confrontarsi con essa: una condizione che si può sostenere solo disponendosi ad un atteggiamento di protratta interferenza e messa alla prova euristica di una pluralità di ipotesi o scommesse circa la postura o stile fruitivo da adottare. Col risultato di un generalizzato effetto di rallentamento o disturbo della «via lessicale» o «semantica» alla decodifica del testo – quella appunto a dominante visiva, con il suo accesso rapido e diretto dai grafemi ai significati –, che inevitabilmente comporterà anche (e sarà l'effetto di) una strutturale sovraeccitazione dei percorsi tipici della «via fonologica», con i loro un poco più tortuosi rimbalzi dal grafema al suono al significato. In questo senso, si può ben dire che il corpo leggente del lettore novecentesco ne sia indotto a processare *tutte le parole della poesia* come se fossero in qualche modo «rare, irregolari o semplicemente sconosciute»: o se non altro, un po' più rare o un po' meno conosciute (in qualche modo sempre «strane e straniera», come diceva Giudici) di quanto non gli apparirebbero se le incontrasse in prosa.

Ho intitolato questo intervento *perdere la voce*. E in effetti per la poesia letteraria, e tanto più per quella contemporanea, la voce – intesa come vera sede o dimensione *originaria* della poesia – potrebbe davvero sembrare qualcosa come la caproniana *Res amissa*²⁰: *la cosa perduta*, quel «dono» insomma che i poeti della scrittura avrebbero tanto «gelosamente / (irrecuperabilmente) riposto», dentro i muti segni che inchiostrano le loro pagine, da averlo reso ormai del tutto irrintracciabile. Oppure forse no. Forse quella perdita integrale – per la poesia – resta davvero un limite invalica-

aA

20. G. Caproni, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Garzanti, Milano 1991, ora in Id., *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998, pp. 755-920 (le brevi citazioni seguenti sono tratte dalla poesia eponima, che si legge alle pp. 777-779).

bile. E proprio il ritrovamento, per quanto accidentato e acrobatico, di una qualche rastremata traccia del rapporto con quel «flautoscomparso» essere voce, resta l'unica proprietà davvero *inamissibile* della poesia, l'unica condizione che la sua dinamica identità mutante – anche quando più platealmente sembra negarla – non può fare a meno di perpetuare.

0. Il mio intervento si inserisce in un progetto di ricerca sull'ascolto che sto perseguendo con un minimo di sistematicità da non molto tempo¹, ma che affonda le proprie radici in indagini soprattutto narratologiche in corso da almeno sei anni². Si tratta di verificare in che modo la letteratura occidentale, a partire dal Settecento, ha valorizzato l'ascolto della voce altrui, dell'espressione orale collocata in prossimità dell'enunciatore letterario (io lirico o narratore indifferente) e che lo chiama in causa inducendolo a riprodurla attraverso tipi di filtraggio e di rielaborazione più o meno evidenti, più o meno espliciti. Si tratta cioè di capire come il soggetto borghese abbia *udito* l'altro da sé, e insieme come abbia saputo rappresentare, più che la *tragedia*³, la vicissitu-

1. Cfr. però il saggio narratologico intanto uscito: P. Giovannetti, *Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto*, in F. Vittorini (a cura di), *Nuove narrazioni medialità. Musica, immagine, racconto*, Pàtron, Bologna 2019, pp. 85-114.

2. Cfr. P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015.

3. Mi riferisco all'opera musicale di Luigi Nono, *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), che costituisce un'importante riflessione, *via* Massimo Cacciari, sul tema dell'ascolto in una società postmoderna. Tornerò su questa opera alla fine del saggio.

dine, l'accadimento, il disvelamento, dell'*ascolto*. Vale a dire: come abbia saputo restituire, con i mezzi della letteratura, un'attività di fatto esclusa dalla pratica della scrittura.

1. Fin qui, le intenzioni generali. I lavori sono in corso. Si tratta per il momento di mettere piede nel campo – a volte un po' mitico, troppo mitico, come avrò modo di ribadire – delle oralità, antichissime e nuovissime. E si tratta di capire se alcuni tratti del mondo dell'ascolto ci aiutano a capire meglio come funziona una performance verbale (e di striscio anche musicale), come dunque si manifesta l'arte orale emblemizzata dal nostro convegno.

Ritengo necessario, in questo senso:

1. storicizzare la questione – dentro quella che non posso non chiamare la “modernità letteraria” – discutendo il modo di pensare e pubblicare testi popolari, dalla metà del Settecento a oggi;
2. prendere in considerazione per sommi capi, ma con un minimo di precisione, alcuni spunti del dibattito filosofico in materia di ascolto;
3. soprattutto, chiedersi che cosa significa – nel mondo della poesia – voce e insieme performance, e quale ascolto corrisponda a *quel* tipo di voce e a *quel* tipo di performance;
4. azzardare un'ipotesi, nei pressi dell'arte musicale (ho già ricordato Luigi Nono), a proposito del revival teorico e pratico dell'ascolto che si è verificato nella cultura occidentale, e in particolare in Italia, fra anni Settanta e Ottanta – intorno alla riflessione sul tema realizzata da Roland Barthes.

Anticipo alcune conclusioni, che forse sono anche ipotesi teoriche. Vale a dire, che il nesso oralità-ascolto molto spesso (non dico sempre) configura – più che un oggetto ben definito –, il *desiderio* di un oggetto. Come se “performare” non esistesse in sé ma fosse una specie di ideologia, di esigenza aprioristica, di atteggiamento verso l'arte. Non si ascolta davvero una voce altrui, ma si riflette – attraverso l'arte in particolare della parola – intorno alle condizioni d'esistenza della voce e dell'ascolto. Come se – drammaticamente, e a volte regressivamente – si volesse esprimere la nostalgia per un eden perduto. In modo dunque molto

istruttivo, il desiderio di voce e l'ascolto che vi si iscrive, più che additare una performance qui e ora, suggeriscono *performance avvenire*, comunità di ascolto del tutto diverse da quelle che oggi esperiamo.

2. Agli inizi del nostro percorso, del resto, le cose sono andate esattamente così. Colui che forse è lo studioso più acuto di certi fenomeni, Peter Burke, non a caso – a proposito del Settecento e dei canti popolari che quel secolo decide di *cominciare a udire* – ha parlato di «scoperta della cultura popolare»⁴. Se c'è una data di riferimento, questa è il 1711: è allora che Joseph Addison pubblica sul giornale «The Spectator» alcuni articoli intorno al fascino della *balladry* anglo-scozzese, intorno al valore delle voci popolari anonime che nelle ballate si esprimono.

Come tutti sappiamo, nel Settecento furono edite molte sillogi di canti popolari, compilate da raccoglitori antiquari più o meno onesti, più o meno mistificatori. Nel mondo di lingua inglese, si oscilla tra le *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy, del 1765, e gli *Ossian Poems* di James Macpherson (il cui primo libro è del 1761): si oscilla, a ben vedere, tra un minimo di rigore documentario e un massimo di falsificazione. Come Burke ha notato⁵, di fatto tutti i compilatori delle origini ascoltavano il canto popolare avendo già ben in mente che cosa *volevano* udire. Forse il più esplicito è stato Johann Gottfried Herder (le sue *Stimmen der Völker in Liedern*, risalgono al 1775: il titolo è traducibile anche così: «come le voci dei popoli si manifestano nei propri canti»). Herder fa riferimento alla *sinfonia di voci* che si possono udire in queste poesie⁶. Vi si rivelerebbe una varietà intimamente armonica di suggestioni archetipiche, la cui natura è appunto largamente presupposta, cioè è necessitata da una precisa *filosofia della storia*. E si ricordi che l'interesse di questi etnologi *in nuce*, agli inizi, si appunta

4. Cfr. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna* (1978), introduzione di C. Ginzburg, Mondadori, Milano 1980, p. 12.

5. Cfr. *ivi*, pp. 23-25.

6. Un'utile fonte di informazioni su questi temi herderiani è il saggio di M. Longo, *La storia dei popoli come sinfonia di voci: J.G. Herder al bivio tra nazionalismo e cosmopolitismo*, in G. Piaia, G. Zago (a cura di), *Pensiero e formazione. Studi in onore di Giuseppe Micheli*, Cleup, Padova 2016, pp. 281-297.

solo alla forma verbale, ed esclude del tutto la musica. La ricerca di una poesia più autentica non comporta la fruizione di tutti i suoi caratteri; ma solo di quelli pertinenti a soddisfare una certa concezione del manufatto poetico.

La “poesia” delle classi subalterne è degustata per le connotazioni utopiche e conciliatrici, ireniche, che in essa appaiono – all’insegna anche dell’ideale di letteratura mondiale, *Weltliteratur*, di Goethe (l’interesse per il canto popolare aveva avvicinato Herder a Goethe). Tra Sette e Ottocento, insomma, la percezione di un cambiamento epocale, la nascita di una nuova letteratura cercano la propria legittimazione nell’altro da sé, in un popolo “scoperto” o “riscoperto” – e comunque riassorbito in una totalità coesa, costretto a un’unità circolare di intenti che troverà compimento negli ideali del romanticismo.

In effetti, il *dispositivo* dell’ascolto rivolto al diverso comporterà spesso come conseguenza quasi diretta la *cancellazione* del diverso e insieme la *sopravvivenza* del suo canto (vero o presupposto che sia), ormai scorporato dalla realtà sociale sottesa. Benedetto Croce (penso al saggio *Poesia “popolare” e poesia “d’arte”*, 1929) in Italia giungerà a una simile paradossale conclusione: è la Poesia, cioè il valore estetico, della produzione popolare ciò che conta, il resto è solo cattiva storiografia; perché le uniche differenze fra i due tipi di poesia sono meramente di tipo “psicologico”, di “tono”, e non sempre si manifestano (nel senso che il tono caratteristico della poesia popolare, la sua “candidezza”, può rivelarsi anche nella poesia d’arte). Ma in fondo, se badiamo a quello che negli stessi anni (1928) Vladimir Propp realizza con l’analisi delle fiabe di magia, in *Morfologia della fiaba*, il discorso cambia bensì (e magari di molto, per le ragioni che tutti conosciamo), ma *non* nella sostanza. Una volta bruciato il preliminare ascolto del popolo, una volta definito un corpus di opere, residua un patrimonio testuale autonomo, sradicato, ma pur sempre sottoposto ad analisi letteraria. In ultima istanza, e a ben vedere, *il popolo era un pretesto* per fare altro.

Non insisto troppo a lungo su una simile lettura dei fatti, se non per precisare che, certo, dagli anni Cinquanta in poi, in particolare in Italia, un Super-io “demartiniano” (mi riferisco agli studi antropologici sulla cultura popolare di Ernesto de Martino) ci ha disposti a miriadi di *altri* ascolti

socialmente e politicamente molto più sensibili, anche dal punto di vista musicale. Ma lo stigma originario non per questo è cancellato. *Quella* poesia, *quei* canti sono stati inizialmente uditi per udire e dire altro: vuoi in una direzione a dominante ideologica e identitaria (il romanticismo), vuoi in una direzione a dominante estetica (l'arte, la poesia ecc., tra positivismo e idealismo).

3. Ma che cosa significa *ascoltare*? Cosa diciamo quando diciamo 'udito' e 'ascolto'? In anni recenti, Jean-Luc Nancy ha ammesso che il suo saggio del 2002, intitolato *À l'écoute* (alla lettera 'In ascolto', ma tradotto in italiano come *All'ascolto*⁷), deve moltissimo a un'affermazione di Hegel (tratta dall'*Estetica*), che suona così:

L'orecchio [...], senza praticamente volgersi verso gli oggetti, percepisce il risultato di quella interna vibrazione del corpo, con cui viene ad apparire [...] la prima e più ideale sfera dell'anima⁸.

Non si è lontani dal vero se si afferma che il fondamento dell'identità individuale è l'ascolto, inteso come l'azione di recepire appunto un'«interna vibrazione del corpo». Ed è quasi ovvio il riferimento addirittura all'udito prenatale, su cui peraltro è bello tacere – per non cadere nel ridicolo. È lo stesso Nancy a incoraggiarci a far piazza pulita di ogni ingenuo primitivismo o fisiologismo. E si comporta così soprattutto per una ragione che non deve essere mai dimenticata: le implicazioni connesse alle coppie oppositive messe in gioco dall'ascolto sono particolarmente divaricate. Dunque, tra *écouter* e *entendre* (“ascoltare” e “udire/intendere/capire”⁹), tra *udibile* e *intelligibile* sembra esserci un abisso, gli elementi di continuità sono messi in scacco da quelli di discontinuità. Il filosofo e la filosofia sono stati sempre dalla parte dell'intendere e dell'intelligibile, e così hanno negletto l'ascolto, ciò che è suscettibile di essere udito. Insomma:

aA

7. J.-L. Nancy, *All'ascolto* (2002), a cura di E. Lisciani Petrini, Cortina, Milano 2004.

8. G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997, t. II, p. 994.

9. Si tenga presente che il verbo francese *entendre* significa sia “capire” sia “udire”.

Il filosofo non sarebbe colui che sempre intende (e intende tutto), ma non riesce ad ascoltare, o meglio colui che neutralizza in se stesso l'ascolto, e lo fa proprio per poter filosofare?¹⁰

A me sembra molto utile questo ragionamento, e insieme ciò che Nancy afferma intorno alla nozione di ri-sonanza e alla dimensione che chiama *metessica* (diciamo, partecipativa), la quale occupa una sfera autonoma separata da quella comunicativa¹¹. Per parlare di ascolto, voglio dire, siamo sempre costretti a *raddoppiare* i riferimenti: quindi, a discutere non dell'ascolto *in sé* ma di un ascolto dell'ascolto. Un sentirsi sentire, un udirsi udire: «presenza di presenza, piuttosto che pura presenza»¹². E ciò dipenderebbe da una condizione primaria, in qualche modo: dalla capacità che l'ascolto ha di distruggere la forma, di renderla volatile, di «allargarla». In questo senso, *l'écoute* si opporrebbe assolutamente al *visif*:

Il sonoro [...] trascina via la forma. Non la dissolve, piuttosto l'allarga, le dà un'ampiezza, uno spessore e una vibrazione o un'ondulazione al cui disegno non fa che approssimarsi di continuo. Il visivo permane fin dentro il proprio dissolvimento, il sonoro invece appare e si dissolve già nella propria permanenza¹³.

La ri-sonanza è un modo partecipativo di ri-costituire un rapporto vivo tra suono e sua scomparsa, tra suono e silenzio. E cioè: «il soggetto dell'ascolto è sempre ancora da venire, spaziato, attraversato e chiamato da se stesso, suonato da se stesso»; e tale «soggetto» è il «luogo della risonanza»¹⁴. Le tante teorie (Nancy si riferisce in particolare alla fenomenologia husserliana) che collocano la voce

10. J.-L. Nancy, *All'ascolto* cit., p. 5; ho corretto la traduzione («o piuttosto» > «o meglio»).

11. La *méthexis*, “partecipazione”, di Nancy è una forma di apertura agli eventi sonori che comporta una serie di conseguenze intorno alla costituzione del sé. Se infatti il soggetto dell'ascolto «si sente sentire», ed «è in se stesso che il soggetto si rinvia o s'invia», il soggetto della visione «si rinvia a se stesso come oggetto» (*ivi*, p. 17). La *méthexis* significa apertura a uno spazio-tempo mobile, instabile; mentre al visivo corrisponde una mimesi oggettivante.

12. *Ivi*, p. 26.

13. *Ivi*, p. 6.

14. *Ivi*, pp. 34-35.

al confine del silenzio soprattutto questo sottolineano, a me pare: ogni ascolto autentico è un tentativo di salvaguardare un valore sulla soglia della cancellazione del valore stesso.

Esaminiamo la faccenda in una prospettiva diversa. In un suo peraltro noto saggio del 1954, intitolato *Logos (Eracrito, Frammento 50)*, Martin Heidegger assume un punto di vista quasi diametralmente opposto. Analizzando le implicazioni etimologiche del greco *léghein*, parola chiaramente connessa a *logos*, il filosofo arriva a definire l'atto del *léghein* – che in ultima analisi significa 'leggere' – come la «disvelatezza di ciò che è presente»¹⁵. Va precisato che *léghein* potrebbe corrispondere persino al contenuto di *ascoltare*, nell'accezione di un'accoglienza, di un'ospitalità nei confronti dell'essere. Si parla di uno «zusammen-ins-Vorliegen-bringen»: «raccogliente posare innanzi»: tale è una delle possibili definizioni del *léghein*¹⁶. Ma Heidegger bandisce recisamente la *phoné*, perché nella sua prospettiva il pensiero *non* può dipendere dal suono. E infatti udiamo perché apparteniamo al mondo, e non il contrario: come sembrava suggerire Hegel (nasciamo al mondo attraverso l'udito). «Noi non udiamo perché abbiamo orecchi. Noi abbiamo orecchi e possiamo essere dotati di orecchi perché udiamo»¹⁷. Il «posare raccogliente» del *logos* heideggeriano – oso affermare, certo banalizzando un po' – mentalizza il suono, lo destituisce di incidenza primaria, e ne fa l'effetto quasi residuale di un'altra attività ritenuta fondativa. A imporsi è il *léghein* divenuto *omologhein* – «dire la stessa cosa» –, ossia trasformatosi nella possibilità di raccogliere tutto in uno, realizzando fino in fondo la verità del *logos*. Riduciamo il ragionamento ancor più all'osso: per Heidegger in ballo è la lettura come raccolta di presenze visive, di segni grafici, di fatto separati dalla loro brutta sonorità.

4. L'exkursus eccessivamente breve appena svolto ha un'utilità, credo. Ci dice che, comunque lo si affronti, non solo l'ascolto fa problema, si presenta in maniera ambigua e persino sfuggente; ma costringe a interrogarsi sull'esatto

15. M. Heidegger, *Logos (Eracrito, Frammento 50)* (1954), in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 141-157: 145.

16. *Ivi*, p. 143.

17. *Ivi*, p. 146.

statuto di ciò che in esso ri-suona, dei valori che le performance vocali e sonore via via esibiscono. Ciò che può essere considerato ovvio, prevedibile, meramente udibile, l'evento che si svolge pacificamente davanti a me, può rovesciarsi nel suo opposto, in un accadimento enigmatico, da interrogare con strumenti di non facile definizione.

Con questo ragionamento leggermente criptico, mi affaccio al sofisma teorico in cui mi imbattei circa tre anni fa e che esposi a un convegno-rassegna-festa sulla poesia orale tenutosi a Venezia nel marzo 2016 per iniziativa dei miei amici poeti orali Alessandro Burbank e Julian Zhara, appartenenti al collettivo e rivista «Blare Out»¹⁸. In quei giorni stavo finendo di leggere il bellissimo libro di Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, uscito da un anno circa. Ora, il dato che a me appariva (e appare) sconcertante ma affatto istruttivo (e che mi portò a tenere un discorso molto dubbioso intorno alle principali questioni dell'oralità poetica) è il seguente: Culler di fatto *non* dice nulla della poesia orale nella sua dimensione – diciamo – originaria, archetipica ecc.; e agisce in questo modo, correttamente, perché ragiona su un patrimonio di documenti scritti, quali sono e non possono che essere le testimonianze letterarie della poesia lirica più antica – che per noi è quella greca. Ma, soprattutto, il fatto che trasforma alla radice l'intera questione è che Culler pensa alla performance come qualcosa di interiore, di *silenzioso*. La lettura della poesia consiste nell'azione del lettore che dice a se stesso, recita a se stesso, le sonorità e i sensi del testo lirico. *Performare* significa concentrare su di sé due ruoli: quello del lettore e quello dell'ascoltatore, entro una dimensione che è chiamata *epidittica*. L'opera viene eseguita da chi ne fa uso perché a essa si affidano dei valori, in ultima analisi collettivi, a fondamento antropologico, che determinano una precisa ritualità, la condivisione di un senso.

Si tratta, a ben vedere, della dimensione metessica di Nancy, opposta a quella comunicativa. Non si trasmette un messaggio, con la poesia, non si compie (solo) un atto di trasmissione di significati genericamente inteso, ma si parte-

18. Si trattava di «Andata e ritorno. Festival di poesia orale», tenutosi a Venezia a Palazzo Mora, il 10 e 11 marzo 2016.

cipa a un'esperienza memorabile, che trova il suo senso nella ripetizione; nella ripetizione di qualcosa di importante, anche e forse soprattutto sul piano etico. L'oralità cui si viene invitati dal libro di Culler è un'esperienza disincarnata, segnatamente sul suo versante "uditivo": il fatto che si immagini un «re-performing reader»¹⁹, un lettore-ascoltatore che ripete nel tempo l'esecuzione della poesia fin quasi a trasformarla in un cliché, sposta il problema nella direzione cerimoniale delle attività letterarie tanto rigorosamente codificate da escludere – di fatto – il cortocircuito dell'evento esterno. La poesia, in questo senso, è connessa alla modulazione di un percorso tradizionale, di una metamorfosi diacronica che ha inscritto nella parola certe possibilità di performance e non altre, certe possibilità di ascolto e non altre.

Questa serie di constatazioni ci dice qualcosa di sconcertante, quasi di deprimente: niente aedi, niente trovatori, nessun performer, nessuna voce-corpo. Niente di tutto ciò; per lo meno nella misura in cui ognuna delle istanze orali via via attivate non ha un rilievo pertinente alla definizione della storia della lirica quale si squaderna davanti ai nostri occhi se la studiamo secondo i documenti in nostro possesso. La poesia metterebbe in gioco qualcosa di totalmente diverso. La sua indiscutibile radice orale si è a tal punto reificata nelle forme scritte da rendere quasi superfluo un riferimento ad essa.

aA

5. A quel punto, nella mia ricerca si è aperto un vuoto di senso, da cui – lo confesso – non sono ancora uscito. L'oralità usciva di scena, o comunque pareva essere un fattore di cui quasi era impossibile fornire una descrizione "scientifica".

Per provare a colmare quella *béance*, mi sono rivolto a un saggio di straordinaria importanza (un tempo spesso citato, oggi purtroppo assai meno) pubblicato da Franco Fortini nel 1981, *La poesia ad alta voce*²⁰. Fra le tante notevoli

19. J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA) -London 2015, p. 120. Va precisato che la definizione è del latinista italiano Alessandro Barchiesi.

20. F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 1562-1578.

affermazioni ivi contenute, ce ne sono due che mi sembrano particolarmente preziose. Innanzi tutto, che leggere in pubblico, mettere in scena la poesia, significa – e qui Fortini si riferisce alla teoria di Northrop Frye, peraltro utilizzata dallo stesso Culler – cercare di far riferimento a quel pubblico che costituzionalmente la poesia *finge assente, finge di non avere*; ma anche che, così agendo, il performer torce il testo, lo sottopone a violenza. Fortini crede che la recitazione attivi sì un destinatario in presenza, ma che questa operazione comporti una forzatura rispetto allo statuto primario del testo poetico. La lirica letta ad alta voce – viene addirittura affermato – «nella più benevola ipotesi è la trascrizione per orchestra di una sonata di violino»²¹. Ed è un bel paradosso. La poesia non “nasce” orale, semmai lo diventa, e in questa trasformazione si manifesta una specie di sfiguramento.

Su parecchi temi sembra perciò esserci una stupefacente sintonia con Culler (la cerimonialità²² della lirica, la lettura fra sé e sé, ad esempio). Una differenza capitale però esiste: Fortini parla *solo della lirica moderna*, che per lui è una vera e propria *istituzione* storica, e in quanto tale – dicevo – suscettibile di essere violata e violentata. Del resto, è detto con chiarezza che si tratta di una violazione a sua volta *ritualizzata*, sottoposta a certi comportamenti sociali. Se recitare poesia comporta un'infrazione al patto di auto-ascolto, è vero che questa disubbidienza è capace di produrre stili e regole, atteggiamenti tradizionali.

Per capirci, per intuire meglio qual è la posta in gioco, o più esattamente qual è stata la posta in gioco per un'intera generazione di poeti per lo meno italiani, rinvio a un video di cui è protagonista Andrea Zanzotto. In un programma televisivo, diciamo, *educational* del 1975, condotto dal grande anche se discusso attore di teatro Giorgio Albertazzi²³, Zanzotto, al momento di cominciare a leggere una sua

21. *Ivi*, p. 1575.

22. Se Fortini, *ivi*, p. 1568, parla di un «tempo sociale e cerimoniale specifico», Culler, *Theory of the Lyric* cit., pp. 122 e 305, usa il termine *ceremoniousness*, ovviamente in relazione alla ritualità del testo poetico, ma nel secondo caso con una particolare enfasi su forme di comunicazione non “razionali”.

23. *Ritratto d'autore: Andrea Zanzotto*, <<https://www.youtube.com/watch?v=igsuJDIRb2c>>.

poesia, fa una precisazione. «Ma c'è un problema» – afferma. Ed ecco la trascrizione delle parole successive:

C'è un vero abisso tra i vari tipi di letture, i rapporti che si costituiscono tra i tipi di lettura [ad alta voce] e la lettura visiva che contemporaneamente si fa. Francamente io sono più che convinto che la poesia, essendo una delle più antiche attività connesse all'umano (si potrebbe dire che è nata insieme con l'uomo, in quanto animale differenziato dagli altri), origine di ogni parola, è soprattutto poesia detta, anche poesia cantata, poesia reinventata in continuazione in archi fonico-ritmici che vanno in una serie infinita di echi. Però, noi siamo anche stati condizionati dal periodo scritturale, che è molto più recente, dopo centinaia di migliaia di anni di poesia parlata, cantata e ballata. [Intromissione di Albertazzi che per un attimo fa perdere il filo del discorso a Zanzotto.] Eppure, nella poesia c'è anche un elemento, almeno per coloro che hanno avuto la mia formazione, che hanno la mia età: la poesia come qualche cosa di assolutamente imprevedibile nella sua essenza. Il fatto che è anche musica mentale, e che non è mai riducibile né a musica puramente fonica o fonico-ritmica, da una parte, né, dall'altra, a termini visivi. La poesia sta in mezzo, è una specie di vuoto mobile che si pone fra tutti questi termini. Allora, io mi trovo sempre in uno stato di profonda incertezza, imbarazzo, impossibilità, ogni volta che devo leggere una poesia.

aA

Si dovrebbe imparare a memoria e ripetere appunto ritualmente quello che il poeta dichiara. Non è il caso di scendere nel dettaglio; ma è evidente che per Zanzotto come – almeno in parte – per Fortini la lettura pubblica è qualcosa come uno scoglio, un ostacolo, è una questione tutt'altro che pacificata. Zanzotto ci fa percepire anche fisicamente lo “strappo” che la performance introduce nel corpo della lirica moderna. Certo, per Fortini (che era un esecutore a ben vedere fin troppo abile e, diciamo pure, compiaciuto), esiste una relativa fluidità ormai normalizzata tra il momento silenzioso e quello sonoro; ma è indubbio che la sua consapevolezza storica lo rende cosciente dei rischi che nei fatti sono connessi a questo *switch*.

Non è forse un caso se uno dei poeti anche teoricamente più lucidi dei nostri anni, Umberto Fiori, una trentina

d'anni fa²⁴ avesse insistito sull'ascolto da parte del poeta come ascolto innanzi tutto *interiore*. Il poeta "ode" dentro di sé la parola giusta, quasi ungarettianamente la scopre e la porta alla luce, in un percorso di non facile razionalizzazione. Ma quella parola è anche *la parola di tutti*, si presta a una condivisione, che di nuovo passa soprattutto attraverso un ascolto intimo a opera del lettore; e non attraverso le reboanze (se mi passate il termine) della lettura ad alta voce. Quest'ultima conta sì, e non poco (infatti Fiori è stato con Fortini uno dei più attenti osservatori del modo di "performare" nella tradizione italiana); ma non è il *primum* del fare poesia. Le posizioni di Fiori – che da qualcuno potrebbero essere fatte regredire al rango di una mera poetica personale – mantengono una notevolissima vitalità, proprio perché tematizzano in maniera diretta il problema della vocalità come fenomeno a un tempo privato e pubblico. Oltre i limiti di un lirismo convenzionalmente inteso, a dominante autobiografica, una prospettiva come questa consente di pensare alla parola della poesia come ad alcunché di necessario collettivamente; e che si candida a risuonare dentro ciascuno²⁵.

Evidentemente, le tre testimonianze appena esaminate finiscono per ribadire il "vuoto" di cui parlavo, anche se lo arricchiscono di parecchie connotazioni. E ciò avviene a dispetto di tutti coloro, da Paul Zumthor ai miei amici Gabriele Frasca e Lello Voce²⁶, che vorrebbero convincermi della essenza orale della poesia, della necessità della performance, anzi della sua natura originaria e instaurativa rispetto a ogni manifestazione lirica o genericamente poetica – attuale. La poesia – mi suggeriscono – non è letteratura, non è *littera*, non è *litterae*, ma è un medium incardi-

24. U. Fiori, *La voce nelle parole e la poesia* (1986), in Id., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 15-27.

25. E si tenga presente che il "tutti" di Fiori è molto vicino all'identità "qualunque" di Giorgio Agamben: implica cioè una riflessione molto impegnativa sulla soggettività dell'individuo, del cittadino, del soggetto postmoderno. Cfr. in particolare, di U. Fiori, *Potenza del canto fra i topi. Lettura di «Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi» di Kafka* (1994), in Id., *La poesia è un fischio cit.*, pp. 39-54.

26. Mi piace rinviare al dialogo fra i due, risalente al 2016, che si può vedere/ascoltare sotto il titolo *Libri da leggere con le orecchie. Lello Voce incontra Gabriele Frasca*, all'URL <<http://www.lellovoce.it/Libri-da-leggere-con-le-orecchie>>.

nato nel corpo-voce, e in una pratica metrica che sostanzia e rende memorabile l'azione del corpo-voce.

Vero inoltre è che in molti dei modelli euristici a fondamento orale o aurale che mi capita di prendere in considerazione (ho fin qui glissato sulla differenza: auralità, comunque, si dà in presenza di una cultura scritta) – in quei modelli, dico, orali o aurali che siano, ritrovo molte contraddizioni. Ne derivano diversi, ulteriori dubbi. Mi limito a proporre alcuni esempi, che si spera siano convincenti, pur nella loro estrema sintesi.

Il primo dubbio su cui mi piacerebbe lavorare si lega a un'osservazione fatta una ventina d'anni fa da uno dei maggiori studiosi di musica rock, Simon Frith²⁷: parlando di voce, ha mostrato la natura estremamente problematica dell'enunciazione rock, e non solo (o non tanto) per il carattere variamente “mediato” della personalità performante, ma soprattutto per alcune caratteristiche controintuitive che vi si manifestano. Frith, ad esempio, si chiede perché le voci maschili sexy siano quasi sempre acute e comunque poco *embodied*, contraddicendo una specie di luogo comune “machista” e rimettendo così in discussione la nozione stessa di «grana della voce» teorizzata da Barthes. Ma soprattutto mostra come la voce rock, in opposizione a chi vi vede la manifestazione di un corpo-voce senza altre attribuzioni (che non siano quelle performative, in senso lato teatrali²⁸), è spesso luogo della contraffazione, della parodia e dell'imitazione.

I due esempi musicali che propongo aiutano forse a riflettere sul tema. Da una parte c'è la famosa esecuzione *live* di *Strange Kind of Woman* dei Deep Purple affidata all'album *Made in Japan*, del 1972, e documentata anche da un video facilmente reperibile in YouTube²⁹. Al centro del pezzo figura una lunga improvvisazione in cui la voce del cantante, Ian Gillan, “fa il verso” alla chitarra di Ritchie Blackmore, cercando appunto di imitarla; e si noti come

aA

27. Cfr. S. Frith, *The Body Electric*, in Id. (ed.), *The Voice*, «Critical Quarterly», 37/2 (1995), pp. 1-10.

28. In Italia una posizione del genere è quella sostenuta, peraltro con ottime argomentazioni, da U. Fiori in *Scrivere con la voce. Poesia, canzone e rock*, Unicopli, Milano 2003.

29. Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=IBIvkJqCan4>>.

in realtà sia il chitarrista a “dirigere”, a imbrigliare la voce, quasi a schiavizzarla (lo si percepisce bene alla fine della cadenza). Dall'altra parte c'è la per me valentissima vocalist jazz (ma il termine è riduttivo) Sidsel Endresen, che (siamo nel 2008) si esprime in una specie di *scat* o *grammelot*, e a me sembra produrre poesia sonora, uno *stream of consciousness* in realtà *incorporeo*, tanto che ascoltiamo-vediamo una cantante “seduta” come se stesse componendo e non cantando³⁰.

Il punto è che, a mano a mano che mi addentro in certe questioni, non posso non constatare come parecchi punti del paradigma orale tengano poco. Ad esempio, quando leggo, in Paul Zumthor, che nella dimensione *performing* la soggettività è cancellata e si trasforma in una ritualità collettiva priva di soggetto³¹ (evidentemente tutto ciò contraddice in maniera clamorosa l'esperienza peraltro fondante della vocalità jazz, folk, rock e rap, che viceversa ha bisogno dell'esecutore *uti singulus*, detentore della grana della voce o – se si preferisce – suo parodista), mi riconosco profondamente perplesso. Peggio ancora: quando negli scritti sempre di Zumthor e in quelli per esempio di Corrado Bologna (che sul tema della voce ha scritto pagine un tempo molto in auge, anche se oggi sono a mio avviso molto invecchiate) si colgono frontali esclusioni dell'universo “elettrico”³², cioè di quelle che un tempo erano dette comunicazioni di massa, non posso che provare un forte disagio. Di che cosa stiamo parlando in questo convegno, se non di un universo di esperienze che senza l'elettrico e il digitale non potrebbero nemmeno essere pensate? E quando – infine – Gabriele Frasca, ad esempio nel suo peraltro splendido libro *La lettera che muore*³³, mette di fatto sullo stesso piano il ritmo vocale del verso e quello (altrettanto vocale, nella sua interpretazione) della prosa narrativa, a mio avviso compie una riduzione concettuale decisamente pericolosa. Volere a

30. Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=m044wbjo1V0>>.

31. Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (1983), il Mulino, Bologna 1984, pp. 289-290. Il riferimento successivo è a p. 297: «i media auditivi tendono a eliminare, insieme con la visione, la dimensione collettiva della ricezione».

32. Cfr. C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 1992, p. ix.

33. Cfr. G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Luca Sossella, Roma 2015.

tutti i costi unificare il sistema della letteratura all'interno di una dialettica storica in cui la "lettera" va incontro a vicissitudini correlate oppositivamente a quelle della "voce", mi pare uno schematismo inaccettabile. La ricerca metrica oggi sta mettendo a fuoco con sempre maggiore chiarezza i rapporti fra parola detta e scritta dal Medioevo al Duemila: e se è certo che l'ambito dell'oralità nella ricerca odierna si sta allargando di molto, oltre i limiti un tempo individuati, questo avviene perché è sempre tenuta presente la relazione, l'interazione – che non è di opposizione – con il "polo" scritto³⁴. Tanto più in quanto il sistema mediale odierno se da un lato sicuramente favorisce una forma di oralità secondaria sempre più diffusa, dall'altro lato apre al proprio interno spazi di espressione poetica "installativa", dominata cioè da fattori che con l'oralità non hanno nulla a che fare. Quando insomma da un quadro che parrebbe unitario emergono tante – grandi e piccole – aporie, che cosa resta da fare al ricercatore?

6. Resta da studiare: restano dei casi, infiniti casi da affrontare. Casi concreti, *exempla*. Ne propongo due, per concludere. Ho provato per quest'occasione a riflettere sulla curiosa convergenza intorno alla metà degli anni Ottanta fra le due coppie musicali, Italo Calvino – Luciano Berio, autori dell'opera *Un re in ascolto* (prima esecuzione 1984) e poi Massimo Cacciari – Luigi Nono, autori di *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (prima esecuzione sempre del 1984). Niente di più lontano, anche tematicamente, di queste due composizioni; basti dire che la prima si presenta come un teatro o metateatro musicale narrativo (in qualche modo verdiano: lo suggeriva Massimo Mila³⁵), mentre la seconda evita ogni forma di plot e fa della parola un uso tra il filosofico puro e l'evocativo puro. Le intenzioni di Cacciari scommettevano proprio sulla necessaria compresenza delle due istanze, apparentemente opposte, all'insegna del programma: «danzare col principio stesso della separazione», unendo

34. Mi riferisco in particolare agli studi di L. Zuliani, di cui cfr. almeno *Poesia e versi per musica. Evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009.

35. Cfr. M. Mila, «Un re in ascolto»: una vera opera, in L. Berio, I. Calvino, *Un re in ascolto*, programma di sala e libretto, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1986, pp. 20-22.

*fiesta e tragedia*³⁶. E potrei continuare a suggerire differenze. Calvino vede il suo protagonista minacciato da una forza esterna, e per lui l'ascolto è innanzi tutto difesa dalla rivoluzione; in Cacciari-Nono è forte l'idea della liberazione attraverso l'ascolto, e così via.

A me sembra che queste opere e altre che si potrebbero invocare (a partire dalle esperienze della poesia dialettale più consapevole, in grande espansione in quel decennio³⁷, ma anche a partire da certe partiture auditive di un narratore come Antonio Tabucchi³⁸) dovrebbero essere spiegate con quanto scriveva non molti anni prima, nel 1977, Roland Barthes: «“io ascolto” vuol dire anche “ascoltami”»³⁹ – questa una sua affermazione capitale. La peculiare valenza dialogica e persino aggregante, attiva e consapevole (metessica, ripeto) di un nuovo tipo di ascolto, che problematizza se stesso, è un portato di quegli anni.

Nella dimensione performativa del nostro *hearing*, in definitiva, non è in gioco alcunché di lineare o compiuto. Dentro quel dominio, si aprono spazi di senso discontinui, intermittenti; l'approccio alla dimensione *acusmatica*, al suono che è nell'aria, non è mai unidirezionale. Noi ascoltiamo il re di Calvino-Berio che ci ascolta e ci teme; chi scrive ricorda (l'evento si tenne al padiglione Ansaldo di Milano nel 1985) il momento quasi estatico in cui dentro l'arca di Renzo Piano realizzata per il *Prometeo* il suonatore di tuba Giancarlo Schiaffini insieme a un gruppo di fiati dialogava con se stesso, mentre il pubblico dialogava in modo auratico con lui e il relativo ensemble. E non dimentichiamo che, sia per Berio sia per Nono, “ascolto” è

36. Cito da M. Cacciari, *Verso «Prometeo, tragedia dell'ascolto»*, contenuto nel programma di sala della rassegna *Luigi Nono e il suono elettronico*, stagione 2000 di «Milano Musica», Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2000, pp. 172-175: 172.

37. Penso soprattutto al compianto Giovanni Nadiani e al gruppo faentino della rivista «Tratti» (1984-2013), il cui sottotitolo era «Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero»; e insieme penso alle esperienze coagulatesi intorno alla marchigiana «Lengua» (1982-1994).

38. Ricordiamoci che *Sostiene Pereira* (1994), significativamente sottotitolato *Una testimonianza*, si presenta come il resoconto di un ascolto: di ciò che il responsabile della narrazione prima (il narratore) ode e insieme restituisce attraverso una sorta di indiretto libero, quasi a definire un verbale *real time*.

39. Cfr. R. Barthes, R. Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, pp. 982-991: 982. Segnalo la recente ristampa del saggio, con una nota di S. Jacoviello, Luca Sossella, Roma 2019 (la citazione è a p. 70).

comunque consapevolezza di un evento auditivo dentro un luogo *chiuso* – teatro o arca che sia. Per entrambi il suono e la sua ricezione sono possibili nei confini di uno spazio preciso, che raddoppia il senso, lo fa circolare e lo contiene. L'ascolto è ri-sonanza programmata, divaricazione, diffrazione *in abisso* di un possibile ma sempre allontanato accadimento sonoro (e non solo). È come se si facesse di tutto per reclamare e insieme distanziare un suono primo, originario, e per elevare questo distanziamento percettivo al rango di un'allegoria del mondo: dello spazio realissimo entro il quale si dà consapevolezza degli eventi solo se vengono messi tra virgolette da una ri-flessione sensoriale e mentale.

Semplificando: l'ascolto spiazza la performance e la rilancia. La interrompe e ne segnala il valore non pacificato, non prevedibile, un valore che forse non abbiamo ancora ben chiaro e che si apre al futuro. Yves Bonnefoy (sempre in quegli anni, guarda caso: nel 1988⁴⁰) scriveva che la migliore lettura della poesia si realizza nell'interruzione della lettura, nel sollevare il capo dalla pagina scritta. Non voglio fare l'elogio – sarebbe una banalità – della non-linearità del testo poetico, della sua necessaria multidirezionalità. Voglio solo alonare di un minimo di sospetto le teorie che propongono soluzioni troppo coerenti, troppo univoche. È meglio, suppongo, consegnarci agli imprevisti del senso che “è nell'aria”, a ciò che apparentemente non fa sistema ma prova a sconfiggere le idee ricevute. Per tentare di propiziare quel futuro in cui *performare* non sarà solo ideologia o progetto.

aA

40. Y. Bonnefoy, *Lever les yeux de son livre*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 37 (1988), pp. 9-21.

Mettere in voce il verso.

La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità

Rosaria Lo Russo

aA

Le pagine che seguono sono il memoriale di una poetica che al presente non ha ricezione nell'ambito delle suddivisioni istituzionali o militanti della poesia contemporanea, pur essendo riconosciuta come appartenente alla categoria, a mio avviso molto lontana dal mio operato, della cosiddetta poesia performativa. Su invito di Paolo Giovannetti, che ringrazio calorosamente per la considerazione, presenterò la mia poetica e la mia storia artistica fino a qui.

71

In principio era la lirica. Non soltanto la poesia lirica ma l'opera lirica. I miei esili *juvenilia*, raccolti ne *L'estro*, il mio primo libro di poesia, dovevano molta della loro ispirazione al melodramma italiano, a quel teatro magnifico in cui la parola e la voce umana, i versi italiani e internazionali del teatro per musica barocco e ottocentesco e la musica vocale e orchestrale, creavano quel mondo ulteriore e superno dove la me infante e poi adolescente soleva e desiderava recapitarsi, e di questo constava l'emozione estetica che dicevo poesia. La poesia è stata per me sin dagli esordi un teatro della voce e per le voci, la pratica della lettura/scrittura di testi in versi e la pratica di attrice o spettatrice di teatro, in prosa e in musica, un'unica attività, senza soluzio-

ne di continuità, un teatro della mente, buio e accogliente, densamente sonoro. Nel corso degli anni la dettatura in versi si è sempre più chiaramente affacciata alla mia scrittura come una partitura drammaturgica per voce e musica; una drammaturgia, cioè una scrittura, che prendesse forma come copione-libretto per esecuzioni sonore, un teatro della parola/musica, il verso, scritto, ma costituzionalmente aperto ad altre risonanze e consonanze, alla compresenza di altre voci o della musica o di entrambe, ma in ogni caso una versificazione autosufficiente quanto a partiture sonore: un teatro della voce nella mente che poteva diventare un teatro della voce nello spazio scenico. Con ciò avendo sin da subito chiara la presenza della musica verbale nel testo in versi e quindi la presenza seconda – anche se non secondaria – della musica.

Essendomi formata contemporaneamente come letterata e come attrice, e specificamente come lettrice di poesia ad alta voce, e avendo continuato poi sempre sia a scrivere poesia che a leggere ad alta voce indifferentemente testi miei e altrui, questa prassi poetica complessiva non prevedeva e non prevede una distinzione ontologica, se così posso dire, fra la me autrice e la me esecutrice di testi in versi, oltretutto più spesso altrui che miei. La mia formazione duplice, inoltre, dipende anche dall'impatto che le voci hanno avuto, come fonti, sulla mia scrittura oltre che sulla mia idea di teatro e mi riferisco in particolare all'opera, scritta e vocale, di Carmelo Bene e alla vocalità di un'attrice fondamentale per la nascita della ritmica dei miei testi anni Novanta, Piera Degli Esposti. La Voce, la vocalità e le vocalità, sono dunque fonti non letterarie, orali in quanto teatrali, della mia poesia al suo nascere: il melodramma, Carmelo Bene, Piera Degli Esposti, oltre alla mia precoce formazione di performer con maestre quali Piera, Gabriella Bartolomei, Anna Montinari, Francesca Della Monica.

L'esperienza poetica così impostata dalle voci e per le voci implica una fusionalità in cui il soggetto scrivente si perda felicemente: questa esperienza mistica, fisicamente mistica, mi pare appropriato chiamarla anonimìa, indifferenza cioè alla soggettività autoriale. Il testo poetico, nella mia esperienza di autrice e performer, di performer dei miei testi e di autrice vocale di testi altrui, è un'esperienza

di trasmissione di una partitura, un rapporto tradizionale, transizionale, dalla scrittura alla voce e ritorno.

Ho sempre avuto difficoltà a rispondere alla domanda su quali autori avessero maggiormente influenzato la mia scrittura. Per me lettrice ad alta voce di poesia ogni autore – nello studio per la messa in voce del testo, quindi nell'indifferenza del gusto stilistico, passando al setaccio e al rimpasto vocale del suo magma fonoritmico genotipico – ridiventa voce collettiva e quindi anonima, e la mia un'operazione di tradizione. Quel che resta di una lettura, solitaria o collettiva, interiore o ad alta voce, è la percezione concreta dello stile, ovvero la risonanza del timbro, l'inflessione di una voce interna al testo, la vocalità che modula le fibre linguistiche, retoriche, metriche, la matericità sonora di ciascun testo, non il nome, la storia e lo stile codificato dell'autore, non i significati parafrastici e storico-letterari del suo dettato. La lettura aurorale, originaria, quella che origina senso e torna al senso originario del dettato, è sempre ingenua, slegata, indipendente, ribelle alla parafrasi, alle biografie, alla storia e agli incolonnamenti critici, e per questo è capace di introdurre nuovi significati e sensi al testo, quelli che ribollono nelle zone genotipiche, rimaste inesprese nel risultato fenotipico come potenzialità che le voci che leggeranno quel testo potranno attuare. Semiosi illimitata e anonimata dello stile, appunto, non implicano anonimato dell'autore, nel senso che questo concetto ha avuto per esempio nel Medioevo, non si tratta di negazione del soggetto poetante, ma neppure di confinamento del testo in versi nel suo limitato recinto storico-letterario.

Mettere in voce un testo poetico consiste per me nella reviviscenza vocale della sua testualità sincronica. In questa prospettiva definisco la mia poetica performativa in quanto fondata sull'anonimia dell'autorialità; nella mia pratica autoriale di poesia scritta/letta il processo creativo è biunivoco: quando leggo un testo in versi scritto da me riscrivo vocalmente quel testo, quando metto in voce un testo altrui, ripercorrendo sincronicamente la sua struttura, opero lo stesso processo di riscrittura vocale. Questo non significa che la mia scrittura sia orale o performativa come si suole intendere oggi, perché non scrivo e non ho mai scritto poesia secondo criteri stilistici tipici della letteratura o della prassi teatrale in quanto scenica. Non lo spettacolo ma il

teatro della voce, che può svolgersi anche nel chiuso di una stanza al buio, è l'orizzonte del mio fare in versi. E quando parlo di struttura drammaturgica nel mio modo di assemblare testi in versi, vuoi miei o di altri (in questo caso parlo di copione di poesia), mi riferisco alla loro disposizione per la messa in voce, non alle loro modalità di messa in scena.

La poesia è un'arte multimediale: per origine storica e conformazione linguistica il testo poetico si distingue per la sua condizione di dispositivo fonoritmico, quindi a rigore contiene la sua musica e non ha bisogno che della sua musica. Restituire lo scritto ad alta voce, con la coscienza e la conoscenza del proprio mezzo vocale (la natura corporale del linguaggio poetico è la sua vocalità-vocazione) è l'obiettivo di una reading performance, ovvero di una performance, un'azione, di aggiunta al corpo testuale della sua dimensione vocale intrinseca, con la specificità artistica di una vocalità messa in scena come tecnica ulteriore rispetto alla scrittura. La musica vocale è un medium espressivo del linguaggio scritto che sostanzia già completamente la partitura testuale poetica. La necessità ulteriore di accorpare poesia e teatro o poesia e musica dovrebbe consistere nella capacità che hanno queste arti del linguaggio, del suono e del gesto di frizionare, collidere, combaciare, dialogare fra loro creando nuovi orizzonti di senso e di piacere estetico: perciò si può parlare di poesia e multimedialità – e molti poeti italiani contemporanei lavorano egregiamente in questa dimensione molteplice –, ma distinguere dalle altre forme di poesia, quelle scritte e lineari, una poesia multimediale o performativa mi pare ridondante e anche depistante.

Fra i concetti di presenza della voce e vocalità come oggetti della performance nel reading di poesia e quello di poesia orale non mi pare ci sia sufficiente distinzione. Nonostante i comuni riferimenti bibliografici fondamentali fra i poeti cosiddetti performativi non penso si possa parlare di oralità per la nostra poesia contemporanea e quindi neppure di vocoralità. Non basterebbe dire vocalità? Non trovo necessario il conio oratura, non basterebbe partitura vocale? Esclusa l'oralità primaria, di pertinenza dei popoli privi di scrittura, neppure l'oralità secondaria è l'ambito di riferimento specifico dei poeti performativi. Il ritorno dell'oralità (secondaria) come mezzo espressivo

fondamentale nella contemporaneità, non fosse altro per le possibilità dell'amplificazione e della registrazione, ha un'importanza cruciale per la poesia come oggetto testuale di una performance, ma non è altrimenti necessario o necessitante. Nel dualismo oralità/vocalità inaugurato dalla bibbia di Zumthor ritengo che la poesia dipenda piuttosto dalla vocalità che dall'oralità (secondaria) sia per la sua scrittura che per una sua efficace messa in scena.

Poesia/musica/teatro/canzone sono generi diversi nell'unica macrostruttura delle arti performative, ma affinché sia codificabile e descrivibile un genere testuale-linguistico definibile poesia non si può collocarlo come orale, essendo questo termine valido, a rigore, per la poesia non scritta a trasmissione mnemonica, dove la struttura metrica solitamente è data a priori rispetto alla composizione del testo, che perciò è definibile orale. Ciò non accade nella poesia in quanto letteratura se non nel caso delle versificazioni in metrica chiusa, in cui cioè la forma metrica preceda il testo composto da un singolo che non dovrebbe avere velleità autoriali. Ma quale poeta non ha velleità autoriali e ancora più il desiderio di pubblicare uno o più libri? E se scrivo e pubblico come posso definirmi poeta orale? Ovviamente invece è possibile molta varietà nelle metriche chiuse d'autore, cosa che non accade nelle forme metriche orali o che accade secondo criteri affatto diversi. Quindi, nonostante la parentela storica di poesia orale e poesia scritta, entrambe originanti da un fenomeno puro o misto di oralità/vocalità, il genere poesia resta strutturalmente distinto da altre arti della parola recitata o cantata.

Sì può fare arte col linguaggio in infiniti modi ma restano cruciali per me l'interscambio e la non sovrapposizione fra ambiti linguistico-performativi come vocalità, oralità primaria e secondaria, teatro (nelle sue molte accezioni), canzone, *spoken word*, in particolare l'interscambio e la non sovrapposizione nei rapporti fra poesia e musica e fra poesia e teatro. Perché solo nell'interscambio fra le arti ci può essere, tramite l'atto performativo, una attività di ricerca di forme e quindi contenuti innovativi e non conformisti o banali. Il fenomeno principale del linguaggio poetico, la ripetizione, può essere o massimamente conformista o massimamente innovativo. In comune fra i generi di cui sopra c'è essenzialmente il fondamento della reiteratività e su questo sono

proliferate molte distinzioni criticamente poco chiare e forse più marcate ideologicamente che motivate da coerenze concettuali.

Nella composizione di un reading di poesia con o senza musica il lettore è poeta nel senso etimologico del termine, che abbia composto il testo o lavori su un testo altrui. La performance consiste nel mettere in voce la parte sonora (ritmo e metrica), la gestualità vocale intrinseca del testo scritto, la sua zona significante, che include il silenzio delle spaziature – il tempo del silenzio negli spazi bianchi – il suono delle articolazioni fonetiche, ritmiche, delle parole e della loro struttura versale, insieme che costituisce, propriamente, *la musica del testo*, con cui la musica strumentale e/o elettronica dovrà entrare in relazione attiva (a meno che non si opti per la soluzione in-significante della lettura non fonoritmica associata ad una musica di sottofondo). Il processo, la pratica, la prassi poetica del mettere in voce il verso, ovvero di riportare ad alta voce la partitura negata nella giacenza tipografica, è un processo incompatibile con il concetto storico e antropologico di oralità, a meno che non si voglia dare un senso prettamente ideologico al termine, mentre è invece conforme, consustanziale, alla produzione letteraria del testo poetico, alla sua oggettualità semiotica multimediale: la presenza della voce è la caratteristica principale del testo in versi rispetto alle altre forme letterarie, anche a causa della sua origine teatrale (e perciò orale), ma da secoli il teatro e la poesia si sono specializzati e dunque disgiunti, pur non dimenticando la loro comune origine, la memoria, altra caratteristica del genere che, finito il Novecento, è stata rimossa e che pure è un elemento originante per forme (la memoria è orale e scritta) e contenuti.

La presenza della voce è perciò già afferente all'ambito sonoro-musicale, quindi l'apporto musicale dovrebbe essere inteso come contributo altro e dialogante con la voce in processo poetante.

La mia pratica di reading performance vuole essere un esercizio critico letterario dinamico all'interno della compresenza, reversibile e continuamente riversata, di anonimia della vocalità e autorialità del testo. Una prassi di ricezione fra autorialità mediante l'anonimia delle dinamiche interne al testo poetico, fra significanti e significati, fra sincronie e diacronie. Un passaggio all'interno della fluidità della

semiosi ovvero della sua illimitatezza. L'attivazione, sempre diversa, sempre innovativa, della dimensione linguistica e vocale di un testo in versi, che proprio per questa dinamicità tutta particolare mi pare resti individuabile rispetto ad altri generi letterari o teatrali, nonostante l'ampia porosità e gli esercizi affini dei linguaggi letterari e performativi in senso ampio.

L'idea beniana che la voce preceda il testo era in realtà già l'idea (e l'ideale), espressa da Leopardi in frammenti dello *Zibaldone* o da Valéry nei *Quaderni*, dell'insorgenza fonoritmica del testo poetico come suo atto di nascita alla scrittura, come impulso della lingua materna a diventare scrittura, fenotesto, implicitamente musica verbale, lingua sonora che distingue poesia da prosa nella nostra percezione fisiologica della lingua, preverbale e soprasegmentale sempre, ma molto più densamente quando l'atto della scrittura è in versi: Valéry parlava del versificare come di un'esitazione prolungata fra suono e senso, fra elementi fonoritmici e semantici. Ogni testo in versi è una partitura fonoritmica: questa la sintesi di ogni scuola retorica o linguistica o semiotica che abbia approcciato il fenomeno nei secoli. Nella mia concezione e pratica della performance poetica la voce del lettore o dei lettori può limitarsi ad analizzare il testo per eseguire vocalmente la sua partitura fonoritmica oppure espandere l'esecuzione, coinvolgendo il piano semantico più profondamente, convertendola in interpretazioni di questa partitura che aumentino lo spessore segnico della lettura in performance, in direzione cioè di una performance teatrale o teatrale-musicale. Sia nella mia pratica performativa che nelle occasioni didattiche, per l'esecuzione vocale perseguo un iter accumulativo volto alla restituzione della tridimensionalità fonica della giacenza tipografica del testo. Il primo esercizio consiste nella scomposizione del fenotesto nel genotesto che gli è sotteso. All'analisi metrica – quale che sia, chiusa o aperta non fa differenza – segue l'individuazione delle catene paronomastiche, delle figure sonore, onomatopee, allitterazioni (consonanze, assonanze), ovvero la musica della lingua del testo e la sua coesione e concatenazione ritmica. Emergono così una o più figure foniche dominanti e nella maggior parte dei casi si può addirittura individuare una parola chiave – cioè una chiave per l'interpretazione semantica del testo – formata dalla combi-

nazione di due o più catene paronomastiche, ulteriore affondo nei contenuti cui la grammatica e la sintassi non sono potute accedere. Una volta individuate la o le figure foniche dominanti queste devono essere vocalizzate ritmicamente. Ma prima, affinché le figure sonore scritte tornino a essere figure sonore pronunciate, l'esercizio successivo è la sillabazione al metronomo, con ritmi diversi, per assaggiare l'impasto fonoritmico del tessuto poetico, in questa fase con voce di tono neutro. È un esercizio arduo riportare un fenotesto alla sua genesi fonoarticolatoria; implica l'abbandono di ogni giudizio critico, storico, estetico, filosofico. Per neutralizzare il piano dei presunti contenuti, che potrebbero affiorare da ogni sorta di pregiudizio esegetico letterario o interpretativo attorico, è utile posizionare la vocalità sul proprio tono neutro e assaggiare – similmente alla *manducatio* dei monaci oranti – l'impasto preverbale del testo, questa concatenazione di sillabe che, evidenziando alla coscienza pronunziante le ricorrenze sonore, allena alla messa in voce del testo. La sillabazione prolungata e ripetuta con ritmi diversi è un esercizio fondamentale per appropriarsi di una corretta dizione e articolazione delle catene fonematiche coinvolte in un testo. Questo esercizio prolungato è una modalità di depensamento, geniale intuizione per l'approccio al testo poetico, inaugurata in Italia da Carmelo Bene, lettore della semiotica francese sua contemporanea. Dove il depensamento non diventi, come molto spesso è accaduto nelle prove grandattoriali di Carmelo Bene, una posa da disprezzo/sprezzatura dell'area semantica, e sia piuttosto un esercizio di anonimia vocale e interpretativa, risulta essere una tecnica di avvicinamento al senso molto intensa e liberatoria, che favorisce la spoliatura delle concrezioni critiche obsolete e quindi una nuova auroralità significativa sia della vocalità del performer che della reviviscenza fonoritmica del testo. Sillabare seguendo ritmi variati e con vocalità inespressiva è anche l'allenamento vocale più utile al fine della conoscenza profonda dei materiali sonori di cui dispone il performer che deve leggere ad alta voce un testo. I passi successivi pertengono all'individuazione della composizione ritmica e alla ricomposizione metrica e sintattica del fenotesto. Il lavoro aggiuntivo, quello propriamente interpretativo, si sviluppa mantenendo una vocalità costante, l'intonazione, come base vocale o rumore di fondo della

pronuncia: è questo impasto fonoritmico così individuato, ricomposto alla sua identità unitaria fenotestuale, l'oggetto performativo. Per permettere alla vocalità performante di dare una propria coloritura interpretativa coerente ai dati sonori e quindi vocali acquisiti negli esercizi precedenti, la voce parlata passa dalla sua tonalità neutra alle possibilità intonative, ovvero alle variazioni sul tema dell'intonazione costante individuata come fenotesto.

Dico melologica questa attività performativa in quanto la dizione in versi avviene come intonazione della partitura versificatoria, essendo l'intonazione la vocalità che uniforma parola detta e parola cantata; ulteriore elemento di questo recitar cantando o cantar recitando, le variazioni di volume. Dunque la performance melologica non ha a che fare con la poesia sonora o orale perché prevede la scrittura, l'emozione della scoperta nel testo scritto delle sue mozioni vocali interne. È anzi propriamente un corpo a corpo fra voce e testo, fra due identità/alterità, due alterità identiche, dove ci si abbandona, perdutamente amanti, alla perdita del confine fra soggetto vocale e oggetto testuale o fra soggetto autoriale e soggetto che intona, affinché la voce insegua il testo che poi finisce per inseguire la voce che lo dice scoprendo le sue intenzioni sonore nascoste nei recessi delle combinazioni genotipiche: in questo consiste la mistica dell'anonimia della messa in voce di un testo scritto in versi.

Dalla poesia orale questo metodo si distanzia ulteriormente dacché prevede il non mandare a memoria. Memoria del testo è la scrittura. Nella scrittura si condensano tutte le memorie intertestuali, extratestuali e intratestuali: e queste memorie, che costituiscono l'ossatura del testo, le sue intenzioni (dai significati letterali, letterari e storici, alle fonti, alle citazioni) possono rivivere vocalmente nelle intonazioni, sono anzi la materia sensibile per individuare le possibili intonazioni. Imparare a memoria un testo implica spesso una recitazione in sé conchiusa, fissata in una forma stabile, e dunque un appiattimento e un irrigidimento delle prospettive polisemiche del testo, mentre il testo poetico assume valore nel tempo proprio dal suo spessore polise-mico. Scomposizione genotipica, ricomposizione fenotipica, individuazione delle intenzioni, intonazioni, variazioni di volume, rendono realizzabile una delle infinite esecuzioni non della musicalità di un testo in versi, cioè della sua prima

evidenza fonoritmica, ma delle musiche, forse meglio, delle sonorità multiple, sottili, potenzialmente infinite, che la voce può restituire in quanto le amplifica, le evidenzia. Solo con queste premesse assumono per me una ragione contestuale e di consustanzialità la compresenza multimediale, la presenza dell'amplificazione – l'uso del microfono – e della musica strumentale o elettronica, ritenendo inutile e anzi negativa per la fruizione dell'arte poetica la presenza nelle letture di musiche di sottofondo preregistrate (le basi musicali) e l'uso inconsapevole del microfono da parte del performer vocale, tanto quanto la recitazione parafrastica. Ma la nostra contemporaneità non prevede distinzioni estetiche approfondite in questo campo, preferendo le distinzioni generiche fra poesia lineare recitata alla maniera degli attori, se non direttamente da attori, e la poesia cosiddetta performativa o orale, praticata per lo più da dilettanti dal punto di vista letterario, musicale e teatrale, e affidata quindi all'estemporaneità.

Questo metodo di scrittura ad alta voce o di lettura scritta – che pratico dalla fine degli anni Ottanta indistintamente su testi miei o altrui – non è che una rivisitazione in chiave semiotica dell'arte oratoria classica: una *actio*, che mi piace chiamare, con la lingua di Brunetto Latini retore, *pronuntiagione*, fedele al significato etimologico del verbo *poieîn*, fare. Fare poesia è un gesto fisico che coinvolge, inscindibilmente, la mente, la mano e la voce. Dunque anche l'aggiunta eventuale del gesto scenico comunemente inteso dovrà tenere presente la diversa destinazione semiotica dell'*actio* retorica del testo poetico rispetto alla destinazione semiotica – affatto diversa – del testo drammaturgico, quando anche questo sia in versi, distinzione che spesso in ambito poetico performativo non è chiara né tantomeno pensata.

L'elemento performativo principe, a disposizione di ogni poeta, è la sua propria vocalità, un universo emotivo e cognitivo già di per sé necessario e sufficiente a sostanziare la tridimensionalità del testo poetico, quella di cronotopo tra *phoné* e *graphé*, come insegnava uno dei miei maestri, Piero Bigongiari. La lettura ad alta voce, oltre che completamento del cronotopo letterario in versi, ha natura filologica, implica una serie di scelte interpretative di tipo critico-letterario piuttosto che attorico: non si tratta di restituire mimeticamente un contenuto ma di proporre un'interpretazione del senso,

o forse, diremmo meglio con Valéry, un prolungamento del senso. Ogni testo poetico scritto è in attesa delle sue esecuzioni implicite ed esplicite, scritte o dette. Le interpretazioni vocali sono sempre diverse, essendo ogni voce diversa dalle altre e da se stessa, in ogni momento, e questo è consona alla natura polisemica del testo letterario. La trasmissione vocale della poesia è perciò una forma di traduzione, e anche la traduzione scritta della poesia intrattiene rapporti fondamentali con il rovello della *pronuntiagione*, più o meno silenziosa, del traduttore, come ben esperisce chi si dedica alla traduzione di poesia.

L'interpretazione vocale della poesia è un'arte complessa e incognita, sia in ambito teatrale che poetico, ambiti spesso immemori della sostanza retorica dell'arte poetica, del suo essere orazione, imparentata antropologicamente più alla preghiera che al romanzo. E già questo credo sia sufficiente per comprendere la profonda differenza semiotica fra poesia come letteratura e canzone d'autore, per quanto molti elementi storico-letterari apparentino i due generi. Per semplificare diciamo che poesia e canzone cantautorale, intese qui come possibili oggetti di performance poetico-musicali, partono da premesse opposte: la canzone è di solito un testo scritto per un tema musicale, ovvero nasce prima un motivo musicale poi un testo che vi si integri con vari reciproci adattamenti pur sempre mantenendo una stretta interdipendenza; il testo poetico invece ha in sé la propria musica, che lo strumento voce umana deve attivare per completare la sua dimensione cronotopica, quindi la presenza musicale esterna al testo è indipendente da esso, è un elemento aggiunto. Mi sembra che per creare forme innovative nel campo della poesia in performance non si dovrebbe virare verso una semplificazione testuale (di solito si opta infatti per una maggiore comunicatività immediata, una semplificazione che appiattisce il testo poetico al livello della canzone pop, sia per forme che per contenuti), quanto piuttosto aumentare la complessità e la stratificazione, la complessità della ricerca linguistica testuale e la stratificazione multimediale non raffazzonata. In Italia oramai per poesia performativa si intende invece la gran messe prodotta in serie di testi rap, o di *spoken word*, completamente dimentichi della storia di un genere che non è solo letterario ma anche, e soprattutto, in sé orale, se per orale si intenda la vocalità implicita

nel testo poetico, la sua natura di orazione. Mentre tutto ciò che Zumthor ha definito oralità secondaria è il terreno di costruzione non tanto del testo da mettere in voce quanto piuttosto dell'assetto performativo in cui la lettura accade: microfonazione, amplificazione, multimedialità, elementi che, almeno nel mio caso, fanno parte sin da *Comèdia* del panorama performativo del reading in pubblico.

L'idea (e l'ideale) della scrittura melologica ha attraversato la mia ricerca di espressione poetica originale e di una poetica multimediale, dalla fine degli anni Ottanta a tutti gli anni Novanta, fino al primo decennio del nuovo secolo e oltre, con accezioni multiformi ma senza perdere mai l'ancoraggio al significato letterale, etimologico, del termine melologo: un discorso sonoro in versi. Già con *Comèdia* il libro di poesia si è configurato come un progetto drammaturgico sui generis, in cui la sequenzialità testuale piuttosto che narrativa fosse, appunto, drammaturgica, un copione in versi per le molte voci di una voce sola, una struttura poematica consapevole della storia orale e oratoria del genere epico cui intendeva parodicamente appartenere, non l'oralità primaria aedica ma quella scritta, dantesca, un teatro implicito che la presenza della voce fisica poteva attuare oppure no rimanendovi pur sempre implicata, interna. L'esecuzione vocale di *Sequenza orante*, il testo centrale di *Comèdia*, è stato per così dire il mio cavallo di battaglia per un decennio e oltre, in piazze e palcoscenici nazionali e internazionali.

Il progetto melologico vero e proprio è la scommessa di una poesia scritta, che quindi preveda una propria drammaturgia fonoritmica, ma anche predisposta strutturalmente per lasciare spazio alla musica, una testualità le cui esecuzioni per voce sola siano già un'*actio* oratoria ad alta intensità sonora, come in *Comèdia*, ma la cui versificazione, che per similitudine matematica ho chiamato, nelle note al testo de *Lo Dittatore Amore*, verso a vettore, non implichi chiusura metrica. Il verso a vettore dà l'avvio a un ritmo che può essere, che vorrebbe essere, accompagnato e prolungato musicalmente, elaborato indipendentemente, fino alla scelta temporale, musicale e attorica, di attacco del verso successivo. Questo tipo di versificazione rende possibile l'esecuzione autonoma di un lettore, una voce recitante, oppure di una voce recitante secondo la partitura metrica e la partitura musicale (come nel melologo classico), oppure di una voce recitante e una voce cantante,

sempre in base alle scelte del compositore della performance, che evidentemente non è una ma aperta a molte possibilità. Nell'oggetto poetico-musicale che chiamo melologo poesia e musica devono coesistere autonomamente ma in una disposizione relazionale continua, secondo percorsi di senso comuni o divaricati ma sempre interdipendenti durante l'esecuzione, che si basa su pattern precostituiti ma anche sull'ascolto reciproco e sulla reazione esecutiva come nell'improvvisazione musicale, data la metamorficità congenita all'atto vocale e alla testualità poetica come alla musica.

Ne *Lo Dittatore Amore. Melologi*, alternando forme poematiche a sonetti, il sottotitolo vuole essere propriamente un'indicazione di composizione letteraria e performativa, nonché di esecuzione vocale per eventuali lettori ad alta voce, un libretto (o una serie di libretti) per eventuali compositori. Il libro di poesia vuole essere un libretto per musica, insomma, e non lo è (ancora) stato, almeno nell'interezza che immaginavo e speravo imminente negli anni Novanta. Tuttavia, nel tempo mi è capitato in più occasioni di realizzare come voce recitante alcuni di questi testi collaborando con musicisti compositori sensibili alla mia poetica. Vorrei ricordare tre casi, fra i molti possibili esempi di collaborazione poesia/musica nella mia attività, particolarmente significativi per riferire sia delle difficoltà che delle potenzialità artistiche dell'impresa melologica intesa come rapporto fra l'autorialità multimediale, voce e scrittura, e la composizione musicale. Dall'incontro, nel 2006, con Mauro Cardi, compositore di musica elettronica e docente di Composizione con le nuove tecnologie presso il Conservatorio Statale Luigi Cherubini di Firenze, è nato un brano intitolato *I piatti della bilancia*, testo tratto da *Polittico del tempopieno degli addii* ne *Lo Dittatore Amore*, che avrebbe dovuto essere il primo pezzo di un intero melologo, appunto, il *Polittico*, progetto reso irrealizzabile dalla mancanza di fondi, problema molto frequente nella mia più che trentennale attività di ricerca.

Una vicenda molto più articolata è toccata al poemetto *Penelope*, che ha conosciuto molte e diversissime epifanie performative. Come *Lamento di Penelope* nasce testo su commissione del compositore Luigi Cinque che mi ingaggia da autrice e voce recitante per il progetto *Hypertext Ulysses*, poesia e musica fra composizione e improvvisazione: in scena attori poeti e musicisti dell'area mediterranea. Nelle

prime repliche figuravo come voce recitante, intonando brani dall'Odissea nella traduzione rigorosamente in endecasillabi di Giovanna Bemporad, lavorando il testo tramite l'amplificazione microfonica e la musica elettronica in scena, nel frattempo elaboravo il testo scritto commissionato la cui versificazione doveva conformarsi alla base ritmica elettronica di un telaio meccanico – un testo dunque a tutti gli effetti melologico – sul tema del rifiuto di Penelope di riprendersi in casa Ulisse tornato a Itaca. Dopo molte repliche, a partire dal 1999, *Penelope* è diventato un libro. *Lamento di Penelope* (Edizioni d'if, 2003), diventando *Canto di Penelope* della compositrice classica contemporanea Patrizia Montanaro, si trasforma in un melologo nel senso tecnico del termine, per voce recitante, soprano, pianoforte e arpa, quindi con musica scritta, per partecipare l'anno successivo alla terza edizione del palio poetico-musicale Ermo Colle, in quell'occasione però con il titolo *Penelope. Tragicommedia lirica in un atto*, soprano Catharina Kroeger, voce recitante Rosaria Lo Russo, pianoforte Monica Lonerio, arpa antica e moderna Paola Perrucci. Nonostante vinca il palio, lo spettacolo non trova occasione di repliche e il melologo si trasforma in un atto unico lirico, *Canto di Penelope*, melologo per soprano/attrice e piano (soprano Catharina Kroeger, pianoforte Monica Lonerio), edito in un cd nel 2014 dalla casa discografica Brilliant Classics. Torna la presenza della lirica, un felice ritorno del fantasma primario. Nonostante queste vicissitudini il testo del poemetto/libretto non ha subito modifiche o adattamenti imposti dalla composizione musicale, a parte tagli concordati con la compositrice, a riprova di quanto ho detto sopra riguardo alla polifunzionalità semiotica di un testo in versi.

Le varie e multiformi esperienze multimediali dei miei melologhi non hanno conosciuto tuttavia quell'auspicata operazione unitaria che avrebbe reso possibile anche una riconoscibilità artistica più nettamente configurata al mio lavoro. Anzi, i passaggi multimediali del poemetto melologico sono stati radicali, dalla musica per il quale era stato composto alla riduzione per l'atto lirico, senza che il testo dovesse perdere la sua particolare forma metrica, retoricamente basata sull'anadiplosi, favorendo questa una scansione ritmica che imita un telaio meccanico. Questa struttura metrico-ritmica è stata dunque ripresa musicalmente dalla fitta tramatura virtuosi-

stica della compositrice classica contemporanea per scrivere la sua partitura. Nel cambio radicale di prospettiva performativa la struttura metrica è rimasta invariata, rivelando così la sua attinenza alla multiformità vocale.

Venendo al terzo caso, il copione che attualmente porta il titolo riepilogativo *Melologhi*, già *Carta canta* nella prima versione commissionata dal Maestro Francesco Giomi con il compositore Francesco Casciaro per un'edizione del festival autunnale di Tempo Reale dedicata quell'anno al rapporto fra parola e musica, è un breve viaggio attraverso la mia poesia degli anni Novanta/inizi Duemila nella sua parte non poematica, quella dei sonetti, o testi brevi derivati dal sonetto, contenuti in due libri, *Lo Dittatore Amore* e *Crolli*. Nel primo dei due i sonetti sono più o meno canonici, mentre quelli che preferisco chiamare *crolli* sono testi che del sonetto mantengono solo la brevità e la relativa formulaicità. La scelta di mettere in voce forme brevi e molto connotate fonoritmicamente è volta a produrre una performance per poesia e musica simbolicamente canonica, essendo il sonetto, il piccolo suono, il componimento poetico-musicale più utilizzato nella nostra tradizione letteraria, ma con la finalità implicita di innovare sia la testualità che la musica, composta ed eseguita esplicitamente per questo copione. Si ripercorre così il rapporto, fondante per la mia scrittura, fra autorialità e canone letterario nella loro duplice essenza di scrittura in versi e vocalità, ovvero di autorialità poetica come *fare* contemporaneamente letterario e vocale-attoriale.

La scelta testuale è autoriflessiva: scandagliare tramite testi esemplari, quindi allegoricamente, il percorso autobiografico-transpersonale nelle ragioni della mia venuta al mondo letteraria e teatrale in rapporto al modello lirico Io/Tu e alla sua onnipotenza nella nostra tradizione poetica, dando la parola ad un Io Femminile che se la prende togliendosi di dosso il silenzio del Tu musaico secondo una automusività parodica e ironica, il tema intorno a cui ha ruotato la mia riflessione poetica in *Comèdia* e *Lo Dittatore*.

Questo capitolo melologico è un viaggio dantescamente allegorico e parodico in compagnia di uno strumento musicale inventato come tale operando dall'interno di uno strumento di scrittura oramai obsoleto – una stampante ad aghi – così come obsoleta è la presenza della parola canonicamente letteraria, in particolare nella forma sonetto,

un'obsolescenza inquietante e vivida se si considera che questa forma è però a tutt'oggi una delle più usate nella poesia italiana. La stampante ad aghi hackerata è lo strumento musicale che accompagna questa intenzione della mia forma sonetto, ovvero che vi si accompagna, azione parodica rispetto al concetto di reading di poesia con accompagnamento musicale. Qui due *monstra* si incontrano, rievocano, intendono fare e disfare memoria letteraria e memoria musicale. Memoria in versi e in musica nella riattualizzazione delle forme e degli strumenti. Lo strumento voce è sia corpo che riproducibilità del suono: il microfono non è soltanto amplificazione, è anche e soprattutto estensione dei suoni vocali e loro riproducibilità. La stampante ad aghi è prima strumento di riproducibilità del testo scritto, poi strumento musicale autonomo, e contemporaneamente terza presenza di una performance multimediale, presenza fisica e luminosa. L'esecuzione dal vivo e la sua riproducibilità sono entrambe parte della performance: la voce e il microfono, il musicista e l'apparecchiatura elettronica dentro e per la sonorità complessiva dello spettacolo. La voce testuale, la voce della scrittura, del testo scritto, è pure strumento musicale, nel senso che produce e riproduce, re-cita, la presenza della voce nella tessitura fonoritmica e nella memoria letteraria che il testo scritto riattiva citando e recitando la voce, le voci che l'originano. Si allude al recitar cantando mentre si esegue uno scrivere suonando. Il duetto-terzetto poeta, musicista, strumento di scrittura/musica, si espande e riverbera in dialogo, incontro-frizione, fra voce microfono apparecchio obsoleto e elettronica: l'oggetto di ricerca e pratica performativa ha un'intenzione concettuale, si interroga propriamente sulle interazioni fra letteratura e performance poetico-musicale, fra memoria e obsolescenza, fra scrittura e vocalità, voce recitante e strumento musicale, produzione estetica e riproduzione tecnologica. In scena agisce il dispositivo obsoleto del melologo, la riproposta consuntiva del mio ideale di un teatro di poesia e musica.

La vocalità fonoritmica è esecuzione estemporanea come ogni esecuzione ma resta anche parte costitutiva del testo scritto, suo genotesto, e al contempo è riflessione sulla tradizione, sia scritta che cantata-musicata, sul canone sonettistico che viene ricantato, parodizzato: mettere in voce significa quindi sia far rivivere nel fenotesto la vocalità genotipica sia

re-citare il rapporto dei miei sonetti con il canone sonettistico (in particolare dantesco) e soprattutto le sue ragioni ideologiche, prima e fondamentale la sudditanza di un Tu femminile evocato, invocato nella tradizione da un Io maschile, e che qui invece prende voce, evoca e rievoca per uscire a forza di voce e scrittura da questa sudditanza. Tramite ribaltamenti, sovversioni, derivate incestuose e violenze formali, si instaura un dialogo serrato con la forma breve sonetto, il principe dei format stilnobbisti patriarchisti, con un andirivieni di tentativi d'imitazione e inneschi distruttivi, in particolare la tendenza nei *crolli* alle crepe proparossitone che scassano dall'interno l'arpa metrica della melodia che pure vagheggiano, così come gli stridori della stampante ad aghi tentano e riescono ad approdare talvolta a melismi lirici. Il conflitto interno alla forma breve riproduce il conflitto di formazione di un Io autoriale e vocale poetante dalla sua vecchia e morta natura di Tu subordinato e silente oggetto di un poetare e vocare altrui. Chi dice Io si cerca come Autore Femmina Fonica a partire dall'Incesto con la Lingua Madre del Padre, un Padre Letteratura (Dante) che implica il silenzio della Madre Corpo Assente se la presenza vocale è quella di una (ex) Musa, cioè Voce e Eco, corpo vocale e vocante del novello *monstrum* Io/Tu femminile. Altro nodo conflittuale: l'Io poetante e la sua autorialità svilta nel termine Poetessa, ancora oggi più moina che mestiere, ancora designante un certo tipo di persona che non sono, una profetessa che non sono e non voglio essere. Performare per spaccare l'involucro opprimente della forma sonetto che imprigiona l'Io Poetessa Musa, vittima del canone letterario.

Il rapporto fra voce e musica è anche analogico, ovvero opera per analogie e contrasti, escludendo l'accompagnamento musicale come sudditanza alla parola detta, è un rapporto fra identici che tentano un dialogo. Ha infatti un proprio analogo fare allegorico e parodico anche la compagna di viaggio, la stampante ad aghi hackerata, strumento di scrittura in cui le sonorità sono inizialmente subordinate alla sua funzione di stampa, quindi stridenti e ripetitive, ma che diventando strumento musicale accede ad una voce propria con innumerevoli potenzialità sonore e dunque non soltanto rievocative ma produttrici di senso.

Appendice

S/P/READ. Per una ipotesi didattica e scenica della lettura di poesia in pubblico

Riporto il programma didattico di un laboratorio di messa in voce dei testi di poesia italiana contemporanea, per mia cura docente, che ha avuto luogo presso il ridotto del Teatro delle Arti di Lastra a Signa (Firenze) dal 2016 al 2018.

L'esperienza ha dato luogo a vari esiti pubblici, reading performance precedute da incontri-dibattito con la critica e gli autori, fra i quali desidero ricordare: *Lorenzo Calogero. Questa piccola storia d'amore*. Con Rosaria Lo Russo, Rosanna Gentili, Matteo Zoppi. Musica e fonica Francesco Perissi; *Nanni Balestrini. Come si agisce. Il pubblico della poesia*. Con Nanni Balestrini, Rosaria Lo Russo, Rosanna Gentili, Gabriele Bonafoni, Gianna Deidda, Matteo Zoppi, Giusi Merli. Musica e fonica Francesco Perissi e Leonardo Rubboli; *Elio Pagliarani. La ballata di Rudi*. Con Rosaria Lo Russo e i lettori allievi del gruppo S/P/READ. Musica e fonica a cura di Tempo Reale; *Amelia Rosselli. La libellula*. Con Rosaria Lo Russo. Musica e fonica a cura di Tempo Reale; e ad una tesi di Laurea in Teoria e Tecnica della Comunicazione Pubblica, discussa presso L'Università degli studi di Firenze, nell'anno accademico 2018-2019 da Matteo Zoppi, *S/P/READ. La letteratura italiana in versi nella sua dimensione performativa*, alla quale rimando per eventuali approfondimenti.

S/P/READ. Sound Poetry Reading. Presentazione e motivazione del progetto

La diffusione della conoscenza dei classici della letteratura italiana in versi, medioevale, moderna e contemporanea, oltre ai programmi sempre più semplificati della scuola dell'obbligo, dovrebbe essere esperita in una maniera precisa, l'ascolto della lettura dei testi in versi associata alla musica, alla riscoperta della natura vocale della scrittura poetica. Considerato che è finita l'era Gutenberg e siamo ormai nell'epoca dell'oralità secondaria, considerato che la soglia di attenzione alla parola letta o ascoltata oggi a scuola è molto scarsa, considerato che la poesia nasce arte orale e vive orale/scritta, mi sembra necessario e consequenziale che la lettura dei classici sia intesa ad alta voce e in relazione alla musica. Il progetto intitolato con l'acronimo S/P/READ

prevede due momenti successivi e contemporanei di attuazione: un laboratorio permanente di lettura ad alta voce, uso del microfono e intonazione con la musica elettronica per valorizzare l'aspetto fonico dell'oralità secondaria e, durante e dopo i cicli formativi degli allievi del laboratorio, la messa in scena al leggio, in forma di concerto, dei testi degli autori e delle autrici scelti come materiale di studio, sia letterario che interpretativo dal punto di vista performativo. Con una formazione seria, è accettabile e anzi auspicabile una divulgazione dei classici attraverso la messa in voce, e cioè nel corpo, della parola poetica, la cui sostanza fisica è ritmica. Se questo fosse praticato dalle scuole elementari in poi i nostri connazionali, compresi i nuovi connazionali immigrati, continuerebbero a tramandare, con le dovute innovazioni, la letteratura in versi in lingua italiana come un fenomeno culturalmente vivo e non elitario. Ciò arricchirebbe la consapevolezza linguistica attraverso il corpo e la voce, e la consapevolezza del corpo e della voce attraverso la lingua e la competenza riguardo ai meccanismi espressivi del linguaggio.

aA

«Il desiderio della viva voce abita ogni poesia in esilio nella scrittura», ha scritto Paul Zumthor, «ogni poesia aspira a farsi voce», e secondo Ungaretti solo la voce fissa il testo poetico nella sua forma definitiva, oscurata dal silenzio della scrittura. La presenza della voce è il dato primario costitutivo del linguaggio poetico, il suono come base del verso, e l'impulso originario inconscio della creatività poetica stessa.

La pratica della lettura ad alta voce, esperienza performativa che appartiene principalmente alle ragioni e alle modalità della scrittura piuttosto che alla recitazione comunemente intesa, ci riconduce alle radici profonde del testo poetico, a quella genesi vocale (corporale) che distingue il genere poetico dagli altri generi letterari: «la lettura ad alta voce è una fisica della poesia», ha scritto Paul Éluard. Lo studio e l'esercizio pratico del lettore in versi si svolgono nell'officina linguistica del poeta, cercando di riattivare e riattualizzare, con l'esecuzione vocale, la voce del testo, gli elementi prosodici, ritmici, metrici, che la giacenza tipografica e l'abitudine alla lettura silenziosa tendono a porre in secondo piano.

Imparare a leggere la poesia ad alta voce, entrare nel vivo della matericità sonora dei versi, acquisendo alcune

tecniche basilari per una corretta dizione, impostazione ed emissione vocale, permette di prendere coscienza degli impulsi emotivi psicofisiologici che stanno alla radice della creatività letteraria, rendendola operativa: performativa.

La coscienza del testo poetico in quanto partitura orale contribuisce ad arricchire la propria consapevolezza riguardo alla specificità della poesia come genere letterario connotato da norme che prevedono l'uso della voce per la loro stessa completa comprensione testuale.

Il rapporto fra la voce recitante in versi e la musica elettronica non si riduce ad un accompagnamento o a un sottofondo ma si costruisce in un dialogo sonoro fra le voci amplificate e la produzione musicale e rumoristica.

Nota bibliografica e sitografia di riferimento

Prima esecuzione e repliche della performance di Lo Russo-Casciaro:

Firenze, 28 settembre 2017, Limonaia di Villa Strozzi, TRK Tempo Reale, *Carta canta*, live set per voce e stampante ad aghi.

Firenze, 13 settembre 2018, Teatro Studio Krypton, Nel chiostro delle geometrie, *Lo dittatore amore*, live set per voce e stampante ad aghi.

Trento, 14 novembre 2018, V Congresso Internazionale SEMPER *Gli attrezzi delle Muse. Itinerari tra poesia e musica*, Dipartimento di Lettere e Filosofia Università di Trento Circolo Arci L'Arsenale, *Melologhi (Lo Dittatore Amore)*.

Milano, 8 maggio 2019, Convegno *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Università IULM, Sala dei 146-IULM 6, *Melologhi, per voce recitante e stampante ad aghi*.

www.rosarialorusso_poesia_performance.it

<https://www.emavinci.it/contemporanea/archives/586>

www.temporeale.it

Introduzione

La mia formazione accademica è quella di un ispanista che si occupa di critica letteraria. Mi sono sempre occupato di poesia contemporanea e ho avuto modo di ascoltare varie registrazioni di poeti spagnoli – e non solo – che leggevano ad alta voce i loro testi. Non mi occupo, quindi, di voce dal punto di vista della performance artistica, del teatro, del canto o di poesia sonora *tout court*. Nemmeno di situazioni *live*, come avviene per lo slam, ovvero dove c'è un pubblico che partecipa attivamente. Mi interessa il modo, se si vuole un po' più banale, in cui la poesia scritta viene letta dalla voce dell'autore, escludendo a priori l'interpretazione del professionista che abbia un particolare allenamento o abbia sviluppato un'attitudine per la lettura a voce alta; come pure quella della persona qualsiasi che si cimenta – spesso attraverso i social media – nell'esercizio di leggere una poesia di un poeta più o meno famoso.

Mi sembra giusto stabilire fin da subito quale sia l'oggetto della mia indagine accademica che, tra l'altro, si è chiarito proprio progettando e realizzando Phonodia, l'archivio a cui si riferisce il titolo di questo scritto. In altre parole, si potrebbe dire che mi interessa capire qualcosa

in più della relazione che esiste tra la voce dell'autore che legge un proprio testo e quello stesso testo. Una relazione senza dubbio molto complessa, soprattutto perché c'è da comprendere prima di tutto che cosa sia questa cosa che chiamiamo "voce". Nella sua *Poetica*, Aristotele si riferisce alla voce umana definendola *phoné semantiké*, ovvero, «suono» o «voce significante» (1475° 5-30). Questa definizione propende per ciò che nella lingua (tras)porta il significato, vale a dire quel *lógos* che il pensiero occidentale non mette praticamente mai in discussione fino almeno alla seconda metà del Novecento.

Della definizione aristotelica, ciò che mi interessa è, d'altra parte, il primo termine, quello che è passato inosservato, ovvero la *phoné*. Di questa *phoné*, delle sue caratteristiche fisiche, ho cominciato ad occuparmi già alla fine del mio dottorato, quando iniziai a considerare la voce non solo come una metafora dello stile di un poeta, ma una parte integrante del testo poetico stesso. Dico *phoné* per dire qualcosa che è assimilabile al concetto di «vocalità» – non di «oralità» – così come viene espresso da Paul Zumthor nella prefazione¹ scritta per il mitico *Flatus vocis* di Corrado Bologna. Ovvero, qualcosa che è l'insieme di tutte quelle caratteristiche che costituiscono la voce umana. Ascoltando nelle registrazioni le voci dei poeti, la mia domanda era ed è ancora non solo che cosa sia questa "voce", ma anche quale possa essere il suo ruolo nel meccanismo di un testo poetico. Andiamo per ordine.

aA

Accenni di phoné in poesia

Come si è detto, nella sua *Poetica* Aristotele si riferisce alla voce umana definendola *phoné semantiké* distinguendola dalla *phoné* insignificante degli animali. In questo modo, il "suono" della voce umana viene escluso fin dall'inizio dell'evoluzione del pensiero filosofico occidentale. Di tale esclusione si accorge Adriana Cavarero che, in *A più voci*, riporta l'attenzione sull'aspetto propriamente fisico della voce umana ricollegandola al corpo e affermando che il suo suono è in grado di disorganizzare la pretesa

1. P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 1992, p. 9.

del linguaggio di controllare il processo della significazione². In altre parole, Cavarero afferma che il suono – la *phoné* – è in grado di interferire con ciò che diciamo, ovvero il significato – il *lógos*. La matrice di questo ragionamento sta nelle riflessioni di Julia Kristeva e Hélène Cixous, che avevano già riportato l'attenzione – raccogliendo la lezione di Jacques Lacan – sulla materia sonora della voce umana e sugli effetti che questa può avere sul linguaggio in quanto serie di norme grammaticali. Quando Kristeva parla di *chôra semiotica*³, intende proprio quella materia sonora che si iscrive nelle pulsioni libidinali del corpo e che agisce a livello preverbale e inconscio condizionando continuamente l'espressione linguistica di un soggetto che parla o scrive.

D'altra parte, che il corpo e la voce siano legati fin dalla nascita è un fatto: il primo gesto di ogni neonato che viene al mondo trova espressione nella sua voce che per la prima volta si libera come prodotto diretto della sua fisicità. Ne *Il corpo* e, in particolare, nel capitolo dedicato a “La voce del corpo”, il filosofo e psicologo Umberto Galimberti ricollega l'espressione vocale proprio alla fisicità corporea e alla soggettività che attraverso di lei si esprime⁴. Voce, corpo e soggetto, quindi, vanno intesi come collegati; e tuttavia, quando ci interessiamo in modo specifico della voce di un poeta che legge un proprio testo, a questa equazione dobbiamo aggiungere non solo la lingua in cui quel poeta si esprime, ma anche le competenze linguistiche che quel poeta possiede di quella stessa lingua, come scrittore – come poeta – e come lettore. Con Kristeva, inoltre, dobbiamo tener conto anche di quel condizionamento riconducibile alla materia sonora della voce che agisce sulla lingua facendola sempre anche sfuggire dal controllo della soggettività che la produce.

Le caratteristiche di questo condizionamento fanno leva proprio sulla musicalità e il ritmo, e la poesia sarebbe quel particolare discorso che fa risalire più facilmente in superficie la vocalità del soggetto sfruttando il significante

2. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 147.
3. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Spirali, Milano 2006, p. 28.
4. U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 181.

linguistico e disarticolando – o riorganizzando – l'aspetto semantico. Nella (lettura ad alta voce della) poesia, infatti, assumono importanza tutti quei parametri soprasegmentali che formano la prosodia di un discorso: oltre al ritmo, dobbiamo considerare la durata, l'intensità o il volume, la frequenza fondamentale o il pitch. Grazie agli strumenti di misurazione della fonetica acustica è possibile prendere in esame questi parametri e visualizzare l'andamento prosodico di una voce che legge un testo poetico. Negli anni Settanta, per le sue ricerche sul ritmo in poesia, il critico israeliano – nato in Romania e di lingua ungherese – Reuven Tsur si era già affidato a strumenti di linguistica computazionale per analizzare alcune registrazioni in cui degli attori professionisti interpretavano i testi classici della tradizione inglese.

Che la voce in poesia si possa studiare attraverso il suo movimento prosodico lo riconosce anche il critico David Nowell-Smith che, in *On Voice in Poetry*, parla di «cronemica» e di «animation of language»⁵, ovvero, di dinamismo o vitalità del linguaggio. Nonostante mutui il primo termine dalla teoria della comunicazione, Nowell-Smith avverte il lettore che lo utilizza nell'accezione usata dalla fonologia e dalla musicologia. Ciò significa, ponendo speciale attenzione alla prosodia e ai contorni melodici dell'intonazione, alle cadenze e al modo di pronunciare le frasi, oltre che alle unità sonore come le parole, le sillabe e i fonemi. Per considerare la voce in poesia è necessario, dunque, confrontarsi con la potenza semiotica della prosodia: un fenomeno complesso che si esprime nel tempo in un *continuum* non discreto e sempre relativo, interpretabile solo in relazione a ciò che lo segue o lo precede all'interno dell'unità considerata nella sua totalità. Scrive, infatti, il linguista Federico Albano Leoni che «la prosodia è tutta nei rapporti, continuamente mutevoli, tra grandezze, anche esse continuamente mutevoli e che noi percepiamo come forme (Gestalten)»⁶.

I principi della psicologia della *Gestalt* e delle neuroscienze – come ad esempio la memoria a breve termine – stanno

aA

5. D. Nowell-Smith, *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, Palgrave MacMillan, London 2015, p. 11.

6. F. Albano Leoni, *Dei suoni e dei segni*, il Mulino, Bologna 2009, p. 42.

alla base della poetica cognitiva sviluppata da Tsur, il quale sostiene che la performance – o, meglio ancora, la vocalizzazione – di un testo poetico offre la possibilità di studiarne il ritmo non solo come una complessa rete di dispositivi semantici, ma anche come esperienza estetica. In questo senso, la performance del lettore diventa fondamentale per comprendere le incongruenze che possano sorgere tra il discorso naturale e il ritmo del verso, ovvero, tra sintassi e metrica⁷. Ne *Idea della prosa*, Giorgio Agamben distingue il linguaggio poetico dalla prosa definendo l'enjambement un limite metrico che «esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico ed elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso»⁸. Nell'*enjambement*, infatti, la voce supera il limite metrico seguendo lo slancio della sintassi. Tale sconnessione, tutta interna al linguaggio poetico, si verifica anche nella cesura, nella pausa, ovvero, nel momento in cui la voce si ferma a metà di un verso.

In realtà, Tsur sostiene che in una performance propriamente ritmica, la sequenza versale e le unità linguistico-sintattiche sono entrambe simultaneamente percepibili, e che questo avviene perché chi legge risolve la sconnessione del discorso poetico proprio a partire dalla sua competenza ritmica. In questo modo, il ritmo poetico diviene un fenomeno uditivo e il paradigma cognitivo passa dalla visione del testo sulla pagina all'ascolto della vocalizzazione. Tuttavia, nella sua metodologia Tsur si serve di registrazioni in cui a leggere sono le voci di attori professionisti. Personalmente, ho sempre ritenuto che, per il tipo di interesse che muove la mia ricerca, sia fondamentale la lettura dell'autore. In altre parole, la lettura a voce alta di chi, rispetto a quel testo, non solo è competente a livello linguistico, ma anche a un livello propriamente poetico. È in questa direzione che il progetto Phonodia si dedica esclusivamente alle registrazioni che riproducono le voci dei poeti. L'invito rivolto all'ascoltatore è dunque quello di porre l'orecchio a come quelle voci movimentino il testo stampato sulla pagina a volte consolidandone certe possibilità prosodiche interne o, altre, trasfigurandolo creativamente.

7. R. Tsur, *Poetic Rhythm. Structure and performance. An empirical study in cognitive poetics*, Sussex Academic Press, Brighton 2012, p. 8.

8. G. Agamben, *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 20.

La decisione di considerare esclusivamente le registrazioni con la lettura di un testo poetico realizzata dalla voce del proprio autore è stata presa fin dall'inizio del progetto. Del resto, Charles Bernstein aveva già messo in evidenza questa relazione facendo il parallelo tra la visualizzazione della poesia sulla pagina e la vocalizzazione dell'autore che la legge ad alta voce. Nell'introduzione al suo *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Bernstein scrive che la voce del poeta segna per sempre «the poem's entry into the world; and not only its meaning, its existence»⁹. È, quindi, in questa prospettiva che con la sua particolare disposizione grafica Phonodia presenta il testo poetico, trasferito dalla pagina del libro a quella digitale, insieme alla registrazione con la voce dell'autore. Come vedremo, tale disposizione favorisce una vera e propria “relazione intermediale” tra testo e audio, rimettendo in discussione una serie di elementi inerenti alla *phoné* della poesia a livello di produzione e ricezione del testo poetico.

Phonodia e l'organizzazione del materiale

Il progetto Phonodia ha preso forma dall'esigenza di avere in un unico spazio digitale un corpus di registrazioni realizzate seguendo un protocollo determinato e diretto a un loro possibile studio mettendole in relazione ai testi poetici a cui si riferiscono. Parimenti alla decisione di prendere in considerazione solo la lettura del poeta, anche questa è stata una scelta precisa che rimette in discussione una serie di elementi. Dall'importanza di come si presenta la poesia sulla pagina del libro, a se la registrazione si trova su supporti analogici o digitali; dalla pratica di leggere ad alta voce, con la sua storia e le sue implicazioni teoriche, alla disposizione psicologica all'ascolto; dalla presenza dell'autore con la sua voce fisica, alla critica che deve riconsiderare quella voce all'interno dell'orizzonte ermeneutico del discorso poetico; nonché lo status stesso dell'autore e del lettore.

Ho già scritto di questo in *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Edizioni Ca' Foscari, 2018), dove prendevo in esame, insieme ai testi, le registra-

aA

9. Ch. Bernstein (ed.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York 1998, p. 9.

zioni di alcuni poeti spagnoli che avevo prodotto personalmente proprio per l'archivio digitale in questione. In questo libro, inoltre, presentavo la necessità di approntare un nuovo modo di ascoltare tali registrazioni; un ascolto che, seguendo una posizione suggerita da Jean-Luc Nancy ne *All'ascolto*¹⁰ e le prospettive della linguistica contemporanea, ho voluto definire "critico". Un ascolto che si vorrebbe sviluppato sempre a diretto contatto con l'audio della voce del poeta e dal rapporto che lo stesso audio stabilisce con il singolo testo inserito nell'orizzonte ermeneutico del linguaggio poetico di quell'autore specifico e, quindi, in grado di aprire nuovi percorsi interpretativi accompagnando il lavoro del critico letterario tradizionalmente concentrato sul testo stampato.

Per favorire questo tipo di ascolto, l'organizzazione del materiale audio e dei testi all'interno della pagina web è fondamentale e, insieme, uno degli aspetti più interessanti e problematici. Non esiste un protocollo unico per rendere accessibili questi materiali e ogni progetto di archivio, ogni pagina web, si organizza in modo autonomo secondo le proprie intuizioni, idee e necessità. Esistono, tuttavia, alcuni esempi di archivi online che presentano le registrazioni della voce dei poeti in maniera esemplare, accompagnandole sempre con i testi corrispondenti. Mi riferisco in particolare a «The Poetry Archive» e «Lyrikline», essendo quest'ultimo l'archivio dedicato esclusivamente alla voce dei poeti probabilmente più completo al mondo.

Che la registrazione e il testo condividano lo stesso spazio digitale non è una circostanza neutrale. Quando una poesia si presenta su un supporto digitale insieme alla registrazione con la lettura ad alta voce del poeta che l'ha scritta, tra il testo e la voce, fruiti attraverso la vista e l'udito in modo simultaneo, si attiva un rapporto di tipo intermediale che moltiplica le possibilità interpretative. La convinzione che, per poter cominciare ad indagare questo speciale rapporto tra testo poetico e lettura ad alta voce dell'autore, entrambi gli elementi dovessero essere compresenti nella pagina web è stata alla base della progettazione e della realizzazione di Phonodia fin dal suo inizio, nel 2012. Inoltre, il fatto di poter realizzare un archivio di questo tipo *ex novo* ha

10. J.-L. Nancy, *All'ascolto*, a cura di E. Lisciani Petrini, Cortina, Milano 2007.

permesso di controllare le condizioni di produzione degli audio e la loro pubblicazione online rispondendo ai problemi di edizione relativi alla presenza del testo.

Se tutte le registrazioni presenti in Phonodia sono state realizzate in condizioni simili, seguendo lo stesso protocollo e in una situazione privata previamente concordata con l'autore, per i testi si è sempre scelto di trasportare sulla pagina web la versione "canonica" della poesia, vale a dire quella pubblicata, con la sua versificazione originale. La disposizione degli elementi, con la preminenza dell'audio nella parte superiore della pagina web, è stata pensata in relazione alle caratteristiche dell'ambiente digitale nel quale il progetto Phonodia si è sviluppato. Nella stessa pagina web in cui si trovano i due elementi fondamentali, audio e testo, si trovano anche le informazioni relative a quando e dove è stato realizzato l'audio, e il riferimento bibliografico della specifica poesia. Nel caso in cui questa non sia stata ancora pubblicata, viene indicata come inedita e il testo viene fornito dall'autore stesso.

La relazione intermediale tra testo e phoné

Phonodia è stato sempre inteso come uno strumento per la ricerca sulla voce dei poeti in relazione al testo dentro all'orizzonte ermeneutico interdisciplinare degli studi umanistici digitali. Il progetto si prefigge di stimolare un approccio innovativo nella ricezione integrata della lettura ad alta voce del testo da parte del poeta che l'ha scritto e il testo stesso a cui quella lettura si riferisce. Un approccio che tenga conto dell'incontro e il rapporto tra audio e testo, tra voce intesa come *phoné* e scrittura poetica. Una poesia di cui esiste una registrazione si dà non solo come testo o come audio, ma anche nell'articolazione tra testo e audio che la trasforma in una sorta di testo "sdoppiato". La stessa poesia diventa accessibile in due diverse modalità, in una doppia versione: da un lato la versione scritta o stampata su carta, o su qualsiasi altro supporto simile, e dall'altro la versione acustica, quella registrata su un supporto analogico o digitale attraverso il quale può essere riprodotta più volte.

Esistono, quindi, due versioni della stessa poesia che si manifestano a partire da due *media* differenti, infatti, queste due versioni non dipendono in modo specifico da un supporto determinato. Un testo poetico può apparire

stampato sulla pagina di un libro, di una rivista o su un qualsiasi altro supporto analogico nello stesso modo in cui può mostrarsi sullo schermo di una pagina web, purché mantenga la sua versificazione. Allo stesso modo, una registrazione può essere memorizzata su un file digitale disponibile in rete o su un CD, un vinile, una cassetta audio, ecc. D'altra parte, i due *media* che non cambiano mai e con cui abbiamo sempre a che fare sono, da un lato, la "scrittura" e, dall'altro, la "voce" dell'autore. È tra questi due poli che sorge l'intermedialità che, secondo Irina O. Rajewsky, stabilendosi «between media (i.e. medial interactions, interplays or interferences)»¹¹ cambia la natura dei poli stessi, vale a dire, testo e audio.

Quando l'autore legge un proprio testo, infatti, lo articola secondo le proprie competenze linguistiche e poetiche, diventando l'agente vocale di quel testo specifico e della sua stessa scrittura; ovvero, diventa propriamente un "autore-lettore". Da parte sua, il lettore tradizionale, che a causa della duplicazione del *medium* riceve simultaneamente entrambe le versioni della medesima poesia, diventa un "lettore-ascoltatore"; ovvero, una figura simile a quella menzionata da Guglielmo Cavallo e Roger Chartier nell'introduzione alla loro *Storia della lettura nel mondo occidentale* quando affermano che, nel mondo antico, nel Medioevo, ma anche nei secoli XVI e XVII, «la lettura implicita, ma anche effettiva, di numerosi testi è un'oralizzazione, e i loro "lettori" sono ascoltatori di una voce lettrice»¹².

L'autore-lettore e il lettore-ascoltatore

L'autore che legge ad alta voce le proprie poesie è coinvolto pienamente poiché l'oralizzazione di un testo «non è soltanto un'operazione intellettuale astratta: essa è messa in gioco del corpo, iscrizione in uno spazio, rapporto con se stessi o con gli altri»¹³. Fin dall'antichità, la situazione in

11. I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», 6 (2005), p. 46.

12. G. Cavallo, R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, 2009, p. ix.

13. *Ivi*, p. viii.

cui un poeta legge per un pubblico entra nell'ambito del rito e la lettura ad alta voce ha sempre avuto una duplice funzione, quella di «comunicare lo scritto a chi non sa decifrarlo, ma anche cementare forme chiuse di socialità, che corrispondono ad altrettante figure del privato – l'intimità familiare, la convivialità mondana, la connivenza erudita»¹⁴. Entrambe le funzioni appartengono alla configurazione orale della poesia che, come dice Paul Zumthor, è nata come un dispositivo multimediale nel rapporto tra linguaggio e performatività. Citando la definizione barthesiana di teatro come polifonia dell'informazione, il critico svizzero afferma che «il teatro rappresenta il modello assoluto di ogni forma di poesia orale»¹⁵.

In linea di principio, le registrazioni presenti in Phonodia non incoraggiano alcuna forma di socialità e indicano piuttosto una fruizione privata, intima e personale del loro contenuto sonoro. Tuttavia, questa fruizione, più in linea con la contemporaneità digitale che con la ritualità antica, non impedisce che l'audio trasmetta in certa misura la complessità del gesto vocale, la performatività di colui che agisce la lettura ad alta voce che, come si è detto, è lo stesso autore. Quest'ultimo coincide, quindi, con il "lettore vocale" del testo, sintagma che indica l'esecutore della lettura ad alta voce a partire dal concetto di "lettura vocale" adoperato da Cavallo e Chartier in riferimento ai verbi greci che lo stesso Platone utilizza per indicare l'atto della lettura.

Come già segnalato da Bernstein, non è affatto indifferente che non sia un lettore qualunque o un attore professionista a realizzare la versione vocalizzata della poesia, ma l'autore stesso. Leggendo ad alta voce, l'autore diventa autore-lettore di quel testo segnandone in origine il passaggio dalla scrittura alla voce. Leggendo ad alta voce, l'autore-lettore usa – ma anche spesso viene usato da – la propria voce come se stesse (ri)scrivendo quel suo testo poetico. Il rapporto tra il *medium-scrittura* e il *medium-voce* appare, dunque, come un transito molto complesso. Un testo poetico passa dalla scrittura (e dallo spazio) alla voce (e al tempo) del poeta che simultaneamente si ascolta leggendo.

14. *Ivi*, pp. VIII-IX.

15. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984, p. 63.

Questo feedback crea conseguenze sia in termini di produzione di un testo poetico – ci sono, infatti, poeti che scrivono direttamente per leggere in pubblico – sia in termini di ricezione – si pensi a coloro che ascoltano le poesie invece di leggerle o mentre le leggono.

È in questo senso, allora, che la simultaneità consentita da Phonodia è una modalità di accesso che permette alle due manifestazioni dello stesso testo poetico di interagire innescando le loro dinamiche intermediali. Infatti, mentre, nel caso di libri accompagnati da LP, musicassette o CD, l'accesso simultaneo è delegato al lettore-ascoltatore che può ascoltare l'audio con il libro tra le mani o godersi le diverse versioni separatamente, nel caso di Phonodia e di altri archivi simili, anche se la scelta finale è sempre del lettore-ascoltatore, l'utente è indotto ad ascoltare e leggere – vedere? seguire con gli occhi? – simultaneamente le due versioni della poesia dal momento che entrambe convivono all'interno dello stesso spazio digitale.

aA

Attraverso una semplice giustapposizione, la relazione intermediale tra il *medium-scrittura* e il *medium-voce* mostra la propria complessità aggiungendo nuovi problemi interpretativi che riguardano il linguaggio poetico, riconfigurando i rapporti e i ruoli dei suoi attori e fondando nuove modalità di percezione. La simultaneità che il mezzo digitale facilita, inoltre, cambia lo status del lettore, che attinge al canale cognitivo dell'udito diventando a tutti gli effetti anche un ascoltatore. Allo stesso modo, il ruolo dell'autore muta diventando un interprete speciale che esercita sul testo un alto grado di autorità per quanto riguarda la sua trasposizione al *medium-voce*.

101

Questa nuova configurazione dell'autore, in particolare, apre alla prospettiva lacaniana ripresa dal filosofo sloveno Mladen Dolar nell'affermare che ascoltarsi parlare è un'operazione tanto importante quanto essere riflessi in uno specchio¹⁶. La voce è alla base della costruzione della soggettività individuale non solo per Dolar. Nella teoria sviluppata da Vygotskij, la voce è fondamentale per tale processo: come espressione esterna e sociale del linguaggio, essa viene

16. M. Dolar, *A voice and nothing more*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2004, p. 39.

mano a mano interiorizzata attraverso un «internal reconstruction of an external operation»¹⁷ che sta alla base del complesso fenomeno del «inner speech» – o endofasia – con cui il bambino sviluppa le alte funzioni mentali – il pensiero, l'attenzione, la memoria, la concentrazione, ecc. – e, quindi, la coscienza individuale.

Mettendo in relazione questa prospettiva vygotskiana con il processo cognitivo della lettura, John F. Ehrich mostra come, quando leggiamo, le attivazioni fonologiche nel nostro cervello non sono codici astratti del suono, ma ciò che costituisce il fenomeno stesso del «inner speech»¹⁸. Tali attivazioni fonologiche avvengono a livello sub-vocale, ovvero quando leggiamo silenziosamente ascoltando il suono delle parole solo a livello mentale. In quel momento, nel nostro cervello si attivano quelle aree neuronali che si attiverrebbero se stessi effettivamente leggendo ad alta voce quelle stesse parole. Si tratta di un processo innato che ci permette di elaborare le informazioni comprendendo il significato di ciò che stiamo leggendo. A livello fisiologico, infatti, la sub-vocalizzazione è caratterizzata da minimi movimenti della laringe e altri muscoli dell'apparato fonatorio che, sebbene non rilevabili senza l'ausilio di apposite macchine, non sarebbero diversi se stessi leggendo ad alta voce.

aA

Verso un ascolto critico

Quella descritta nell'ultimo paragrafo sarebbe la prospettiva interna dell'autore-lettore al momento della propria lettura vocale, quando scrittura e voce si incontrano nell'articolazione della sua *phoné*. Una prospettiva che, come un cortocircuito, attiva interferenze e interazioni che a loro volta influenzano, da un lato, la capacità propriamente poetica dell'autore e, dall'altro, le sue competenze linguistiche come lettore. La relazione che l'autore-lettore ha con la sua pratica poetica e il suo testo, quindi, riguarda anche il rapporto che può avere con la sua voce. Se è così, allora non è forse del tutto sbagliato pensare che il modo in cui

17. L.S. Vygotsky, *Mind in society. The development of higher psychological processes*, ed. by M. Cole et al., Harvard University Press, Cambridge (MA) 1978, p. 56.

18. J.F. Ehrich, *Vygotskian Inner Speech and the Reading Process*, «Australian Journal of Educational & Developmental Psychology», 6 (2006), p. 15.

la sua voce (sup)porta il testo, il suo modo di leggerlo, di vocalizzarlo, quel suo gesto vocale specifico, la sua più o meno intensa partecipazione, la sua vicinanza o distanza psicologica dall'azione di leggerlo ad alta voce, determinerebbero non solo la semplice trasposizione del testo poetico dal *medium-scrittura* al *medium-voce*, ma anche l'articolazione che si apre tra loro.

È proprio in questa apertura che si deve collocare l'ascolto delle voci dei poeti che ho definito "critico". Allo stesso modo in cui il personaggio immaginato da Claudio Magris nel racconto intitolato *Le voci*¹⁹ ascolta ossessivamente sempre gli stessi messaggi vocali di alcune segreterie telefoniche, così il critico letterario dovrebbe, a mio avviso, mettersi davanti alle registrazioni delle voci dei poeti interamente disposto all'ascolto. Questo è anche il titolo del già citato libro di Jean-Luc Nancy che indica la strada verso un cambio di paradigma cognitivo da un pensiero che solo vede a uno che finalmente anche ascolta. D'altra parte, anche Nowell-Smith invoca una vera «practice of listening»²⁰ che tenga conto dei modi in cui si muovono acusticamente e nel tempo le voci dei diversi autori facendo attenzione ai contorni prosodici e ai dati paralinguistici che quelle voci pronunciano.

In questo senso, chi volesse affinare il proprio udito in direzione di un ascolto critico delle qualità della voce di un poeta che legge a voce alta un proprio testo dovrà imparare la "grammatica della prosodia" che quel poeta condivide con i parlanti della lingua che conosce e nella quale scrive creativamente, poeticamente. Una grammatica che nemmeno i linguisti comprendono a pieno, ma che l'autore-lettore conosce bene visto che, attraverso la sua personale prosodia, non solo riesce a comunicare un numero elevato di sensi a partire dalla stessa sequenza di suoni, ma anche a dominare perfettamente le sequenze sintattiche come quelle semantiche. Lo spazio che si apre qui è quello della psicoacustica e della rilevanza comunicativa, ma anche quello di una nuova ermeneutica dell'ascolto.

19. C. Magris, *Le voci*, Il melangolo, Genova 1995.

20. D. Nowell-Smith, *On Voice in Poetry* cit., p. 11.

In questo spazio dovrà muoversi chi voglia perseguire la pratica di un ascolto davvero critico.

È questo lo spazio nel quale il critico che ascolta dovrà inaugurare nuovi percorsi interpretativi che accompagnino e aiutino il lavoro della critica tradizionale. Non penso solo all'approfondimento della voce di uno specifico poeta in relazione alla sua traiettoria creativa. Il campo di indagine, infatti, potrebbe allargarsi comparativamente a diversi poeti di cui si abbiano registrazioni coeve, nutrendo quindi l'ascolto critico con una prospettiva sincronica. E, perché no, si potrebbe arrivare a considerare diverse modalità di lettura, condivise o peculiari, di poeti di diverse generazioni mostrandone l'evoluzione diacronica. In questo senso, anche la filologia potrebbe trarre giovamento dall'ascolto delle registrazioni con la voce dei poeti se si cominciassero a considerare questi oggetti sonori allo stesso livello di veri e propri "autografi". Si parlerebbe allora di «autofoni»²¹ capaci di documentare lezioni differenti e vere e proprie varianti d'autore.

A tal proposito, è proprio Corrado Bologna che scrive: «la filologia dovrà tener conto, forse, in futuro, del *textus ne varietur* stabilito "a voce", su nastro, dall'autore stesso (è il caso di Ungaretti, e di molti altri). Per la prima volta, la "viva voce" di un poeta può esser chiamata a testimoniare dell'intenzione originaria, nel processo ecdotico; e d'altro canto, non aveva già il fonografo attuato uno spostamento in favore della *auctoritas* vocale, rispetto al telegrafo, il cui messaggio non la vibrazione della voce, ma la sua trascrizione lanciava a distanza?»²² Parole che incitano a considerare le registrazioni alla stregua di un manoscritto: una registrazione che contenga la lettura di una versione precedente alla poesia pubblicata fornisce informazioni importanti sulla pratica di un autore, rivelando talvolta passaggi creativi inaspettati.

Anche la pratica della traduzione potrebbe giovare dell'ascolto delle registrazioni con la voce dei poeti. Prima di cominciare la traduzione di un testo poetico di un autore, infatti, Kornej Čukovskij consiglia di leggere «quanto più

21. J.R. Veny-Mesquida, *El papel de las grabaciones sonoras con la voz de los escritores en la filología de autor*, «Ínsula», 861 (2018), p. 26.

22. C. Bologna, *Flatus vocis* cit., p. 133.

possibile il testo di quell'autore a voce alta, per cogliere il ritmo e la cadenza del suo linguaggio»²³. Con queste parole il traduttore russo si riferisce a un ascolto che diventa propriamente critico in quanto ha l'intenzione di individuare il «disegno sonoro»²⁴ dell'autore che sta per tradurre. Il ritmo, in Henri Meschonnic, corrisponde infatti all'azione di sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo; è un elemento fluido, sempre in movimento, ogni volta diverso e strettamente legato al soggetto.

Meschonnic ridefinisce «le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole, "parole" au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale»²⁵ e la sua riflessione su tale organizzazione del movimento della "parole", «traccia dell'oralità nel testo scritto»²⁶ che «il est là pour faire percevoir la présence d'un sujet qui organise son mouvement dans le discours»²⁷, punta proprio a un ascolto critico del ritmo che «trasforma tutta la teoria e le pratiche del linguaggio. Trasforma il pensiero in ascolto»²⁸. Ecco che, allora, nel caso delle registrazioni in cui si ascolta la voce dell'autore che legge il proprio testo, il traduttore che ascoltasse criticamente riuscirebbe forse a ritrovare quel «disegno sonoro» in modo più diretto.

Queste sono comunque solo alcune delle direzioni in cui potrebbero andare le pratiche ermeneutiche che prendessero in considerazione le registrazioni in cui i poeti leggono ad alta voce un proprio testo. Si tratta ancora di un punto di partenza. Gli studi della voce del poeta e la sua relazione con il testo poetico appaiono ancora tanto insufficienti quanto sempre più necessari. In realtà, ricerche e progetti che si orientano nel senso della relazione tra vocalità e scrit-

23. K. Čukovskij, *La traduzione: una grande arte*, Cafoscarina, Venezia 2002, p. 125.

24. *Ivi*, p. 131.

25. G. Dressons, H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 26.

26. E. Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 7 (2003), p. 34.

27. N. Celotti, *Lire et écouter le rythme: une invitation à l'étudiant traducteur*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 7 (2003), p. 40.

28. H. Meschonnic, *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 7 (2003), p. 15.

tura esistono già in Europa, soprattutto in Germania, ma anche fuori dal continente europeo, negli Stati Uniti e in Canada, e in America Latina. L'importanza di archiviare la poesia attraverso la registrazione audio delle voci è ormai un'evidenza consolidata, come è sempre più essenziale rendere accessibili queste registrazioni non solo al pubblico affezionato, ma anche agli studiosi e ai ricercatori che si occupano di poesia.

1. *Il cambiamento sociale*

L'argomento non è da poco: che cosa rende diversa dalla poesia la canzone contemporanea? Finora mi sono occupato del problema soprattutto dal lato formale. In questa sede, invece, cercherò – per un eccesso di ambizione, forse – di tirare le somme dell'intera questione, con le inevitabili semplificazioni che ciò comporta¹.

1. I paragrafi iniziali di questa visione d'insieme rielaborano e, in alcune parti, riassumono miei lavori precedenti a cui devo forzatamente rimandare per una trattazione più analitica e per ulteriori riferimenti bibliografici: per il par. 2, cfr. L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. Evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 19-23, 83-112 e 113-151, e Id., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018, pp. 67-68; per il par. 3, cfr. Id., *Poesia e versi per musica* cit., pp. 24-33 e Id., *L'italiano* cit., pp. 17-21; per il par. 4, cfr. *ivi*, pp. 78-117 e Id., *New directions in Italian song lyrics?*, in T. Proto, P. Canettieri, G. Valenti (eds.), *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, Lang, Bern 2015, pp. 255-272; per il par. 5, cfr. Id., *L'italiano* cit., pp. 62-71 e 109-114; per il par. 6, cfr. *ivi*, pp. 62-67; per il par. 7, cfr. Id., *Sulla metrica del verso libero*, «Ricognizioni», 6/2 (2019), pp. 9-24; Id., *Che cos'è un verso oggi*, «Stilistica e metrica italiana», 12 (2012), pp. 345-357; Id., *Poesia contemporanea e canzonette (dal punto di vista metrico)*, «L'Ulisse», 16 (2012), pp. 202-211; per il par. 8, cfr. Id., *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in F. Brugnolo, R. Fassanelli (a cura di), *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Esedra, Padova 2012, pp. 413-428.

Una premessa è inevitabile: la canzone, a partire dalla seconda metà del Novecento, ha progressivamente occupato gran parte del ruolo sociale che prima spettava alla poesia. Oggi facciamo fatica a immaginarlo, ma ancora nel secolo scorso capitava spesso che un giovane liceale cercasse nei libri appena usciti di D'Annunzio, o persino di Montale, quello che il suo equivalente moderno cerca nei testi dei cantanti o gruppi preferiti. Erano una piccola minoranza, ovviamente: ma prima dell'attuale cultura di massa, i poeti e i loro lettori stavano comodamente in cima alla gerarchia culturale, perché i testi per musica non potevano offrire nulla del genere e rimanevano in un rapporto di subordinazione rispetto alla poesia letteraria, di cui spesso riprendevano e banalizzavano i temi.

Oggi resta poco di questa situazione originale. Il rapporto di dipendenza è in gran parte scomparso o si è persino invertito, anche perché i confini fra cultura alta e bassa si sono fatti più sfumati e questo processo è visibile in particolare nei prodotti che sono definiti – sempre meno spesso, in verità – *middlebrow*: un tipo di produzione culturale e artistica che si situa subito al di sotto della tradizionale cultura alta e che però è adatta all'intrattenimento delle grandi masse, alle quali fornisce la possibilità (o l'illusione, se il termine è usato in senso dispregiativo) di accedere facilmente a prodotti culturali socialmente prestigiosi.

Il *middlebrow*, oggi, è sempre meno distinguibile dalla cultura alta e all'interno di esso è tradizionalmente compresa anche la fascia più nobile che si è creata nell'ambito della musica leggera. Per quanto riguarda l'Italia, vi sono compresi innanzitutto i cantautori "storici" del secondo Novecento.

2. *Prima la musica e poi le parole*

Come primo passo dell'indagine, è necessario riassumere velocemente i tratti formali che differenziano le poesie dai moderni testi di canzone nella tradizione italiana. Se si guarda il Medioevo e la prima parte del Cinquecento, le differenze sono di solito trascurabili: i testi della musica colta sono contigui e in buona parte sovrapponibili a quelli della lirica letteraria. Ciò è dovuto in primo luogo al fatto che la musica tendeva a conformarsi alla lingua (e al metro)

dal punto di vista ritmico, e tranne poche eccezioni i testi per musica nascevano prima della melodia. L'avvento della moderna musica tonale cambiò in parte questo rapporto, perché i testi destinati a essere musicati dovettero prendere forme più consone alle esigenze della nuova musica: nacquero i cosiddetti *metri chiabreriani*. Il mutamento cominciò a essere chiaramente visibile nelle arie del melodramma nel Seicento.

Oggi, il rapporto fra testo e musica si è radicalmente invertito rispetto al Medioevo. Il passaggio finale è apparso solo nel secolo scorso: oggi, di solito, nelle canzoni nasce prima la musica, e poi vengono aggiunte (o adattate ad essa) le parole. Le poche eccezioni, marcate nel risultato e marginali come numero e come importanza, valgono come conferma della regola.

Qualche prima avvisaglia di questa fase finale cominciò a essere visibile verso la fine dell'Ottocento. Colui che era incaricato di scrivere i testi aveva già subito, a partire dalla fine del secolo precedente, una sorta di declassamento che dalla condizione di *poeta* – una figura nettamente più importante rispetto ai compositori che poi, spesso a decine, musicavano i suoi testi – l'aveva abbassato a quella di *librettista*. Di solito, però, continuava a scrivere i testi prima della musica. Invece, verso la fine del secolo, sempre più spesso il librettista si ritrovò al servizio del compositore, che poteva anche intervenire pesantemente sul testo, o persino scriverlo lui stesso, come nel caso di Wagner.

Il cambiamento radicale è però cosa novecentesca e si accompagna al tramonto dell'opera e alla nascita della cosiddetta *musica leggera*. Oggi anche i cantautori di norma partono dalla musica, oppure adattano a una melodia un testo che prima esisteva in forma di abbozzo o (come ad esempio è il caso di De André) di traccia in prosa. Inoltre, il prodotto finale circola quasi soltanto in forma di registrazione e quindi ha un ruolo essenziale anche il modo in cui la canzone è cantata, arrangiata e suonata.

Le conseguenze di questa evoluzione sono profonde: oggi le ragioni formali di un testo sono in gran parte all'esterno della lingua, poiché ciò che determina la bellezza di una canzone è il modo in cui le parole accompagnano e danno forma vocale a una specifica melodia. Il *librettista* scende così un altro gradino e tende, nelle forme più

commerciali, a diventare un *paroliere*: colui che è incaricato di aggiungere le parole alla musica.

Il risultato, per certi versi, è paradossale: da un lato il testo rimane centrale, anzi lo è sempre di più: ormai praticamente non esiste più musica leggera priva di parole; dall'altro, però, subisce una sorta di esternalizzazione delle sue ragioni formali, con l'ovvia conseguenza, ben nota a tutti, che i testi di canzone, da soli, non funzionano altrettanto bene. Un'altra conseguenza, meno scontata, è che i normali metodi di analisi della poesia tendono a non funzionare più se applicati a una canzone.

3. *Le particolarità del caso italiano*

Ricostruire questa evoluzione è particolarmente importante per l'Italia, dove è molto alto il prezzo che la musica tonale, dal melodramma in poi, chiede alla lingua. Mi sono occupato a lungo della questione e in questa sede mi limiterò a riassumere i due condizionamenti più importanti che le melodie tendono a imporre alla lingua.

Il primo aumenta la difficoltà di scrittura e, insieme, tende anche ad abbassare la dignità formale dei testi: è il problema delle cadenze, cioè il frequente bisogno (indotto dalle cadenze musicali) di inserire parole tronche o, al limite, sdruciole alla fine dei versi e, specialmente, delle strofe.

È il problema più spinoso della canzone italiana moderna, secondo l'opinione comune degli addetti ai lavori, ed è aggravato dal fatto che da alcuni decenni non si può quasi più usare il principale stratagemma che risolveva il problema nella tradizione precedente, dal melodramma fino alle canzoni della prima parte del Novecento: la possibilità di troncare artificialmente a fine frase quel frequente tipo di parole che in italiano può essere troncato solo all'interno di un sintagma; in pratica, far rimare *amor e fior*. L'uso esteso dei dittonghi e dei nessi vocalici in luogo delle tradizionali tronche in vocale pura (ossia la possibilità di far valere come tronche anche parole come *tornerai*) non è comunque sufficiente a colmare la lacuna.

Il secondo aspetto, meno evidente e spesso più sfumato, riguarda il ritmo. Non influenza in modo significativo le difficoltà di scrittura, ma tende a intaccare la dignità formale dei testi: la musica tonale ha una struttura ritmica

tendenzialmente rigida, divisa in battute accentate in posizioni fisse, e richiede versi brevi e soprattutto scanditi in base ad accenti posti a intervalli regolari. Oggi, a noi occidentali, sembra ovvio che la musica debba essere scandita da battute fatte in tal modo, ma ciò non avveniva fino al Rinascimento e di solito non avviene (se non è già arrivata l'influenza occidentale) nelle tradizioni non europee.

L'italiano non gradisce questo tipo di struttura: di per sé, è una lingua a *isocronia sillabica*, cioè tende a contare il tempo con le sillabe, non con gli accenti, ed è fatta di lunghe parole polisillabiche. Preferirebbe quindi versi lunghi e ritmicamente duttili, come gli endecasillabi. Invece, un testo italiano fatto di versi divisibili in piedi – cioè costruiti su uno schema fisso di accenti – tende ad assomigliare a una filastrocca se è privato della sua melodia.

4. *L'evoluzione in corso*

Quando ho iniziato a esaminare i testi musicali la direzione sembrava chiara: la fascia più alta, quella che aspirava al *grande stile*, cercava di liberarsi dei condizionamenti indotti dalla melodia. Ad esempio, i cantautori del periodo classico (De André in testa) ne parlavano spesso e molti avevano sviluppato una serie di accorgimenti per limitarne la portata.

In realtà, un simile discorso è valido soprattutto per il secolo scorso. Oggi tale tendenza a liberare i testi dalle cadenze della musica è comunque presente ma appare meno netta, anche perché la sua distribuzione è più ampia: significativamente, capita di scorgerla spesso anche in ambiti non elitari (nei testi di Sanremo, ad esempio), ma è diventata più rara nella musica *indie*, che dovrebbe in teoria rappresentare la fascia più avanzata e ricercata della canzone contemporanea. Oggi, in tali ambiti, gli autori molto spesso si compiacciono di inseguire con raffinatezza gli stilemi del pop.

A questo proposito, mi è capitato di usare l'espressione *linea 883*: tutta una serie di accorgimenti stilistici che i cantautori storici non avrebbero mai usato sono risaliti fino ai piani alti della produzione musicale. L'esempio migliore, come di consueto, sono i modi per procurarsi le tronche, tramite *enjambements* fortissimi che espongono i monosillabi atoni oppure tramite la riaccentazione delle sdruciole.

Negli 883 (e in altri autori di quel periodo) cominciano a diventare frequenti rime tronche di questo tipo²:

Se vedi uno *che*
è appena sveglio *e*
ha l'occhio un poco spento...

oppure³:

Questo senso di vita
che scende e che va
dentro fino all'*ànima*
nella lunga estate *caldissima*!

Questi stilemi, negli ultimi decenni, sono progressivamente risaliti fino ai piani alti della canzone. I raffinati testi dei Baustelle sono un buon esempio⁴:

scelgo le persone sulla base *dì*
cravatte e tagli di capelli: *sémplici*
particolari che direste *inùtili*
in altre occasioni *memoràbili*.

oppure⁵:

Avessi *là*
bellezza *clàssica*
che vive in te
[...]
Per le tue *pàlpebre*
per le *pìccole*
vene scure, *pér*
sua santità
Eyelinèr,
per Gesù Cristo e
per il *cabernet-*

2. 883, *Ma perché* (di M. Pezzali, M. Repetto), dall'album *Nord Sud Ovest Est*, Free Records Independent-Cecchetto Productions-Promo Spot, 1993.

3. 883, *La lunga estate caldissima* (di M. Pezzali, M. Repetto), dall'album *I in +*, Warner Music Italy, 2001.

4. Baustelle, *Bouquet* (di F. Bianconi), dall'album *La moda del lento*, MIMO-RCA italiana, 2003.

5. Baustelle, *E.N.* (di F. Bianconi, C. Brasini), *ivi*.

sauvignon, cioè
le labbra tue...
Ecco perché.

Anche se in modo meno marcato, simili accorgimenti sono diffusi anche nel *rock italiano*, e si ritrovano persino nel *rap*, che in teoria potrebbe essere in gran parte immune dalla più grave di queste limitazioni, quella che riguarda la necessità di tronche.

5. *Il ruolo della “tecnica”*

La pressione della musica sulla lingua comporta un’ulteriore, importante differenza rispetto alla poesia moderna: nella canzone serve ed è apprezzata l’abilità tecnica, nel senso più tradizionale del termine. In fondo è una forma di arcaismo: come ha spiegato molto meglio di quanto possa fare io Umberto Fiori⁶, non coincide con la tecnica che si suppone abbia un poeta moderno: è più una «pratica artigianale», perché far entrare l’italiano in simili strutture è difficile e richiede “mestiere”.

aA

Paradossalmente, in italiano è tecnicamente più facile scrivere il testo di *Marinella* – ossia una canzone composta da versi lunghi e ritmicamente vari, con rime piane – rispetto a quello di *Luna* di Gianni Togni, che prevede troppi versi brevi, troppo spesso chiusi da una tronca. È una difficoltà non troppo distante da quella necessaria per scrivere un sonetto o una canzone tradizionale e a volte persino la supera. Ad esempio, tempo fa mi sono divertito a dimostrare che *Charlie fa surf* dei Baustelle è più vincolata, dal punto di vista formale e linguistico, di una canzone di Petrarca. L’attività del paroliere diviene così simile, per alcuni aspetti, a quella di un poeta nei tradizionali metri chiusi rimati. Ad esempio, se si prova a curiosare fra i giudizi in rete sulla canzone che ha vinto il Festival di Sanremo del 2019, ossia *Soldi* di Mahmood, si scopre che sono state molto apprezzate le rime difficili e ricercate, come *Jackie Chan* che rima con *Ramadan*: una rima con una connotazione ossimorica, che funziona in modo affine al noto *Nietzsche-camicie*. Più in generale, i virtuosismi sulle rime di molti degli autori

113

6. U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 37.

moderni rimandano a una parte della produzione dei secoli precedenti, ma non sono più un usuale metro di valutazione nella poesia contemporanea.

Più in generale, oggi, è apprezzata la capacità di far entrare un testo complesso in una griglia rigida, tramite stilemi spesso del tutto nuovi rispetto alla poesia tradizionale. Questa esibizione di abilità tecnica può prendere forme imprevedibili, come l'uso consapevole ed esibito delle zeppe in autori come Vasco Rossi («Ma che cosa c'è / brutta storia, eh! / Certo che a correre sempre, *dici tu*, / e quando mai ti fermi più / Ma che storia è / sei in forma, uè!»⁷), oppure la violazione esibita e brillante della fonetica e della grammatica italiane. Nel rap questo può condurre a eccessi di formalismo, che si concretano in testi studiatissimi, dove ormai conta poco l'elemento di improvvisazione che, in origine, era proprio del genere.

6. Una forma irregolare?

Una possibile obiezione, di fronte alle affermazioni appena fatte sulla tecnica delle moderne canzoni, è la seguente: gli attuali testi non sono frutto di una tecnica comparabile a quella dei poeti tradizionali, perché sono molto più irregolari e disomogenei rispetto alla poesia in metri chiusi. In realtà, come si diceva, non ha senso considerare i testi di canzone come oggetti a sé stanti: le parole, di norma, sono state scelte per rivestire una determinata melodia.

Di conseguenza, alla musica è affidata la gestione dell'intera struttura e la musica di norma procede regolarissima, in una successione di battute isocrone accentate in posizione fissa e raggruppate in frasi e periodi che si ripetono più volte. La canzone nel suo insieme è molto più regolare nel ritmo, nel tempo e nella struttura delle sue parti, di quanto possa essere una poesia. Le parole cantate possono così seguire gli accenti della musica permettendosi variazioni e asimmetrie, così come può essere irregolare la linea melodica di uno strumento che faccia un assolo nelle parti strumentali. Non c'è quindi da stupirsi se i testi spesso non aspirano alla regolarità formale, neppure nello schema delle rime: non è necessario alla struttura dell'oggetto "canzone".

7. V. Rossi, *Cosa c'è* (di V. Rossi), dall'album *Cosa succede in città*, Carosello, 1985.

Oltretutto, la discontinuità nel numero delle sillabe in ciascun verso può avere una funzione estetica: se la misura del verso è determinata dagli accenti fissi delle battute musicali, l'ulteriore vincolo dell'isosillabismo genera versi molto monotoni, composti da piedi sempre uguali. Variare il numero di sillabe atone fra un accento e l'altro permette di attenuare l'effetto di filastrocca che in italiano è associato a questo tipo di ritmo.

7. *Le influenze sulla poesia attuale*

Il presente intervento si concentra sulle parole per musica, quindi non è opportuno ampliare il discorso includendo le possibili influenze delle canzoni sulla poesia letteraria. Va però notata una tendenza, già identificata da Franco Fortini e altri⁸: in una parte della moderna poesia in metrica libera o liberata, la misura del verso appare regolata da unità ritmiche, ossia da una successione regolare di accenti principali, anziché dal numero delle sillabe, come nella metrica tradizionale. Come si è visto, una struttura di questo nuovo tipo è appunto ciò che ci si aspetta da chi abbia appreso fin dall'infanzia, come – diciamo – metrica istintiva, il tipo di verso che è caratteristico delle moderne canzoni.

Non ci sarebbe nulla di strano se i metri della musica avessero influenzato quelli della poesia letteraria, com'era usuale nei secoli precedenti. Ma la particolare natura della poesia contemporanea rende molto difficile un'analisi di questo tipo, che oltretutto implicherebbe la conoscenza del modo in cui l'autore pronuncia i propri versi.

8. *I contenuti*

Se dalla forma passiamo al contenuto, i punti di contatto fra la fascia alta dell'attuale canzone e la poesia moderna sono evidenti, ma è anche evidente che la canzone è in ritardo rispetto alla letteratura. La somiglianza più importante, ossia la comparsa di una voce lirica autoriale nella fascia

8. F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12 (1958), pp. 504-511 (ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 799-808). Ma cfr. anche P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 185-203 e P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 271-279.

alta della musica, è percepibile con nettezza solo a partire dagli anni Sessanta⁹.

Nello stesso periodo, compare nella canzone anche un particolare concetto di poeta e di poesia, di origine romantica ma giunto a compimento in letteratura con i poeti maledetti francesi dell'Ottocento: l'artista è concepito in inevitabile contrasto con la società in cui è immerso; spesso è anticonformista e dissacratore, ma comunque è sempre a disagio nei meccanismi imposti dalle convenzioni sociali e culturali, perché è capace di guardare più in alto e più lontano. Allo stesso modo, si trasferisce anche nella canzone il concetto di *poeta vate*, l'artista in grado di guidare e ispirare le masse della sua epoca. È facile notare che molti dei più importanti fra i cantanti moderni appaiono come una reincarnazione – o una banalizzazione – di queste figure, come se esse fossero rimaste nell'idea collettiva che la cultura di massa ha del poeta, anche se la letteratura le ha in buona parte superate.

Un altro punto di contatto è l'arrivo nei testi della canzone dell'*oscurità*, ossia della non trasparenza di significato in senso moderno. Di nuovo, nella canzone questi elementi letterari vengono adattati e in qualche modo banalizzati: in primo luogo si incrociano con il gusto del *nonsense* e del paradosso che da sempre è presente nella cultura e nella canzone popolare; in secondo luogo, la canzone tende a trasformare l'oscurità della poesia moderna in qualcosa che riguarda soprattutto l'*ornatus*.

Per spiegare in breve questo passaggio è necessario semplificare più che altrove: il poeta moderno, nel senso ottocentesco e simbolista del termine, usava l'oscurità perché andava oltre l'usuale lingua della razionalità. Le sue parole creavano o alludevano a qualcosa che non è né parafrasabile, né spiegabile razionalmente. Già nella poesia letteraria questo concetto di oscurità è stato in gran parte superato, ma nella canzone si è forse giunti ancora più avanti: l'oscurità è spesso considerata come una possibile forma di ornamento, ossia come il più evidente segnale di *linguaggio poetico*, poiché quello tradizionale è ormai desueto.

9. Cfr. ad es. la ricostruzione di tale evoluzione in C. Giunta, *Due poesie, due canzoni*, in A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 23-38.

L'uso dell'oscurità nelle canzoni rimane comunque comparabile a quello nella letteratura. Talvolta, facendo lezione sulla poesia moderna, ho trovato utile mostrare agli studenti come le difficoltà di comprensione di una poesia del Novecento non siano spesso molto diverse da quelle che si possono trovare in una canzone di De Gregori o De André, o in moltissime canzoni del rock italiano, o, in alcuni casi, persino in una canzonetta di Gianni Togni. Una parte consistente degli studenti rimane delusa dal confronto: si aspetta che i testi della moderna poesia letteraria contengano significati più profondi. Più in generale, la grande maggioranza nota che i problemi di comprensione che nelle poesie divengono significativi non sono percepiti come tali nelle canzoni. Il motivo principale, per l'appunto, è che nel secondo caso sono concepiti come una forma appropriata di ornamento, senza che sia necessario interrogarsi troppo sul loro significato.

Questo è un punto importante. Va messo in parallelo con un'altra singolare caratteristica spesso evidenziata nella canzone attuale: da un lato, la presenza di un testo è sempre di più sentita come necessaria, tanto che ormai sono rarissimi i brani di musica leggera che ne sono privi; dall'altro, una canzone può benissimo funzionare, cioè essere gradita e importante per l'utente, senza che il testo venga da lui capito. Spesso l'utente non è semplicemente in grado di comprenderlo perché è in una lingua diversa, di norma l'inglese; in casi del genere, il significato delle parole viene casomai scoperto, tramite una trascrizione o una traduzione, solo dopo che la canzone è piaciuta. Altrettanto spesso, tuttavia, il testo è in italiano ma non è trasparente se non nel suo senso complessivo, senza che ciò provochi particolari problemi nell'ascoltatore, che anzi spesso persino apprezza questa caratteristica.

9. *La figura dell'autore*

Per tirare le fila dell'intero discorso, manca da esaminare la differenza che risulterà più significativa: la canzone moderna, se viene esaminata allo stesso modo della poesia letteraria, ha un problema di *autorialità*. Di solito, infatti, è un prodotto che, su molti diversi livelli, è stato creato da un gruppo di persone e non da un singolo io poetico, come di norma si richiede alla moderna poesia letteraria.

Già la canzone in sé è spesso un'opera collettiva: in molti casi c'è un autore dei testi e un autore della musica, ma altrettanto spesso anche testo e musica sono opera di più persone. In secondo luogo, il prodotto canzone, anche dopo la composizione, continua a subire modifiche e perfezionamenti da parte degli arrangiatori, degli strumentisti e dell'esecutore, che spesso non è uno degli autori. Più in generale, tutto l'apparato dell'industria discografica (a cominciare dai produttori) negli ultimi decenni tende sempre di più a intervenire in modo significativo sui propri prodotti, anche per quanto riguarda i testi degli autori di fascia alta.

Fabrizio De André, che è spesso ritenuto il più importante fra i cantautori italiani, fornisce l'esempio più significativo: oggi la gran parte del pubblico lo considera equivalente a un poeta tradizionale, quindi tende naturalmente a trascurare il fatto che lui, piuttosto, dovendo scegliere si definiva un *mosaicista*¹⁰, ossia una specie di direttore artistico che raccoglieva, combinava, coordinava e adattava il lavoro di altri. Infatti, la grande maggioranza delle sue canzoni sono opera di un lavoro d'équipe, sia per i testi che per la musica, e anche alcune fra quelle firmate solo da lui riprendono da vicino opere precedenti¹¹.

Questa differenza, rispetto alla poesia letteraria, può portare a malintesi molto significativi. Un episodio esemplare coinvolge Fernanda Pivano, che più di una volta, nell'ambito di occasioni pubbliche, dichiarò che De André non solo era un poeta, ma era anche il più grande del Novecento¹². Subito dopo, come riscontro, usava declamare i primi versi di *Se ti tagliassero a pezzetti*. Questa canzone

aA

10. Cfr. ad es. M. Marrucci, *Il "mosaicista" De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchostro. Cantautori, saggiisti, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009, pp. 104-121.

11. Cfr. ad es. la derivazione del testo de *La ballata dell'amore cieco* dalla poesia *La chanson de Marie des Anges* di Jean Richépin e della musica de *La canzone dell'amore perduto* dal primo movimento del Concerto per tromba, archi e basso continuo in re maggiore (twv 51:D7) di Georg Philipp Telemann.

12. Un'esposizione più dettagliata è in F. Fabbri, *Quello che le parole non dicono* (2004), in Id., *L'ascolto tabù*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 196-197. Cfr. anche la definizione di De André come «il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni» in F. Pivano, *The Beat Goes On*, a cura di G. Harari, Mondadori, Milano 2004, p. 203.

apparve nell'album *Fabrizio De André* del 1981 con l'indicazione «Testo e musica di F. De André-M. Bubola», ma, come spesso avviene in casi del genere, è opera del solo Bubola, a parte minimi interventi a posteriori di De André. In pratica, Fernanda Pivano «ha finito per eleggere come il più grande poeta italiano del Novecento Massimo Bubola»¹³. Incidenti del genere mostrano bene quale sia il problema di status degli attuali cantautori, se vengono messi sullo stesso livello dei poeti letterari.

D'altro canto, però, non ha molto senso smascherare i meccanismi produttivi e commerciali che stanno dietro la canzone d'autore. Per il pubblico, infatti, la questione non appare importante. È facile il confronto, ad esempio, fra De André e Guccini. Il secondo, a un'analisi più approfondita, mostra chiaramente un grado di autorialità molto maggiore rispetto a De André, ma nell'opinione comune del pubblico è di solito De André quello che si avvicina di più all'idea condivisa di poeta e, in ogni caso, non viene percepita una differenza significativa fra i due, anche in quella parte del pubblico che conosce la genesi delle canzoni.

aA La diffusione tramite le registrazioni è una delle cause di questo mutamento fondamentale. Essendo consumata in tale forma, la canzone, come è già spesso stato notato, tende a divenire in primo luogo una *performance*. Nella sua conformazione di base, quindi, è più importante che una canzone sia un'efficace *performance* di autenticità, piuttosto che una creazione autentica e valida in sé. Non c'è nulla di strano, allora, nel fatto che un interprete – che sia De André o Laura Pausini – possa impadronirsi di una canzone non sua e farla apparire come propria nella percezione del pubblico.

Questo fenomeno può verificarsi anche nei registri più alti dell'attuale musica leggera. È quindi necessario approfondire che cosa abbia di diverso la natura stessa della canzone rispetto alla poesia letteraria.

10. A che cosa servono le canzoni?

Non avrebbe senso chiedersi, nel presente contesto, quale sia lo scopo della poesia: le possibili risposte sono troppe, troppo complesse e troppo variabili nei diversi contesti e nei

13. F. Fabbri, *Quello che le parole cit.*, p. 197.

diversi secoli. La moderna canzone, invece, è una creazione recente e, soprattutto, è un prodotto dell'attuale cultura di massa. Di conseguenza, i suoi scopi e suoi meccanismi di produzione sono meglio delimitati e più facilmente definibili.

In questa sede, mi baserò su una teorizzazione formulata da Simon Frith¹⁴, un sociologo della musica britannico. La sua indagine non tocca se non marginalmente i rapporti fra musica e poesia, ma può essere profittevolmente adattata – e inevitabilmente semplificata – per definirli meglio. Come primo passo, va notato che, da un lato, l'autenticità e la sincerità sono un elemento fondamentale nella fascia alta dell'attuale canzone; dall'altro, tuttavia, il valore della canzone nella sua forma base non è determinato dall'autenticità del prodotto in sé: conta di più l'autenticità e la forza dei sentimenti e delle emozioni che essa suscita nel pubblico.

Le conseguenze sono già state spesso notate: come si diceva, nella canzone conta di più l'efficacia della *performance* di sincerità, che l'autenticità in sé. La coesistenza dei due elementi, e la prevalenza del primo, generano inevitabili contraddizioni: una caratteristica che distingue la musica leggera dalla poesia letteraria è la frequenza con cui gli utenti dubitano dell'effettiva autenticità del prodotto o dell'esecutore. Fino a che punto un *rocker* con atteggiamenti da poeta maledetto è una finzione creata a tavolino? Un *rapper* che parla di sottobosco urbano e di criminalità ha davvero le *credenziali di strada* richieste dal suo ruolo? Simili dubbi nascono poiché la canzone, molto di più della poesia, è focalizzata sugli utenti, non sugli autori.

Una sua caratteristica fondamentale, infatti, è che gli utenti se ne appropriano per i loro scopi in una misura molto superiore a quanto accada nelle altre arti: la canzone, infatti, serve innanzitutto all'auto-definizione dei suoi utenti. Ciò vale soprattutto per i giovani; o meglio: vale

14. Cfr. S. Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Routledge, London-New York 2016² (prima ed. Ashgate, Farnham 2007), in particolare alle pp. 16-40, 80-90, 209-233, 257-273, 299-306. Per un'applicazione alla canzone italiana dell'impostazione di Frith, cfr. anche S. Brugnolo, *Significato e bellezza della canzone leggera*, «Poetarum Silva», 11 marzo 2013, <<https://poetarumsilva.com/2013/03/11/sulla-canzone-leggera-di-stefano-brugnolo-prima-parte/>>.

per tutto il pubblico, ma la fase più importante è la fruizione durante la gioventù.

Sempre a partire da Frith¹⁵, si possono identificare tre scopi principali per la forma-canzone.

In primo luogo, serve per creare la propria identità: i giovani scelgono i propri generi e i propri autori preferiti e li usano per definire aspetti fondamentali della propria personalità, compreso spesso il modo di vestire e lo stile di vita. Una particolarità della canzone vale bene a spiegare quanto questo fenomeno sia accentuato rispetto alle altre arti: l'attuale musica leggera è divisa con anomala sistematicità in una complessa e articolata gerarchia di generi e sottogeneri, percepiti come in contrasto fra loro. Fra gli utenti – specialmente fra gli utenti giovani – è continua la discussione sugli esatti confini e l'esatta terminologia di tale suddivisione, oppure su quali autori vadano inclusi in un determinato genere o esclusi per indegnità, o su quali generi siano inerentemente superiori agli altri, anche a prescindere dai singoli autori. Ciò è strettamente connesso con la scelta, da parte di ciascun utente, della sua musica preferita.

aA

In secondo luogo, serve per gestire i propri sentimenti e per dare forma alle proprie emozioni: permette di dare forma a sensazioni e concetti che altrimenti l'utente non saprebbe esprimere senza imbarazzo o senza dubbi di banalità o inadeguatezza. Di conseguenza, ha un ruolo essenziale nel corteggiamento e nelle relazioni sentimentali.

121

In terzo luogo, serve per dare forma allo scorrere del tempo e, insieme, intensificare l'esperienza del presente, associando una determinata musica ad avvenimenti e occupazioni. La giovinezza stessa è definita attraverso la relativa musica, così come spesso i momenti importanti sono connessi alle canzoni che li hanno accompagnati. La musica vale anche – per così dire – da segnaposto, in quanto il succedersi delle canzoni preferite scandisce e rende concreto lo scorrere del tempo, così come la progressiva maturazione dell'utente.

Se ipotizziamo che la prevalenza di queste funzioni sia molto più accentuata nella canzone rispetto alla poesia, allora appare evidente come questo orientamento sull'uten-

15. S. Frith, *Taking Popular Music* cit., pp. 268 sgg.

te faccia necessariamente passare in secondo piano l'autenticità e la sincerità del prodotto in sé, soprattutto riguardo al testo. Ogni utente, in base al proprio percorso di vita, può associare contenuti e sentimenti particolari, del tutto autentici, a parole che di per sé li esprimono in modo banale o, addirittura, non li contengono affatto. Il caso estremo è già stato esaminato: la canzone può servire al suo scopo – e quindi assumere un grande valore – persino se l'utente non capisce il significato del testo o non è in grado di capire la lingua in cui è cantato.

Come conseguenza inevitabile, le canzoni brutte o banali dal punto di vista della cultura alta hanno uno status diverso rispetto alle brutte poesie. L'utente continuerà a dare grande importanza alla musica che è associata a determinati momenti della sua vita, anche se ciò non corrisponde al giudizio estetico che egli stesso esprimerebbe se dovesse giudicarla come prodotto artistico.

11. *I ritorni alla forma di base*

Oggi, quando la critica letteraria affronta l'argomento della canzone, tende a mettere in evidenza i testi che più si avvicinano alla poesia. In sottofondo, spesso, c'è l'ipotesi (o la speranza) che la canzone, dopo aver assunto un ruolo sociale così simile a quello della letteratura, sia destinata ad avvicinarsi ad essa anche per quanto riguarda la qualità e la dignità formale dei suoi testi.

Sicuramente si sono spesso verificati, e tuttora sono in corso, sviluppi di questo tipo. Dall'altro lato, però, la musica leggera, fin dalla sua nascita, è sempre stata interessata da periodici scossoni verso il basso; o meglio, ha ripreso le caratteristiche che abbiamo ipotizzato siano connesse alle sue funzioni fondamentali. Ciò può valere per Elvis Presley e la nascita del rock rispetto ai *crooner* come Frank Sinatra, come per l'attuale ascesa della *trap* nell'ambito del *rap* e del *pop*.

L'esempio più marcato è quanto accadde nella seconda metà degli anni Settanta: il cosiddetto *rock progressivo* era caratterizzato da una sempre più accentuata ricerca di raffinatezza e complessità formale, che lo avvicinava sempre di più alla musica colta. Anche i testi mostravano i segni di una simile evoluzione. In Italia, ad esempio, era il periodo in cui Demetrio Stratos, leader degli Area, iniziò una comples-

sa ricerca che lo portò a collaborare con compositori colti come John Cage e con poeti come Nanni Balestrini. Questa tendenza della musica leggera finì per passare sempre più in secondo piano, fino a esaurirsi, quando il punk prese il sopravvento e riportò il rock a una delle sue funzioni di base più importanti: dare forma e guidare il desiderio di ribellione delle nuove generazioni. Fra le caratteristiche della nuova musica, ci fu il ritorno a testi meno ricercati e a una musica più semplice, che spesso era eseguita male in modo esibito. Una parte consistente del pubblico ebbe la sensazione che il rock si fosse scrollato di dosso qualcosa che non gli era proprio.

Più in generale, è facile notare che tendono a rimanere marginali i tentativi di fare canzoni in cui la parola – o meglio la parola *poetica* – prenda preminenza e cerchi di liberarsi dai condizionamenti imposti dalla musica. Anche fra gli autori impegnati in un simile tentativo, i brani di maggiore successo sono quelli in cui il ruolo della musica è più importante, mentre quelli in cui prevale la parola sono spesso inquadrati nella categoria – sempre un po' sospetta, nella musica leggera – di *sperimentalismo*.

aA

123

12. *I modi di produzione*

Nel dare conto di queste tendenze, spesso sono chiamati in causa i meccanismi capitalistici insiti nella cultura di massa: l'industria discografica tende naturalmente a trasformare la canzone in una filiera produttiva che ottimizza il prodotto al fine del suo successo commerciale.

In questo secolo, però, le modalità di produzione della musica leggera sono molto cambiate: è possibile registrare accettabilmente anche con attrezzature poco costose e poi diffondere le proprie canzoni senza passare attraverso il sistema di distribuzione delle case discografiche. Di conseguenza, sono mutate le modalità di accesso alla produzione: oggi può capitare persino che i nuovi cantanti divengano famosi, inizialmente, tramite la semplice condivisione delle proprie creazioni casalinghe sui social media.

Tutto ciò, tuttavia, non ha affatto invertito la già esaminata tendenza che riporta sempre la musica leggera alle sue caratteristiche di base. Credo che invece si possa affermare con ragionevole sicurezza che il fenomeno si è accentuato: i prodotti autogestiti di maggiore successo rispondono

in maniera ancora più netta alle funzioni di cui si diceva nel decimo paragrafo. Inoltre, la sempre più stretta associazione fra musica e video, e quindi la sempre maggiore importanza del modo in cui si presenta l'esecutore, hanno ulteriormente diminuito il valore del testo in sé. Anche la distanza fra *autenticità* e *performance di autenticità* si è accentuata al punto che molti fra i moderni cantanti – specialmente in ambiti come la *trap* e affini – giocano deliberatamente sulla contraddizione, ostentando la finzione della figura che rappresentano.

Se quindi si vuole parlare di un meccanismo commerciale, bisogna intenderlo nel modo più ampio: le case discografiche e i produttori professionisti cercano di guadagnare dalla musica leggera selezionando alcune caratteristiche che, però, se la diffusione è lasciata del tutto in mano al pubblico giovanile ed è slegata da un pagamento per l'ascolto, si accentuano ancora di più.

13. *L'evoluzione di forma e contenuto*

Finora, sono stati messi in rilievo gli elementi che allontanano l'attuale canzone dalla poesia letteraria. Al momento di tirare le fila, va invece sottolineato che permane solida, specialmente nella fascia alta, l'aspirazione a prodotti più vicini alle caratteristiche della cultura tradizionale, anche per quanto riguarda la dignità formale dei testi.

Tale tipo di prodotti, sotto alcuni aspetti, costeggia con il consueto ritardo la parabola della poesia letteraria. Per quanto riguarda l'Italia, i cantautori della seconda metà del Novecento rappresentavano la fase classica: la loro voce tendeva a essere salda e autorevole nei suoi giudizi e nella sua frequente contrapposizione con la società.

Nel nuovo secolo, invece, gli autori italiani di canzoni nella fascia più alta sono spesso dubbiosi, incerti, svagati, possibilisti, persino *inetti*, oppure sono mossi da una rabbia e da un antagonismo di matrice nichilista. Come nella poesia letteraria, sembrano non essere più capaci di spiegare la complessità del reale o di delimitare il proprio ruolo. La stessa definizione di *cantautore* è sempre meno usata e molti prodotti mostrano caratteristiche affini a quelle che la crisi (la vergogna) della poesia suscitò nella letteratura del Novecento, come il rifugio nel *nonsense* o nei giochi formali, oppure la meta-canzone e il minimalismo ironico. A volte,

gli autori si limitano a cercare di descrivere, in modo frammentario, una realtà e un'identità di cui non sanno più dare ragione. Spesso ne deriva una sorta di canzone di secondo grado, citazionista e – dettaglio fondamentale – *epigonica*: i contemporanei, autori e pubblico, hanno la sensazione che i giganti siano ormai cosa del passato. Questo è un cambiamento importante: ai tempi dei primi cantautori, negli anni Sessanta, non era pensabile che i giovani consumatori di musica ascoltassero e ammirassero, come accade oggi, canzoni di cinquanta o sessanta anni prima.

Tutti questi processi si intrecciano inevitabilmente con le già esaminate spinte a ricondurre la canzone alla sua forma base. Come conseguenza, prende forza una tendenza già esaminata fra i fatti di stile nel quarto paragrafo: una parte consistente della produzione di fascia alta non cerca di sfuggire ai pesanti condizionamenti con cui la musica tende ad abbassare la dignità formale dei testi; anzi, spesso gli autori più consapevoli coltivano ed esibiscono queste caratteristiche. Ciò non vale soltanto per l'*indie*, che grosso modo oggi raccoglie ciò che resta del *cantautorato*, o per il rock con testi in italiano: anche il *rap* o la *trap*, che nelle strofe (non nei ritornelli, di solito) avrebbero la possibilità di sfuggire agli stilemi delle canzonette, spesso invece li adottano deliberatamente. Più in generale, nei prodotti di maggiore successo l'aspirazione a produrre canzoni con una melodia accattivante tende sempre a prevalere sulla dignità formale del testo in sé. Le frequenti eccezioni tendono a rimanere prodotti di nicchia, anche nell'ambito della fascia alta.

Inoltre, la prima fra le funzioni di base della canzone elencate nel decimo paragrafo si concretizza spesso in una qualche forma di *antagonismo* rispetto alle convenzioni sociali, perché è tramite questa contrapposizione che una parte dei giovani definisce la propria identità. Questo atteggiamento antagonistico, oggi, può prendere contenuti inaspettati: l'opposizione verso ciò che genitori e insegnanti cercano di insegnare ai ragazzi si esprime spesso, in particolare nell'area del rap e della trap, tramite l'ostentazione di un consumismo sfrenato, di una mentalità materialistica ed edonistica e persino di misoginia, egoismo, gusto per la violenza e altri comportamenti ritenuti non corretti. Dal punto di vista formale, questo tipo di produzione esibisce di frequente testi volutamente sciatti o banali, in partico-

lare nell'area della trap, dove tale registro risponde a un particolare bisogno estetico ed è il frutto di una paradossale ricerca formale.

D'altro canto, negli stessi ambiti appena esaminati (e in particolare in quello del rap) e talvolta anche negli stessi autori, una parte dei testi si distingue per una complessa ed esasperata elaborazione stilistica che ricorda da vicino alcuni prodotti della poesia novecentesca. In particolare, è frequente la saturazione del piano del significante, tramite la ricercatezza e l'ossessività delle rime e la frequenza dei fenomeni di ripetizione di suono, come l'allitterazione e la paronomasia. Il rap e affini, come si accennava, sono appunto i generi in cui è più facile liberarsi dei vincoli più limitanti fra quelli imposti dalla melodia alla lingua, ossia la brevità dei versi e l'obbligo di usare rime tronche. Di conseguenza, sono quelli in cui la sperimentazione più di frequente interessa il testo in sé e quindi tende ad assomigliare al suo equivalente letterario.

È tuttavia inutile dilungarsi, in questa sede, sulla varietà dei risultati a cui giunge l'attuale canzone, sia sul piano della forma, sia su quello dei contenuti, perché non è possibile esaurire l'argomento in un singolo saggio: la facilità di distribuzione e di accesso hanno portato a un'ulteriore, estrema frammentazione dei generi, così da rispondere più in dettaglio alle esigenze di ogni singolo utente.

aA

14. *Che cosa resta della poesia*

Questo intervento si è aperto con la constatazione che la canzone moderna, sempre di più, sta prendendo il ruolo sociale che era della poesia. Poi, però, l'attenzione si è concentrata sulle differenze: nella canzone è entrato in crisi il tradizionale concetto di autorialità ed è divenuta difficile, su molteplici livelli, la valutazione del testo come prodotto artistico in sé.

Ciò nonostante, credo si possa affermare che la lirica nel senso letterario del termine – e il tradizionale processo creativo dell'artista – sono tuttora elementi essenziali nella fascia alta dell'attuale canzone, sia dal punto di vista del pubblico, che cerca o attribuisce tali caratteristiche ai prodotti che apprezza, sia dal punto di vista degli autori, che aspirano a un ruolo affine a quello dei poeti. Chi è giovane oggi molto difficilmente legge poesia contemporanea (o poesia in gene-

rale, se non per obblighi scolastici), ma ascolta e impara e ripete una grande quantità di *versi*, che sono comunque più vicini alla poesia moderna rispetto a quelli della canzone precedente agli anni Sessanta.

Il testo di una canzone, tuttavia, non è giudicabile sulla base dei metodi che, nei secoli, sono stati usati per la poesia: non soltanto sono essenziali il ruolo della melodia, della voce, dell'arrangiamento, dell'immagine pubblica dell'esecutore e del contesto che si crea intorno a lui. Le funzioni stesse della musica leggera sono mutate rispetto alla poesia e ne è derivato un mutamento nel processo di produzione e di fruizione. Ciò comporta che malintesi come quello di Fernanda Pivano siano sempre in agguato per chi affronta le canzoni come affronterebbe un'opera letteraria.

Infine, c'è un problema strettamente italiano: il prezzo molto alto che la melodia chiede allo stile rende ancora più impraticabile – rispetto ad esempio all'inglese – un'analisi del testo che prescinda dalla melodia e dall'esecuzione.

Si può quindi riassumere così il mutamento avvenuto a partire dalla seconda metà del Novecento: la poesia è ancora ben viva per le nuove generazioni, ma si è nascosta in luoghi da cui è sempre più difficile tirarla fuori, anche perché gli strumenti tradizionali con cui veniva analizzata e giudicata non funzionano più.

Ma siamo d'accordo di non preoccuparci affatto della terminologia. Ed ora, se lo credi opportuno, indaghiamo, con la maggiore diligenza possibile, la competenza e il metodo di questa disciplina, qualunque essa sia.

Sant'Agostino, *De Musica*, I, 2, 3

1. Introduzione. L'auteur di canzoni come poeta orale

Nella storia degli studi critici dedicati alla canzone popular, le questioni connesse all'oralità occupano, quasi tradizionalmente, un posto marginale¹. Ciò si deve al fatto che la maggior parte degli studiosi tende oggi a dare per scontata l'oralità poetico-musicale, riconoscendo la sua valenza empirica alla base di ogni evento performativo, ma sotto-

aA

1. Oltre alla bibliografia dedicata agli *auteurs*, bisogna citare almeno altre due tradizioni critiche, incentrate sul legame tra composizione orale e improvvisazione nel jazz e nel blues (*infra*, nota 9) e sul rapporto tra popular music e *Oral History*. Per questo secondo gruppo, in origine comprendente soprattutto studi sulla musica folk, si vedano almeno: C. Sharp, *English Folk Song. Some Conclusions*, Simpkin, London 1917; Ch. Seeger, *Oral Tradition in Music*, in M. Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, 1949-1950*, Funk & Wagnalls, New York 1972, pp. 825-829; A.L. Lloyd, *Folk Song in England*, Lawrence and Wishart, London 1967; J. Smith, *Off the Record. An Oral History of Popular Music*, Warner, New York 1988; B.L. Cooper, *Popular Music Perspectives. Ideas, Themes and Patterns in Contemporary Lyrics*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green (OH) 1991; D.K. Dunaway, M. Beer, *Singing Out. An Oral History of America's Folk Music Revivals*, Oxford University Press, New York 2010. Per una visione d'insieme: S. Frith, A. Goodwin (eds.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London 1990; R. Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham 1990 [trad. it., *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1990].

valutando le sue implicazioni teoriche e metodologiche nel contesto di un'analisi formale. Non è un caso, in tal senso, che l'oralità diventi argomento di dibattito soprattutto in riferimento alle modalità intonative dei *lyrics* e al concetto transculturale di *auteur*, che dagli anni Sessanta in poi entrò nel lessico della popular music per legittimare lo *status* di artisti "ibridi" capaci di mettere in discussione la tradizionale demarcazione tra i ruoli di musicista, compositore, interprete e produttore². Dave Laing fu il primo, nel 1971, a mutuare consapevolmente questo termine dalla critica cinematografica per distinguere gli autori di canzoni dai cantanti (definiti «*metteurs en scène*») e ascrivere Buddy Holly al gruppo dei «*rock auteurs*», che riuniva, nella sua visione, tutti i performer capaci di intervenire creativamente su testi scritti da altri³.

Negli anni successivi, tuttavia, la nozione enciclopedica di *auteur* finì per indicare, sul modello della nascente dylanologia, soprattutto i compositori popular in grado di interpretare le loro opere, come dimostrano le tradizioni poetico-musicali oggi associate a figure quali i *singer-songwriters* anglo-americani, gli *auteurs-compositeurs-interprètes* francesi e i cantautori italiani⁴. Il successo di questa

2. Su questo fenomeno, almeno: R. Shuker, "So You Want To Be a Rock'n'roll Star?" *Stars and Auteurs*, in Id., *Understanding Popular Music*, Routledge, London 2001², pp. 115-137; K. Negus, *Authorship and the Popular Song*, «*Music & Letters*», 92/4 (2011), pp. 607-629.

3. D. Laing, *Buddy Holly*, Studio Vista, London 1971, pp. 58-59. Il concetto di *auteur* era già stato implicitamente applicato, due anni prima, sia da Carl Belz a proposito di Chuck Berry (C. Belz, *Chuck Berry: Folk Poet of the Fifties*, in *The Story of Rock*, Oxford University Press, Oxford 1969, pp. 61-66), sia da Frank Davey in riferimento alle canzoni di Cohen e Dylan (F. Davey, *Leonard Cohen and Bob Dylan - Poetry and the Popular Song*, «*Alphabet*», 17 (1969), pp. 12-29).

4. Alla dylanologia di allora, oggi per lo più considerata datata dalla musicologia popular, va senz'altro riconosciuto il merito pionieristico di essere stata la prima corrente critica ad inserirsi nel dibattito sull'autenticità degli *auteurs* per legittimare una poetica musicale fondata, fin dalle sue prime manifestazioni, sul costante compromesso tra impegno sociale, rielaborazione dell'eredità folk, letteratura modernista e vissuto lirico-emotivo. In tal senso, i primi studi rilevanti sono stati: M. Gray, *Song and Dance Man. The Art of Bob Dylan*, Hart-Davis, MacGibbon, London 1971; L.A. Poague, "Dylan as Auteur: Theoretical Notes, and an Analysis of "Love Minus Zero/No Limit", «*Journal of Popular Culture*», 8/1 (1974), pp. 53-58. Successivamente, le analisi testuali si sono concentrate intorno al concetto di *performed literature*, che univa all'interesse per le fonti letterarie l'esigenza metodologica di studiare le tecniche performative, per cui si vedano: B. Bowden, *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, University Press of America, Boston (MA) (1978) 2001²; W. Mellers, *A Darker Shade of Pale*.

connotazione dipese senz'altro dalla naturale contiguità tra i presupposti culturali della *auteur theory* e la compresenza, nel senso comune, di due identificazioni solo in apparenza non contraddittorie: da una parte, l'*auteur* di canzoni come "autore letterario", depositario di una poetica personale e di un'autonomia stilistico-verbale considerata predominante sulla musica e sull'esecuzione; dall'altra, l'*auteur* come "poeta orale", erede di un'arte performativa che, mostrando la sua capacità di interagire con la memoria collettiva, rivelava la sua sostanziale continuità con generi poetici antichi, medievali e moderni, rappresentati variamente dalle tipologie autoriali degli aedi omerici, dei trovatori provenzali e persino dei librettisti d'opera⁵. Nonostante

A Backdrop to Bob Dylan, Oxford University Press, New York 1985; i tre volumi di Paul Williams intitolati *Bob Dylan Performing Artist* (vol. I: 1960-1973 – *The Early Years*, Omnibus Press, London 1994; vol II: 1974-1986 – *The Middle Years*, Omnibus Press, London 1994; vol. III: 1986-1990 and Beyond, Omnibus Press, London 2004); e infine il numero monografico: K. Mason, R. Thomas (eds.), *The Performance Artistry of Bob Dylan: Conference Proceedings of the Caen Colloquium*, «Oral Tradition», 22/1 (2007).

5. Tra le prime sostenitrici della seconda identificazione vi fu proprio una delle più importanti esponenti della *Oral-Formulaic Theory*, Ruth Finnegan, che nel 1977 scriveva: «Bob Dylan or the Beatles [...] they make use of the whole range of modern telecommunications [...] What they all share is the recognition by their society [...] that their craft is a specialist one, worthy of an individual's spending many years to acquire and practise it [...] The lyrics may not be approved by particular sections of musical and literary taste, but that they are all lyrics of a kind and at least arguably "oral" is undeniable. Their very variety and their different appeal to different types of audiences bring home the huge range in style and contents as well as in time and space of the short lyric form of oral verse»; R. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, pp. 14, 195. Nonostante questi presupposti interdisciplinari, la critica letteraria contemporanea spesso continua a intendere la seconda identificazione come parziale rettifica della prima, proponendola in forma di semplice annotazione a margine di analisi letterarie che restano inevitabilmente "pure". Ne è un esempio recente l'introduzione di Gabriella Fenocchio alla sua edizione commentata (e corredata di varianti alternative) delle canzoni di Francesco Guccini, in cui si legge: «Giovanna Gronda, una dei due curatori [...] di un pregevole Meridiano di libretti d'opera [...] si chiedeva se la scelta di pubblicare e commentare testi di questa natura, privati delle note musicali che li sostanziano [...] non potesse rischiare di trasformarli in qualcosa di simile a "una galleria di cornici senza quadro" [...] interrogativi analoghi non può non suscitare un'antologia di testi di canzoni d'autore, corredata di un commento, senza che venga mai fatto cenno alla musica [...] Una scelta naturalmente voluta, e condotta con la convinzione che quei testi, soprattutto quando escano dalla penna di Francesco Guccini, possano autonomamente [...] collocarsi nel panorama poetico del Novecento italiano [...] per la densità letteraria e i molteplici echi intertestuali di cui la gran parte delle parole risuona»; G.

si tenda oggi ad accettare passivamente la coesistenza di queste due identificazioni, negli anni Sessanta e Settanta esse dovettero fare i conti con l'elitarismo ideologico di due discipline conservatrici quali la critica letteraria modernista e gli studi sulla musica folk⁶. Dalla fine dell'Ottocento in poi, infatti, i "custodi" della tradizione folklorica euro-americana si ponevano in aperto contrasto sia con l'industria della popular music genericamente intesa, sia con generi popular che, pur essendo derivati da repertori tradizionali (come il *folk revival* e la *protest song*), erano accusati di contaminare l'autenticità del folk a fini commerciali⁷. In tal senso, quella

Fenocchio, *Introduzione. Una galleria di cornici senza quadro*, in F. Guccini, *Canzoni*, Giunti/Bompiani, Firenze-Milano 2018, pp. 5-6.

6. A titolo esemplificativo, si legga la definizione di *singer-songwriter* presente nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in cui John Potter dichiara: «Singer-songwriters have been described variously as folk poets [...], auteurs [...], poet-composers [...] and even bards [...], indicating the supreme importance of the words, with both the sung lines and their instrumental accompaniment providing support. Although many singer-songwriters have published poems as literature [...] the genre is both an aural and oral one with its roots in ancient oral traditions. The songs have the legitimacy of a poet reading his or her own verse, to which is added the authority of a musician singing an own composition»; J. Potter, «Singer-songwriter», in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. II, pp. 424, 427. L'esempio contemporaneo più eclatante è senza dubbio contenuto nelle motivazioni esposte dall'Accademia Svedese in vista dell'assegnazione del Nobel a Dylan: «The Nobel Prize for Literature for 2016 is awarded to Bob Dylan for having created new poetic expressions within the great American song tradition». Sara Danius, parlando a nome della Commissione, aggiunse che «We're really giving it to Bob Dylan as a great poet [...] that's the reason we awarded him the prize. He's a great poet in the great English tradition, stretching from Milton and Blake onwards. And he's a very interesting traditionalist [...] not just the written tradition, but also the oral one: not just high literature, but also low literature. [...] I came to realise that we still read Homer and Sappho from ancient Greece, and they were writing 2500 years ago. They were meant to be performed, often together with instruments, but they have survived [...] incredibly well, on the book page. We enjoy [their] poetry, and I think Bob Dylan deserves to be read as a poet»; cit. in L.D. Smith, *Writing Dylan. The Songs of a Lonesome Traveler*, Praeger, Denver (Co) 2019², p. 1; vedi anche R. Thomas, *The metamorphosis of Bob Dylan*, «Times Literary Supplement», 8 dicembre 2017, <<https://www.the-tls.co.uk/articles/metamorphosis-bob-dylan-ovid-homer/>>. La coesistenza tra le due identificazioni raggiunge qui un esito paradossale: la Danius valorizza l'oralità delle canzoni dylaniane per riconoscere la loro leggibilità, considerando ancora valido il *Great Divide* tra letteratura "alta" e "bassa" nella distinzione tra la tradizione letteraria e quella poetico-musicale. Lungi dall'essere abolite, le gerarchie culturali si sono semplicemente invertite, se le ragioni del premio risiedono in *primis* nella facoltà dell'*auteur* di avere imposto ai repertori folk la propria *Weltanschauung*.

7. Si legga, a tal proposito, la rigorosa definizione di canzone folk proposta nell'International Folk Music Council del 1954: «Folk music is music that has

che Dimitris Papanikolaou ha definito l'«oralità originaria» della canzone finiva per giustificare le interpretazioni opposte di chi vedeva nell'oralità degli *auteurs* una falsificazione e chi, invece, la considerava una «autenticazione», nell'idea che «primary oral genres of the past were at the very foundation of “good” modern popular music»⁸.

Entrambe queste accezioni, a ben vedere, contengono *in nuce* la distinzione ormai acquisita tra «oralità secondaria/di ritorno» e «oralità primaria/pura», dal momento che intendono in modo speculare la funzione svolta dal *medium* in rapporto al legame tra autore, opera e pubblico. Laddove, infatti, il significato negativo presuppone il riconoscimento di una «mediazione» affidata ai supporti fonografici, il significato positivo postula nell'*auteur* il mito di un'arte orale totalmente priva di mediazioni. Il punto è che, nonostante sia inverosimile ammettere l'esistenza, nelle società consumistiche, di un'oralità pura priva di contatti con la scrittura, la seconda accezione sembra concepire una forma di «direct expression»⁹ compatibile con ognuna

been submitted to the process of oral transmission. It is the product of evolution and is dependent on the circumstances of continuity, variation and selection. This definition implies that folk music is the product of an unwritten tradition and that the elements that have shaped, or are shaping, the tradition are: (1) continuity, which links the present with the past; (2) variation, which springs from the creative impulse of the individual or the group; and (3) selection by the community which determines the form in which folk music survives» (M. Karpeles, *Definition of Folk Music*, «Journal of the International Folk Music Council», 7 (1955), p. 6). Per un utile resoconto sull'originaria opposizione tra i concetti di folk e popular, si veda R. Middleton, *Studiare la popular music* cit., pp. 182-198. Negli stessi anni, il *folk revival* italiano viveva una contraddizione simile, come rilevano queste risentite affermazioni di Roberto Leydi risalenti al biennio 1968-1970: «La musica folk costituisce in America una novità di successo? Bene, importiamo Bob Dylan e Joan Baez e “facciamo il folk” anche noi, su quali basi non conta, in che modo non importa. Il folk, dunque, come magica etichetta per smerciare, a un pubblico impreparato e dai gusti facili, i sottoprodotti di sempre. Una riverniciata alla canzonetta e via col folk. [...] Sullo sfondo di questa infelice avventura commerciale, c'è, però, un movimento culturale serio, quel movimento di folk revival che ha costituito la base su cui i vari Bob Dylan e Joan Baez hanno equivocamente costruito il loro successo commerciale, [...] un fenomeno interessante e sintomatico, se pure in gran parte estraneo ai grandi canali di comunicazione e delle operazioni industriali»; R. Leydi, *Cronache e problemi del folk revival*, in G. Plastino (a cura di), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 235-236.

8. D. Papanikolaou, *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda, London 2007, p. 5.

9. K. Negus, *Authorship and the Popular Song* cit., p. 610.

delle tre tipologie di *authenticity* descritte da Allan Moore nel 2002¹⁰. Queste ultime rimandano rispettivamente alla capacità di creare opere poetico-musicali interpretate come: 1) un'arte individuale, recepita dal pubblico come autentica perché intesa a comunicare in modo diretto il vissuto del compositore-interprete («first person authenticity» o «authenticity of expression»); 2) un'arte che consente agli ascoltatori di identificare nelle canzoni la loro esperienza personale («second person authenticity» o «authenticity of experience»); 3) un'arte creativo-emulativa, finalizzata ad acquisire specifiche modalità performative da altri interpreti o tradizioni stilistiche riconosciute come autentiche da una collettività («third person authenticity» o «authenticity of execution»). Secondo Rupert Till, gli *auteurs* possono appartenere a tutte e tre queste tipologie, dal momento che la loro idea di composizione coincide con la manifestazione di un inconscio creativo orientato sia alla narrazione di vicende personali sia alla partecipazione emotiva dei destinatari¹¹. Per queste ragioni, l'assenza di mediazioni implicata nel concetto di «oralità originaria» merita di essere problematizzata non in riferimento alla percezione che di essa ha il pubblico, ma in relazione al «coinvolgimento interiore»¹²

10. A.F. Moore, *Authenticity as Authentication*, «Popular Music», 21/2 (2002), pp. 209-223.

11. R. Till, *Singer-Songwriter Authenticity, the Unconscious and Emotions (feat. Adele's "Someone Like You")*, in K. Williams, J.A. Williams (eds.), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 291-304. Sono gli stessi *auteurs* a descrivere nei termini di «immediatezza» il loro rapporto con la creatività, come dimostrano, tra i tanti esempi possibili, queste parole di Billy Bragg: «you are trying to create a common bond with the listener [...] If you can reach inside yourself and find a metaphor to conjure up these deep human feelings, you will strike a common chord with a lot of listeners. Of course, you don't do this consciously»; D. Ehrlich, *Inside the Music. Conversations with Contemporary Musicians about Spirituality, Creativity and Consciousness*, Shambhala, Boston (MA) 1997, p. 189. Per una visione d'insieme, vedi P. Zollo, *Songwriters on Songwriting*, Da Capo, New York 1997.

12. Anche un musicologo come Victor Zuckerkandl ebbe modo di riflettere su questioni simili, teorizzando il concetto di «togetherness» per descrivere il rapporto simbiotico tra pubblico, interprete e testo cantato: «The singer who uses words wants more than just to be with the group, he also wants to be with things, those things to which the words of the poem refer. A person using words only is never with things [...] he remains at a distance from them; they remain for him "the other" [...] "outside" him». By contrast, if his words are not merely spoken but sung, they build a *living bridge* that links him with the things referred to by the words, that transmutes distinction and separation into *togetherness*. By the means of the tones, the speaker goes out to the things, brings the things from

che lega l'autore al suo testo e che si manifesta attraverso uno specifico processo di *composition-in-performance*¹³.

A partire da tale obiettivo, questo saggio intende indagare, da un punto di vista filologico, il rapporto tra oralità e scrittura che caratterizza la realizzazione di una canzone popular.

2. *L'originale, le varianti, la voce*

Un simile proposito chiama in causa, ovviamente, questioni molto delicate, che riguardano *in primis* le contraddittorie definizioni di "testo performativo" elaborate da due discipline relativamente recenti come la teoria oralistico-letteraria e la musicologia popular. Se, infatti, per la prima, la testualità performativa è spesso ricostruibile *in absentia* a partire da trascrizioni imperfette di esecuzioni ormai perdute, per la seconda un testo performativo è quasi sempre percepito *in praesentia*, grazie ai supporti fonografici che ne consentono la riproduzione meccanica e la contestualizzazione all'interno di precise tradizioni stilistiche. Da un lato, abbiamo quindi una prospettiva

outside within himself, so that they are no longer "the other" [...] but the other and his own in one. [...] Only then can the tones [...] remove the barrier between person and thing, and clear the way for what might be called the *singer's inner participation* in that of which he sings»; V. Zuckerkandl, *Man the Musician*, in *Sound and Symbol*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1973, vol. II, pp. 23-30; poi come *The Meaning of Song*, in M. Clayton (ed.), *Music, Words and Voice. A Reader*, Manchester University Press, Manchester-New York 2008, p. 117 (corsivo aggiunto).

13. La prima definizione ufficiale di questo concetto, su cui si fonda tutta la *Oral-Formulaic Theory*, risale al 1960 e fu proposta, come è noto, da Albert Bates Lord sul modello degli studi condotti dal suo maestro Milman Parry: «We must eliminate from the word "performer" any notion that he is one who merely reproduces what someone else or even he himself has composed. Our oral poet is composer. Our singer of tales is a composer of tales. Singer, composer, and poet are one under different aspect *but at the same time*. Singing, performing, composing are facets of the same act» (A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000², p. 13). Il concetto di composizione performativa ha conosciuto numerose applicazioni all'improvvisazione musicale jazz e blues, per cui si vedano: L.O. Gillespie, *Literacy, Orality, and the Parry-Lord 'Formula': Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 22/2 (1991), pp. 147-164; K.E. Prouty, *Orality, Literacy, and Mediating Musical Experience: Rethinking Oral Tradition in the Learning of Jazz Improvisation*, «Popular Music and Society», 29/3 (2006), pp. 317-334; M. Taft, *The Blues Lyric Formula*, Routledge, New York 2006; D. Evans, *Formulaic Composition in the Blues: A View from the Field*, «Journal of American Folklore», 120/478 (2007), pp. 482-499.

che predilige la ricerca qualitativa: la performance intesa come teoria, astrazione necessaria a giustificare l'esistenza di un'auralità irrecuperabile, "ricordo" che deve essere tramandato dal codice scritto per essere recepito come nuovo "desiderio". Dall'altro lato, la prospettiva è anche quantitativa e la performance è qui una prassi, un metodo capace di generare veri e propri *corpora* sonori, un "desiderio" che per sopravvivere deve, paradossalmente, diventare "ricordo". Ciò detto, non stupisce che i ricercatori del primo gruppo tendano all'enunciazione di modelli teorici finalizzati a inquadrare l'equilibrio tra canale orale e canale scritto, mentre i musicologi sono interessati soprattutto alla definizione di una metodologia sensibile alle peculiarità formali e contestuali delle singole esecuzioni. Resta il fatto che performance scritta e performance orale condividono due problemi filologici di difficile risoluzione, reciprocamente connessi: il concetto di "originale" e la classificazione delle varianti. Entrambe le «tecnologie della parola» comportano infatti dei cambiamenti formali necessari alla trasmissione dei testi, ma mentre nelle culture orali ogni modifica è finalizzata alla "conservazione", nelle culture scritte essa è orientata all'"innovazione". Il discrimine, come precisa Alessandro Portelli, è ideologico:

L'oralità e la scrittura sono entrambe attraversate da una contraddizione fra tecnologia e ideologia. [...] Le culture orali hanno un'ideologia della conservazione proprio perché non hanno modo di conservare niente se non nell'intangibilità labile della memoria. Perciò l'ideologia della conservazione si innesta su una pratica inevitabile del cambiamento; cantori e narratori [...] rivendicano la tradizione come permanenza e la praticano come processo. Per converso, le culture della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte [...] hanno una pratica della ripetizione infinita e un'ideologia dell'innovazione: riproducono libri e dischi in migliaia e milioni di copie, e inventano le avanguardie, il modernismo e il postmodernismo che valorizzano il nuovo, l'unico, l'originale. Persino l'originale irriproducibilità della performance poi finisce identica su YouTube con centinaia di migliaia di *viewers* e nei bootleg dei concerti dal vivo. Perciò, mentre i cambiamenti della tradizione orale sono

in gran parte preterintenzionali, necessitati, quelli delle avanguardie sono dichiarati e progettuali¹⁴.

Se ogni documento di oralità è, per sua natura, incompatibile tanto con l'idea di "originale" quanto con quella di "testo autentico", la stessa opposizione dialettica tra oralità e scrittura è negata dall'esistenza di un *continuum* comunicativo tra «*languages of distance*» e «*languages of immediacy*», come ribadito da molti studiosi in riferimento al noto modello teorico proposto, nel 1985, dai romanisti Peter Koch e Wulf Oesterreicher. Secondo questa prospettiva "spaziale", la scrittura è il più importante *medium* comunicativo fondato sulla "distanza": la sua ragion d'essere, da un punto di vista filologico, è infatti connessa alla creazione di una *manufactured immediacy*¹⁵ che proietta il presente del testo verso un futuro, motivando il ricorso a meccanismi iterativi imperfetti che garantiranno la discendenza delle copie da trascrizioni elevate allo *status* di archetipi. L'oralità è invece presenza provvisoria, "vicinanza" generata da un impulso creativo che può diventare testo solo per la ragione opposta, a patto cioè che non si cristallizzi, preservando l'integrità sincronica della sua emissione aurale. Ciò diviene possibile, appunto, solo perché il poeta orale non si affida agli strumenti della codificazione scritta, ma a un sistema di distanziamento ancora più inattendibile e limitato,

14. A. Portelli, *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*, Donzelli, Roma 2018, pp. 56-57.

15. «In literary literacy there are of course specific forms of utterances that are marked by "spontaneity", "familiarity", "power of expression", and "affective participation". No one would deny that these can find their most powerful expression in such texts, and that we can even speak of a "new", "higher" form of immediacy in this connection. However, it must be noted that this immediacy is always a *manufactured* immediacy, created by means of certain features of the language of immediacy. One can distinguish two types of this manufactured immediacy: it can either be of a general character, if the text as a whole uses the language of immediacy and its structures (cf. certain lyrical forms etc.); or it can be of a fragmentary character, as, for instance, in an author's mimetic-imitative use of the language of immediacy – as a quotation, so to speak»; P. Koch, W. Oesterreicher, *Language of Immediacy – Language of Distance. Orality and Literacy from the Perspective of Language Theory and Linguistic History*, in C. Lange, B. Weber, G. Wolf (eds.), *Communicative Spaces. Variation, Contact, and Change – Papers in Honour of Ursula Schaefer*, Lang, Frankfurt am Main 2012, pp. 441-473; 446, 448-449, 451 (corsivo nell'originale) [ed. or., *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, «Romanistisches Jahrbuch», 36 (1985), pp. 15-43].

coincidente con la sua memoria. Paul Zumthor definisce *mouvance* questa instabilità intrinseca a ogni testo performato, «non [...] concepibile e percepibile che nell'esecuzione» e capace di manifestare, attraverso le varianti, la «potenza creativa [...] dell'opera»¹⁶.

In tale prospettiva, anche la «composition-in-performance» degli *auteurs* può essere descritta con queste categorie, mantenendo l'ambivalenza tra le due accezioni di “oralità originaria” esposte nel paragrafo precedente. L'oralità di canzone, intesa come “oralità di ritorno” e dunque “falsificazione” mediata all'interno di una società dominata dalla scrittura, presenta due principali differenze rispetto alla poesia orale tradizionalmente intesa. La prima concerne lo strumento mnemonico, che qui, a differenza degli archivi mentali dei cantori, interagisce con altri sistemi di distanziamento che comprendono tanto la scrittura in senso stretto quanto i supporti fonografici¹⁷. La memoria, infatti, ha ora il compito di “conservare” non soltanto un repertorio ereditato ma una serie di intuizioni creative individuali che, attraverso vari processi di trascrizione e incisione, potranno diventare o meno “innovazioni”, vere e proprie regole formali intese ad astrarre la *mouvance*. Da ciò deriva la seconda fondamentale differenza, riguardante la compresenza di entrambe le tipologie di varianti descrit-

16. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. it. di C. di Girolamo, il Mulino, Bologna 1984, pp. 314-318 [ed. or., *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris 1983]. Zumthor aveva inizialmente teorizzato questo concetto in riferimento all'oralità dei testi medievali, intendendo per *mouvance* «il carattere dell'opera che, in quanto tale, prima dell'età del libro, risulta da una quasi astrazione, dal momento che i testi concreti che la realizzano presentano, per il gioco delle varianti e dei rimaneggiamenti, come un'incessante vibrazione e una fondamentale instabilità» (P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 507; ed. or., *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972). Successivamente, lo studioso riconobbe una simile instabilità anche nelle canzoni popolari, secondo un modello teorico ripreso di recente, in chiave *cultural*, da Adeline Cordier, per cui si vedano: A. Cordier, *Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance*, «French Cultural Studies», 20/4 (2009), pp. 403-418; Ead., *Post-War French Popular Music. Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth*, Ashgate, Farnham 2014.

17. «Quanto agli apparecchi che permettono la manipolazione del tempo, essi sono da questo punto di vista simili al libro, benché l'incisione del disco o la traccia sul nastro magnetico non abbia nulla in sé di quanto definisce (percettivamente e semioticamente) una scrittura. Fissando il suono vocale, ne permettono la reiterazione all'infinito, eludendo qualsiasi variazione»; P. Zumthor, *La presenza della voce* cit., p. 27.

te da Portelli, che potranno essere classificate tanto come “varianti conservative” quanto come “varianti innovative”, a seconda che la loro origine dipenda da una pianificazione attestata nelle fonti o da una semplice improvvisazione cantata. Questa alternanza tra cambiamenti dichiarati e cambiamenti preterintenzionali oppone all’anonimato del poeta antico e medievale la volontà di un *auteur* che, nel senso letterario del termine, intende trovare il proprio posto all’interno di un canone poetico-musicale ben preciso, mediante la codificazione di un idioletto in rapporto di costante competizione/imitazione con altri idioletti simili¹⁸.

La seconda accezione, che associa all’oralità di canzone una “autenticazione” idealmente priva di mediazioni tra testo, autore e pubblico, è connessa invece a un dato antropologico da non sottovalutare. Una tipologia di oralità così “immediata”, infatti, non potrebbe essere concepita dal pensiero compositivo dell’autore se quest’ultimo fosse stato “educato” a ragionare secondo le norme condivise della notazione musicale che, agendo da “lingua della distanza”, avrebbero imposto una eccessiva razionalizzazione “visiva” alla creatività musicale e metrico-ritmica dell’interprete¹⁹. Wilfrid Mellers, a tal proposito, ebbe modo di ribadire, studiando il caso dei Beatles, l’incapacità della notazione scritta di rappresentare «neither the improvised elements nor the immediate distortions of pitch and flexibilities of

18. Una conseguenza di questo fenomeno è la nascita di tradizioni oggi considerate “classiche” e l’antologizzazione degli *auteurs* in un canone letterario autonomo. Si veda, per ciò che riguarda i cantautori italiani, almeno: P. Talanca, *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d’autore e le scuole delle età*, Carabba, Lanciano 2017.

19. «Chi ha interiorizzato la scrittura, non solo scrive, ma parla anche in modo diverso, organizza cioè persino la propria espressione orale in ragionamenti e forme verbali che non conoscerebbe se non sapesse scrivere. Poiché il pensiero basato sull’oralità non segue questi schemi, gli alfabetizzati ne ritengono ingenua l’organizzazione; tale pensiero può invece essere molto sofisticato e capace di un tipo di riflessione tutto suo»; W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. di A. Calanchi, il Mulino, Bologna 1986, p. 88 [ed. or., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London-New York 1982]. Spesso, sono gli stessi *auteurs* a considerare la loro analfabetizzazione come un vantaggio compositivo, come lascia intendere, tra gli altri, Harry Nilson: «It happens so quickly it happens without you being aware of it, that’s why it seems like it’s coming from a different place [...] It’s just that you’re not that conscious of it all the time. You start studying it or analyzing it, it goes away. So I don’t spend much time doing that»; D. Ehrlich, *Inside the Music* cit., p. 274.

rhythm which are the *essence* (not a decoration) of a music orally and aurally conceived. [...] people who live and work in “oral” traditions have no need critically to *rationalise* about what they are doing»²⁰.

Da un punto di vista filologico, dunque, le variazioni degli *auteurs* non possono essere considerate degli “errori”, ma vanno intese come peculiarità formali testimoniate, per ciò che concerne le varianti, tanto da autografi scritti quanto da autografi “performati”. In questo senso, possono venirci in aiuto i concetti di *transitionality* e di *scribal performance*, teorizzati, all’inizio degli anni Novanta, rispettivamente dai germanisti Katherine O’Brien O’Keeffe e Alger Nick Doane per proporre un metodo di analisi dei manoscritti redatti in antico anglosassone²¹. L’idea di *scribal performance*, infatti, può essere applicata all’autografo di canzone non solo

20. W. Mellers, *Twilight of the Gods. The Music of The Beatles*, The Viking Press, New York 1973, pp. 15-16. Mellers fu il primo musicologo a problematizzare l’oralità di canzone in rapporto alla notazione scritta. Per un approfondimento, si vedano i fondamentali sviluppi teorici contenuti nel volume di Mellers dedicato interamente a Dylan: W. Mellers, *A Darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*, Oxford University Press, New York 1985, pp. 31-36.

21. Katherine O’Brien O’Keeffe ha elaborato la teoria della *transitionality* per spiegare la particolare funzione svolta dalla scrittura in rapporto alle aspettative orali del pubblico medievale: «I argue [...] that the nature of the Old English poetic works transmitted, the character of their manuscripts, and the record of their variance (in the multiply-attested works) indicate that early readers of Old English verse read by applying oral techniques for the reception of a message to the decoding of a written text. The evidence supporting this claim traces the features of a period of *transitional literacy* in Anglo-Saxon culture» (K. O’Brien O’Keeffe, *Visible Song. Transitional Literacy in Old English Verse*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 21). Partendo da questi assunti, Alger Nick Doane ha sviluppato il concetto di *scribal performance*: «Performance as I have been defining it is to be understood as centering on the scribe as transmitter of traditional vernacular messages. Such a scribe differs in his behavior from a scribe preserving authoritative messages in Latin; the performing scribe transmits a traditional gist to an audience for present use, not for future generations. As such, the scribe is part of an emergent tradition, and he is responsible to that tradition, not to an unknown “author” or to a dead piece of sheepskin, as he exercises his memory and competence to produce the tradition for a particular audience on a particular occasion. The tradition itself is the dynamic but unrealized amalgam of lore and story frameworks, of linguistic and cultural competencies that were stored in the heads of people linked within that tradition. The performing scribe produced the text in an act of writing that evoked the tradition by a combination of eye and ear, script and memory»; A.N. Doane, *The Ethnography of Scribal Writing and Anglo-Saxon Poetry: Scribe as Performer*, «Oral Tradition», 9 (1994), pp. 435-436; cfr. Id., *Beowulf and the scribal performance*, in M.C. Amodio, K. O’Brien O’Keeffe (eds.), *Unlocking the Wordhord. Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr.*, University of Toronto Press, Toronto 2003, pp. 62-75.

perché l'interprete intende lasciare una traccia visiva della sua esecuzione, ma soprattutto perché la scrittura adempie alla funzione meramente strumentale di "fotografare" la *mouvance* del processo creativo. Per tale ragione, la *scribal performance* non va riferita unicamente alle varianti scritte, ma anche a quelle orali, agendo entrambe come due facce della stessa medaglia. Se, infatti, le varianti annotate sono sempre delle varianti orali "in potenza", le varianti orali "in atto", quando accessibili, hanno solitamente lo scopo di sostituirsi ad altrettante lezioni scritte rivelatesi inadatte all'intonazione²². Le varianti orali, quindi, ci mettono davanti all'evidenza aurale di interventi conservativi e innovativi sul testo verbale e/o sul testo musicale, pur non essendo riconoscibili senza comprendere il loro rapporto con le fonti scritte. In questo senso, si capisce perché, nella canzone d'autore come nel *singer-songwriting* o nella *chanson*, i delicati equilibri tra distanza e vicinanza siano incarnati innanzitutto dalla "voce" dell'*auteur*, intesa qui come un autonomo strumento di composizione che agisce tramite l'istinto dell'interprete (e talvolta indipendentemente dalla sua stessa volontà), ma non per questo produce modifiche casuali rispetto alle logiche formali della composizione performativa.

Paul Zumthor, come è noto, ha dedicato pagine memorabili a questa visione della voce, che lo spinse a sostituire la nozione di oralità con quella di "vocalità" e a riconoscere, nella poesia medievale come nelle canzoni popolari, la presenza di una *vox* irriducibile ad ogni astrazione del linguaggio verbale²³. E proprio in questa «vocalità-residuo

22. Lo stesso Paul Zumthor, tuttavia, invita a non intendere la relazione tra varianti scritte e orali come un rigido rapporto di causa-effetto. Questa opposizione quindi non va intesa in termini assoluti, specialmente se consideriamo che è proprio nella produzione di varianti che si manifesta la *mouvance*.

23. «La voce è [...] voler dire e volontà di esistere. Luogo di un'assenza che, in essa, si trasforma in presenza [...] la voce lascia sentire una "risonanza illimitata a monte di se stessa" [...] quello linguistico non è che uno dei piani di realizzazione dell'"opera" [...] Infatti, la tensione su cui quest'opera si fonda si stabilisce tra la parola e la voce, e nasce da una contraddizione mai risolta [...] tra la finitezza delle norme del discorso e l'infinità della memoria» (P. Zumthor, *La presenza della voce* cit., pp. 7, 9, 64). E ancora, in *La lettre et la voix*: «La vocalità è la storicità di una voce: il suo uso. [...] quello che dobbiamo soprattutto prendere in considerazione è la funzione ampia della voce [...] l'esercizio della sua potenza fisiologica, la sua capacità di produrre la fonia e di organizzarne la sostanza [...] Non c'è

di ogni filologia», la voce perduta del poeta anonimo e quella riproducibile del moderno *auteur* di canzoni elevano i loro interpreti allo *status* condiviso di “eredi”: «L'interprete [...] è una presenza. È, davanti a un pubblico concreto, [...] l'“autore empirico” di un testo il cui autore, nell'istante presente, importa poco, perché la lettera di quel testo non è più solo lettera, è il gioco scenico di un individuo particolare, ineguagliabile»²⁴. Similmente, per Roland Barthes come per Umberto Fiori, «nella canzone (e più che mai nella canzone d'autore) [...] più che la mediatrice di un'opera, la voce [...] *questa* voce precisa, insostituibile [...] è qui la vera e più profonda sorgente di quell'opera, la precede (a dispetto delle apparenze) e la fonda. Estremizzando, si potrebbe affermare che [...] noi ascoltiamo *attraverso* parole e musica [...] una voce»²⁵. Fiori ha inoltre spesso evidenziato il legame tra autenticità, naturalezza e immediatezza:

Al di là del sound, al di là della mediazione del microfono e del nastro, noi crediamo di ascoltare il suono della verità, di indovinarlo. Sentiamo la voce, la sua “grana”, come qualcosa che quella persona possiede senza aver fatto nulla per possederlo: un dono. Rispetto a elementi più scopertamente “artistici”, in questo noi davvero non avvertiamo alcuno sforzo, alcuna intenzionalità: abbiamo l'impressione che l'essere di chi canta arrivi a toccarci al di là e quasi a dispetto non solo di ogni filtro ma di ogni volontà espressiva e comunicativa; ed è proprio questa innocenza a sedurci²⁶.

D'altra parte, già nella prima definizione critica di “canzone d'autore”, risalente al 1982, Franco Fabbri avvertiva che

dubbio che la voce medievale [...] avrebbe ripugnato a lasciarsi catturare dalle nostre metafore [...] Ma esiste un'altra voce – un altro ascolto a cui, del resto, ci invita la nostra musica più recente – che si rifiuta di pensare l'uno, si rifiuta di ridurre l'atto vocale al prodotto di una catena causale univoca»; Id., *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, trad. it. di M. Liborio, il Mulino, Bologna 1990, p. 28 [ed. or. *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Seuil, Paris 1987].

24. Ivi, p. 75.

25. U. Fiori, “La canzone è un testo cantato”. *Parole e musica in De André*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Euresis, Milano 1997, pp. 145-154; poi in U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 51.

26. Id., *Servono, al rock, le parole?*, «Musica/Realtà», 24 (1987); poi in Id., *Scrivere con la voce* cit., p. 95.

«things that might be considered as mistakes of intonation, delivery and bad pronunciation in other genres are accepted as characteristics of individual personality, which is of primary importance in this genre»²⁷. I presupposti teorici valorizzati da Fiori e Fabbri influenzarono anche i noti studi sociologici di Simon Frith e la semiologia musicale di Philip Tagg. Il primo, fin dal suo celebre saggio *Why do songs have words?* (1988), se ne servì soprattutto per individuare la funzione sociale svolta dalla vocalità popolare nel rapporto tra cantante e pubblico: «In songs, words are the sign of a voice [...] the voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer *really* means»²⁸. Il secondo, più recentemente, ha ripreso in mano la questione degli *auteurs*, considerandoli i rappresentanti di uno «*genre-specific vocal costume*» definito proprio a partire dagli errori di pronuncia e intonazione. Molto opportunamente, lo studioso riconduce l'autenticità della voce all'idea di *vocal persona* e non propriamente a quella di «identità vocale», consapevole che la riconoscibilità non artisticamente marcata della voce di un individuo è cosa diversa dalla maschera vocale che quello stesso individuo «indossa» nel corso di un'intonazione: «singing provides an instantaneous direct connection between, on the one hand, preverbal and/or nonverbal [...] vocalisation and, on the other, verbal vocalisation, all in the socially constructed cultural environment of a musical genre»²⁹. Individuando nella performance cantata l'esistenza di un *continuum* tra vocalizzazione preverbale e verbale, Tagg nega così l'apparente contraddizione tra le due accezioni di «oralità originaria» e riconosce la necessaria coesistenza tra immediatezza del *medium* aurale e mediazione dei sistemi di riproduzione.

27. F. Fabbri, *A Theory of Musical Genre: Two Applications*, in D. Horn, Ph. Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, IASPM, Göteborg-Exeter 1982, vol. I, p. 67.

28. S. Frith, *Why Do Songs Have Words?*, «Contemporary Music Review», 5/1 (1989), p. 90. Ma si veda anche il capitolo sulla voce in Id., *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge 1996, pp. 183-202.

29. Ph. Tagg, *Music's Meaning. A Modern Musicology for Non-Musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York-Huddersfield 2013, p. 366.

3. Una proposta di modello teorico

Volendo analizzare la composizione performativa degli *auteurs*, non si può prescindere dalla ben nota tripartizione dell'oggetto-canzone nei concetti di *song*, *performance* e *track*, proposta nel 2012 da Allan Moore³⁰. Per Moore, *song* è l'insieme di struttura armonica, linea melodica e testo verbale; *performance* è l'insieme delle esecuzioni vocali e strumentali, dell'arrangiamento e della produzione; *track*, infine, è l'unione di *song* e *performance*. Oggetto principale della ricerca di Moore è comprendere il passaggio dal *song* al *track*, ovvero il modo in cui una traccia produce significato realizzando o meno le indicazioni formali contenute nel *song*. Come ricorda lo stesso autore, queste categorie teoriche hanno un valore innanzitutto metodologico: il loro scopo non è, cioè, limitarsi ad astrarre procedimenti comuni a tutte le canzoni, ma identificare, attraverso continui riadattamenti, un *corpus* poetico-musicale ben preciso, composto da «*recorded songs*» corrispondenti per lo più a *studio versions* (d'ora in poi integrate nel concetto di "PIC", "prima incisione conosciuta")³¹.

Nonostante si mostri sensibile alle differenze tra PIC della stessa canzone interpretata da autori diversi, Moore

143

aA

30. «Exactly what [...] is the recorded song? I distinguish three key terms: *song*; *performance*; *track*. Think of [...] the song *All along the watchtower*. What does it consist of? A particular sequence of chords can be identified [...], as can particular lyrics, and a regularity of metre [...]. But what about its melody? [...] To answer that, we have to go to a particular recording, maybe Bob Dylan's original, Jimi Hendrix's famous cover, U2's later cover, or a more recent version recorded by Richie Havens. What these four hold in common we can identify as constituting the 'song'. [...] these four recordings share the metric and harmonic structure. They approximately share the melody, although there are deviations [...]. They share the lyric, although there are differences in the use of specific words, while U2 add a few lyrics, and Richie Havens reorders them. What they do not share is matters of instrumentation, speed and tone, production value or style. These matters that are not shared are the realm of the *performance* (and this word is worth retaining even where a 'performance' is only 'virtual', i.e. is assembled in the studio [...] what we are presented with stands for an ideal performance). Combining both song and performance gives us what I define as the *track* and [...] it is in the tracks that are developed from songs that I am interested»; A. Moore, *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham 2012, p. 15 (corsivo aggiunto).

31. «It is not possible to definitively collect together every track that falls under the methodology's purview – some are central, some are borderline, some are outside. This is one reason why I have tried to avoid offering a theory, but offer a methodology instead. As I understand the latter term, it is an approach to take without concern for what it rests on. Those theoretical principles are there, and will surface from time to time, but are never the central issue»; *ibid.*

non sembra interessato a ricostruire la storia compositivo-performativa delle singole PIC, comprendente tutte le versioni della stessa canzone create dal medesimo autore prima e dopo la prima incisione conosciuta. Eppure, indirettamente, anche le categorie di Moore presuppongono una precisa dialettica tra oralità e scrittura e possono essere problematizzate adottando una prospettiva “spaziale” sul modello di Koch-Oesterreicher. Il *song*, infatti, è senza dubbio un’astrazione concepita per il futuro, un insieme di regole e di equilibri formali che, per mostrarsi coerente con un preciso sistema di aspettative testuali ed extratestuali, deve sempre mantenersi a una certa “distanza” dalla performance vera e propria, che esso si limita soltanto a presupporre. Come le varianti scritte, quindi, anche il *song* è, in questo senso, una performance “in potenza”. Tuttavia, è anche vero che il *song* stesso non nasce mai dal nulla, non è mai semplicemente il frutto di una strutturazione razionale, ma corrisponde piuttosto al risultato finale di una serie di esecuzioni precedenti che, nella loro spontaneità e frammentarietà, danno di fatto inizio all’intero processo. Queste ultime, contaminando la loro naturale *immediacy* con la *distance* implicata nei sistemi di distanziamento mnemonica, generano l’intenzione stessa di creare il *song* e di associargli una precisa identità stilistica. In questo gioco di specchi in cui la scrittura cerca di rendersi strumento dell’oralità e l’oralità ammette di lasciarsi strutturare entro un codice scritto, il *track* rappresenta il momento decisivo in cui le potenzialità performative del *song* si manifestano nella concretezza dell’emissione aurale e dell’ascolto meccanico. Inteso come modalità di esistenza effettiva della canzone, il *track* unisce l’ideologia della conservazione a quella dell’innovazione: l’insieme delle varianti che esso comporta, infatti, diventano rilevanti tanto rispetto alla *performance* astratta del *song* quanto rispetto alla *performance* vera e propria, che sarà sovra-determinata da ulteriori elementi conservativo-innovativi dipendenti dalle sue circostanze storiche e materiali. Dal primo *track*, implicato nella PIC (e di solito coincidente, come si è detto, con la *studio version*), avranno origine serie di *track* successive, che saranno caratterizzate da un certo grado di autonomia e costituiranno, nel loro insieme, la storia performativa del brano.

Le categorie di Moore possono essere messe in correlazione anche con le tipologie di oralità descritte da Ong e Zumthor (oralità «pura», «mista», «simulata», «mediata»)³², allo scopo di intendere la cronologia compositiva come un *continuum* intermediale fondato sulla contrapposizione tra il *track* e il suo opposto ideale, la *mouvance*:



aA

Le principali fasi evolutive di questo *continuum* sono cinque: 1) in origine, si ha una *performance* totalmente indipendente dal *song*, una “oralità originaria” nel senso di “priva di mediazioni”, che potrebbe coincidere, in questo contesto, con il concetto di *endométrica* di cui ha parlato Stefano La Via citando una pratica compositiva di Chico Buarque; quest’ultima consiste nell’intuizione di una cellula metrico-ritmica iterata fino a motivare il desiderio di codificare un

145

32. Zumthor descrive quattro tipologie di oralità per spiegare la gerarchia tra dimensione orale e dimensione scritta in un determinato contesto storico-sociale: 1) «Oralità primaria o pura»: senza contatto con la scrittura e intendendo con questo termine «ogni sistema visuale di simbolizzazione codificato con esattezza e traducibile in una lingua»; 2) «Oralità mista»: a contatto con la scrittura, ma in società in cui «l’influenza dello scritto rimane a essa esterna, parziale e ritardata»; 3) «Oralità secondaria»: oralità che «si (ri)compone a partire dalla scrittura e in seno a un ambiente in cui quest’ultima predomina sui valori della voce nell’uso e nell’immaginario»; 4) «Oralità mediata»: differita meccanicamente nel tempo e/o nello spazio, «può coesistere con la prima e con la terza» (P. Zumthor, *La presenza della voce* cit., p. 36). Lo stesso autore precisa inoltre che «invertendo il punto di vista, si potrebbe dire che l’oralità mista deriva dall’esistenza di una cultura “scritta” (nel senso di “che possiede una scrittura”); l’oralità secondaria, da una cultura “letterata” (in cui ogni espressione è più o meno marcata dalla presenza dello scritto)» (Id., *La lettera e la voce* cit., p. 25).

*song*³³; 2) in vista di tale proposito, l'oralità «pura» deve diventare «mista», affidandosi a sistemi di distanziamento che aiutino a creare una memoria visiva e sonora di precisi equilibri formali tra parole e musica; il risultato di queste negoziazioni è la produzione di autografi e/o *outtakes*; 3) perché il *song* raggiunga la sua autonomia formale nella mente dell'*auteur*, i sistemi di distanziamento, ora non più semplici strumenti, acquistano una funzione strutturante, trasformando l'oralità «mista» in oralità secondaria «simulata»; 4) la performance in studio non farà che manifestare le potenzialità esecutive del *song*, creando la PIC (ossia il primo *track*) e portando l'oralità secondaria «simulata» a divenire «mediata» e cioè differita meccanicamente nel tempo; 5) il cerchio si chiude quando questa *manufactured immediacy* del *track* tornerà a manifestarsi in quanto tale nelle esecuzioni dal vivo, contraddicendo o confermando le aspettative imposte dalla PIC. L'ultimo stadio del processo può essere allora definito oralità secondaria «immediata», in riferimento alla costante ricerca di un nuovo compromesso tra variazioni pianificate e variazioni improvvisate. Come già quello di Moore, anche questo modello, ovviamente, non ha la pretesa di potersi applicare integralmente a tutte le canzoni e richiederebbe senza dubbio un'enunciazione più dettagliata che tenesse conto *in primis* della distinzione tra poetiche d'autore e generi musicali. Tuttavia, almeno in questa sede, ha forse il vantaggio di non sottovalutare la reciproca e ininterrotta dipendenza creativa tra istanze compositive e istanze performative.

33. «È molto diverso far musica da solo o con altri. Sono da sempre così abituato a collaborare con qualcuno, che oggi sento di farlo anche con me stesso. Compongo una musica, e anche quando è pronta nella forma definitiva, mi capita di non avere alcuna idea sulle parole. [...] Quel che può succedere è semmai il ricorrere di uno specifico modulo ritmico-musicale, il continuo ripetersi di una stessa cellula. Sicché, mentre sto camminando sulla spiaggia, posso comporre più versi diversi basati sulla stessa *endométrica*; e alla fine della stessa passeggiata posso anche ritrovarmi con l'intero testo poetico nella sua forma definitiva. Tutto quel che serve è avere una musica in testa. Non ho mai scritto un testo di poesia per musica. Non ho mai scritto una poesia; tanto meno posso sapere come si scrive una poesia per musica»; R. Zappa, *Chico Buarque*, Dom Quixote, Lisboa 2001, p. 72, cit. in S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 202.

aA

Di oralità e poesia si è parlato non poco in Italia, negli ultimi decenni, soprattutto nell'ambito della interminabile questione che riguarda la "poeticità" della canzone e il suo confronto con la poesia di tradizione scritta. Uno dei temi ricorrenti, nelle argomentazioni di quelli che io chiamo i "canzonisti", era (e resta) quello della originaria oralità della poesia. I richiami d'obbligo sono a Omero, ai lirici greci, ai trovatori provenzali ecc. Se la poesia era in origine orale, e accompagnata dalla musica – si sottintende – allora la canzone è per natura più autentica della poesia scritta, più vicina alla forma primigenia dell'arte della parola. Tralasciando la discutibilità di questo ragionamento, a me sembra che la domanda da porsi (e che raramente ci si pone) sia: che cosa ha portato la poesia occidentale a distaccarsi dalla dimensione orale-musicale e a presentarsi prevalentemente come testo scritto, stampato? A questa domanda sarebbe troppo lungo cercare di rispondere in questo contesto; quello che mi sembra evidente è che la nostra poesia, almeno a partire dal 1300, nasce da un distacco, da un divorzio sistematico tra la parola scritta e la voce viva. Distacco che nel corso dei secoli si è approfondito, fino a portare uno dei padri della poesia moderna, Stéphane Mallarmé, a teorizzare (in *Crise*

de vers, 1896) la «scomparsa elocutoria del poeta, che cede l'iniziativa alle parole». La poesia, per Mallarmé, deve sistematicamente liberarsi della voce del poeta, del suo corpo, del pathos che in ogni "elocuzione" è implicito. Decenni più tardi, Gottfried Benn ribadisce questa idea, dicendo che la poesia moderna non si presta per sua natura a essere letta ad alta voce, ma va contemplata sulla pagina, e si spinge fino a sostenere che le lettere nere, la carta, l'inchiostro, l'aspetto tipografico insomma, le sono indispensabili. Nella nostra tradizione lirica novecentesca, questa rimozione della voce prosegue, seppure in altri termini e senza essere necessariamente teorizzata. Per coglierne gli effetti, basta ascoltare le rare esecuzioni pubbliche di poeti come Montale, Ungaretti, Saba. Nelle loro letture, la voce viva appare sempre un po' "fuori fuoco" rispetto al testo. I testi di Ungaretti, così asciutti e secchi sulla pagina, pronunciati da lui diventano enfatici ruggiti cavernosi; Saba (penso in particolare a una lettura di *Goal*) si affida a vibrati istrionici, e persino in Montale si avverte l'eco di una pronuncia teatrale di maniera.

In uno scritto del 1986 intitolato *La poesia ad alta voce*, Franco Fortini parla della reazione all'enfasi e alla teatralità nei poeti della sua generazione. La vocalità, l'oralità, sono diventate un pericolo che incombe sul testo. È interessante – e divertente – il "metodo" che altrove dice di adottare per valutare un suo testo appena compiuto; racconta Fortini che – una volta finita una poesia – lui la mette alla prova leggendola con un marcato accento emiliano, o romanesco; se "resiste", allora è riuscita.

La voce, insomma, resta per la poesia del (nostro) Novecento un problema. Problema rimosso, mai affrontato veramente, anche per la rarità delle occasioni di letture pubbliche. Il poeta italiano del Novecento non riflette più di tanto sulle modalità delle sue sporadiche *performances*. Tanto più significativa appare, in questo contesto, l'operazione realizzata da Raffaello Baldini, documentata da un CD uscito di recente, *Compatto*, dove il poeta di Santarcangelo "esegue" in studio i suoi testi in dialetto e in traduzione italiana. Non è un caso, evidentemente, che a lavorare in modo tanto sistematico sulla dimensione orale, performativa del testo, sia un poeta dialettale. È con i dialettali (da Tessa a Noventa,

a Loi) che la voce, il parlante, il corpo, la fonte fisica della parola, tornano in primo piano.

Avendo fatto il cantante per diversi anni, la questione della vocalità è sempre stata al centro delle mie riflessioni. Nella poesia contemporanea, la rimozione della voce mi sembrava un elemento centrale. Poesia *senza bocca*. Non si trattava però, per me, di ritrovare o di creare una dimensione performativa della poesia, quanto di rimettere in gioco una *fonte* del testo, di pensare il testo (anche muto, sulla pagina) come *discorso*, come qualcosa che scorre, che circola da un parlante all'altro. In questo senso, sono tornato a esplorare la dimensione orale della poesia. Ma lo ripeto: non ho mai pensato a un testo concepito in vista di una *performance* semi-teatrale. Scrivendo, ho sempre in mente una voce che deve essere la più plausibile, la più "normale", la più "naturale" possibile; ma quando leggo in pubblico tengo sempre il libro in mano. Molti miei testi li conosco a memoria, e potrei "dirli" senza leggerli; ma questo darebbe alla lettura un carattere che non cerco, e dal quale anzi rifuggo. Il parlante c'è, nella mia poesia, innanzitutto come istanza stilistica; se io lo "incarnassi" senza mediazione, questo porterebbe alla messinscena di una "oralità" che non mi appartiene. Io "fingo" di leggere le mie pagine in pubblico, per evitare la finzione di una parola che si manifesta qui, ora, come emanazione immediata della mia presenza fisica.

aA

149

Lorenzo Cardilli: Tu scrivi: «Il canto è la potenza che trascina e mette di fronte a ciò che non può essere giudicato, ma che pretende la più alta ammirazione».

U.F. L'ho scritto in un saggio su *Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi*, un racconto intricato e affascinante di Kafka, che mette in scena il *canto* in un modo molto particolare e contraddittorio. Quanto all'*ammirazione*, mi riferivo alla topolina di Kafka, e non a me (ovviamente). (Avendo io fatto il cantante, l'equivoco è sempre in agguato.) Varie volte ho cercato di chiarire cosa intendo quando parlo di *canto*. Da qualche parte ho scritto: «Chi canta è sordo, e sa tutto». Ecco: non si tratta tanto di celebrare il "privilegio" di chi canta, ma di mostrare la natura di quello che chiamiamo *canto*, anche nei suoi aspetti meno evidenti. Il canto non è tanto una bravura, semmai, al contrario, la condizione di

chi si trova a parlare senza più bravure, senza argomenti che lo sostengano. Questo, per me, è la poesia. Chi canta non ha più un interlocutore: è in una condizione senza fondamento, si offre inerme all'ascolto dell'altro... Ma in questa inermità, in fondo, c'è anche una forma di arroganza...

Stefano Lombardi Vallauri: Forse è perché sei un ex-cantante che non senti l'esigenza di infondere vocalità nelle tue letture di poesia. Ma quando scrivi, immagini una voce nei tuoi testi, quello che si chiama un *inner speech*?

In genere, cerco di rifuggire dagli effetti vocali. Più che come uno strumento, la voce la concepisco come un limite da riconoscere e accettare. È qualcosa che ci identifica, ci marchia, come il verso di un animale. Ognuno di noi ha la sua, e cercare di sfuggirle non porta lontano. Quando scrivo, mi chiedo: io questa cosa potrei dirla? Potrei reggerla? Non tutte le frasi, non tutte le parole possono starci in bocca. Alcune magari sono eleganti, suonano bene, ma è come se mi stessero di fianco. Quello da cui mi sono allontanato è lo statuto di oggetto estetico della poesia: parole come materiale da costruzione, in vista di un effetto "artistico". Ho sempre pensato – l'ho detto – alla poesia come *discorso*, come qualcosa che scorre a partire da una fonte, da una *certa* fonte, non come a un oggetto sublime, disincarnato, disumanizzato (il contrario di Mallarmé). Per me, l'*elocuzione* implicita nel testo è importantissima. È il rischio del dire, quello che (forse) può attrarre il lettore nella pagina. Come nella nostra comunicazione di ogni giorno.

Poesia sonora, poesia d'azione: la poesia e lo scarto epigenetico

Giovanni Fontana

aA

I rapporti tra testo poetico e voce hanno assunto nel tempo caratteri mutevoli, dovuti principalmente alla complessità dell'universo mediatico, frutto di una secolare evoluzione, che dalla rivoluzione gutenberghiana si è sviluppata in maniera sempre più decisa, attraverso le tecnologie elettriche ed elettroniche, fino all'attuale configurazione digitale. Del resto, il lavoro del poeta, per tutta la sua storia, si è svolto al centro di reti di relazioni assolvendo, grazie alla sua natura orale, ad una funzione sociale insostituibile. Ecco allora che, oggi, anche grazie alla spinta in tal senso di significativi settori delle avanguardie e delle neoavanguardie, il poeta che non vagheggia forme mute e sorde conferma la sua attenzione nei confronti dei media e valorizza la propria vocalità. È un poeta, questo, che impegna il proprio corpo e che agisce nello spazio-tempo. Del resto il poeta è colui che fa (e che sempre di più può fare): qui, lontano dall'incongruo silenzio della pagina, ha a disposizione un'estesa scelta di parole, di suoni, di voci, di luci, di colori, da trattare nel quadro di un universo mediatico estremamente ramificato. Evidentemente, appare legittimo chiedersi se sia bene pensare e scrivere un testo poetico per consegnarlo alla pagina, lasciandolo lì, aperto alle sole letture mentali, senza

151

fasi di sviluppo ulteriori. La sua mobilità e le sue risonanze si perdono, o se si vuole, si amplificano in un silenzio ridondante e contraddittorio.

È chiaro che si tratta di libere scelte creative, anche se, considerando che la poesia è l'arte che si fonda sulla *phoné*, su quella che si considera la musica del dire (e di ciò sono profondamente convinto), un'opzione di questo tipo è da ritenere un caso limite, che tradisce lo spirito mediatico originario. Perché rinunciare alla voce, perché rinunciare al suono, perché rinunciare allo spazio d'azione, perché rinunciare, soprattutto, alla propria corporeità e al modo di gestirla? Del resto tutti questi elementi sono stati fondamentali nella poesia delle origini e lo sono stati per secoli, fino alla stagione delle avanguardie, fatta eccezione per le – ahimè – lunghe parentesi sigillate dal mutismo, pressoché esclusivo, della riflessività sui segni della scrittura.

Se devo specificare come io sia arrivato alla poesia sonora, è bene che dia preliminarmente un'idea del mio percorso formativo che, per la verità, è stato piuttosto variegato. Premesso che ho avuto sempre un certo interesse per le forme artistiche interdisciplinari, ho cominciato ad avere a che fare con la poesia quando non ero ancora maggiorenne, come molti, ma ricordo bene di avere fatto tesoro di esperienze diverse, attraversando una serie di ambiti comunicativi ed espressivi pluridisciplinari che mi portavano a riflettere sui rapporti tra parola e immagine, parola e suono, parola e gesto. Dapprima interessato alla pittura, mi sono successivamente dedicato al teatro e alla musica. Negli anni Sessanta, sia pure transitoriamente, ho praticato il rock e il jazz, come chitarrista, e ho frequentato per un po' una scuola libera di composizione. Iscritto alla facoltà di architettura, appassionato di letteratura e di cinema, ho diretto dal 1968 al 1972 un laboratorio teatrale, finché in una sorta di folgorazione capii che tutte le pratiche che andavo esercitando avevano un denominatore comune, con possibilità di utilizzazione di un unico plafond di chiaro spessore poetico. Allora perché non tentare di stringere le varie discipline e i relativi linguaggi in un unico tessuto relazionale? Il salto fu breve. A partire dagli esperimenti magnetofonici che andavo coltivando per sonorizzare i miei spettacoli, mi ritrovai, nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta, a fare poesia sonora quasi senza rendermene conto.

Ma che cos'è la poesia sonora? È un universo creativo, segnatamente poetico, che non esclude nulla: non esclude nessuno spazio di relazione tra parola, suono, immagine. E non esclude nessun medium. Ovviamente c'è un testo, anche se in parecchi casi si tratta di un testo astratto, esclusivamente fonetico, perfino bruitista, non sempre mediato dalla scrittura. Il testo può essere direttamente registrato: ieri su nastro, oggi in digitale. Diverse opere di François Dufrêne, di Henri Chopin o di Pierre Garnier sono state direttamente incise su nastro magnetico. I poemi sonori di Bernard Heidsieck si basavano invece su un testo scritto. In ogni modo, il testo scritto costituisce un momento fondamentale nell'iter compositivo, se non altro perché ha spessore di progetto. L'autore è davanti alla pagina bianca: ha la possibilità di entrarvi e di uscirne, di rientrarvi e di riuscirne a piacimento, finché non avrà chiarito la sua idea verbo-sonora, ipotizzando gli sviluppi che il testo potrà comportare nel momento in cui sarà proiettato nell'universo composito, pluridimensionale, dominato dalla voce, attorno alla quale ruoteranno tutti gli altri elementi. Del resto Paul Zumthor ha scritto che «Il poeta è voce»¹.

aA

153

In quest'ottica, allora, il testo-progetto ha valore di pre-testo: *pretesto* in quanto occasione per fare un salto dimensionale, ma soprattutto *pretesto* in quanto tessitura che viene prima di una nuova testualizzazione, una ritestualizzazione che si configura nello spazio-tempo. Heidsieck riferendosi al testo-partitura parlava di *trampolin* – trampolino da cui spiccare il salto per tuffarsi nell'avventura della performance. Dopo aver attraversato la scrittura, la poesia si libera, così, dal vincolo della pagina e ritorna, in un certo senso, a godere dello spirito originario nella parentesi dell'azione performativa. Ovviamente con tutte le differenze, così come è apparso a noi chiaro dalle letture di specialisti come Havelock o Ong. Supponiamo che, in origine, il rapporto tra il poeta e lo spettatore fosse molto stretto ed estremamente proficuo. Supponiamo che il ruolo fondamentale della parola fosse esaltato dalla grana della voce e dai valori del ritmo poetico e della sua sonorità strutturale. Nel gioco

1. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 198.

interveniva anche il suono strumentale. E la danza. E tutto questo accadeva in uno spazio che di volta in volta aveva i suoi caratteri: aveva una sua forma, una sua acustica, un suo colore. Supponiamo che tutto avvenisse in maniera molto articolata, lasciando molto spazio al caso. Ma certamente trattare con la voce oggi non significa recuperare la dimensione di quella oralità, se non altro perché l'universo mediatico contemporaneo è molto più complesso e perché la memoria naturale è stata supportata e moltiplicata da un'infinità di tecnologie, a partire dalla scrittura fino alle più avanzate forme di videoregistrazione, passando per le tecnologie magnetofoniche, diffuse in maniera ampia negli anni Cinquanta: sono proprio queste che allora faranno scattare la molla della poesia sonora. Si trattava, infatti, di forme di registrazione che offrivano anche la possibilità di manipolare la materia sonora, di organizzare e riorganizzare la vocalità secondo tutta una serie di nuove modalità: basti pensare ai mitici Revox che consentivano il *sound on sound*, la registrazione multipla su più piste, permettevano di accelerare o di rallentare la velocità delle bobine, di utilizzare i primi effetti di riverberazione e di eco; ma, soprattutto, il nastro magnetico utilizzato in quegli apparecchi offriva la possibilità del montaggio: una delle scoperte fondamentali del Novecento in ogni settore creativo, basti pensare al collage dadaista o al montaggio delle attrazioni di Sergej Ėjzenštejn. Tra le varie esperienze legate al montaggio sonoro non possiamo dimenticare il *cut up*, che prevedeva che il nastro venisse tagliato in tanti pezzettini e incollato in sorprendenti sequenze, a costo di grande impegno e fatica: talvolta per produrre un minuto di registrazione ci volevano settimane, cosa che adesso, con i moderni software, possiamo risolvere in pochissimi minuti.

Ecco allora che il pre-testo, riscritto nello spazio-tempo, va a sostenere una sorta di gesto iperpoetico, per trasformarsi in ultratesto, in quanto aperto a più dimensioni contemporaneamente: un testo espanso che, però, dovrà assolutamente vivere secondo una prospettiva intermediale. Attenzione: non multimediale! Quest'ultima costituisce la peculiarità della comunicazione corrente. Basti pensare ad un film commerciale o a uno sceneggiato televisivo, dove intervengono segni che provengono da linguaggi diversi. C'è tutto: un testo alla base, la vocalizzazione di quel testo,

ci sono immagini in sequenza, c'è una banda sonora che fa da sottofondo, ecc. Ma si tratta di fasce che si organizzano parallelamente, che scorrono una sull'altra, accostate più o meno bene. Molto spesso sono addirittura intercambiabili, a meno che non ci si trovi di fronte all'opera di un grande maestro dell'arte cinematografica che tutto controlla nel dettaglio. Generalmente abbiamo un montaggio che non è mai così vincolante. La fotografia o la colonna sonora potrebbero essere sostituite senza che succeda nulla di importante. Ma, se nell'ottica multimediale si lasciano scorrere le fasce parallelamente, quando si tratta di intermedialità, il discorso cambia in maniera radicale, perché tutto deve essere relazionato e connesso con legami forti. Quando mi trovo a parlare di questi argomenti mi viene sempre voglia di ricordare la differenza che c'è in chimica tra una soluzione e un composto. Se diluisco argilla in acqua, ho una soluzione che, dopo un breve periodo di decantazione, mi ridà gli ingredienti di base tali e quali. Ma un composto è qualcosa di diverso. Il rapporto, due a uno, di idrogeno ed ossigeno mi dà il composto stabile che è l'acqua. Quando si elabora un'operazione intermediale i legami tra gli elementi devono essere sempre molto stretti. Di conseguenza il testo non può essere un testo qualsiasi, ma deve già contenere valenze libere che indichino la sua capacità di combinarsi con elementi appartenenti a tipologie differenti. In una prospettiva intermediale, dunque, le dinamiche di sviluppo dell'opera poetica comportano l'esigenza di una vibrazione sincronica degli elementi, in un'incessante esplorazione reciproca, che, finalizzata all'organizzazione di un linguaggio "altro", contempli una decisa trasgressione nell'uso dei linguaggi di base, considerati nelle fasi preliminari. L'opera comporterà un gesto "plurale", che non potrà essere riferito né ad una interdisciplinarietà elementare, né ad un banale concetto di multimedialità. Sarà un gesto di destabilizzazione di qualunque tipo di rapporto convenzionale e istituzionalizzato, sia di tipo linguistico, sia spaziale, sia temporale o mediatico. L'obiettivo sarà quello di individuare nuove potenzialità nella pratica poetica scardinando consuetudini abusate ed eludendone i condizionamenti, ma, nello stesso tempo, formulando progetti in cui il concetto di "pluralità" (o, se si vuole, di "totalità", come diceva Adriano Spatola) non sia solo riferito all'insieme degli elementi coinvolti,

ma anche a quello delle loro possibili relazioni organiche. L'organizzazione sintattica, come pure quella ritmica, risulteranno sconvolte, specialmente se il testo sarà considerato nella sua consistenza materiale. E, se da una parte il testo sarà considerato come materia plastica da modellare, dall'altra, la vocalità tenderà ad allontanarsi il più possibile da qualunque modalità corrente; non sarà quella del parlato quotidiano, ma non sarà nemmeno quella dell'attore: sarà, piuttosto, quella crudelmente sovvertita dalle esigenze performative, mai compiacente e sempre prodigiosa generatrice di significanza.

In tutto questo ha una funzione importante anche lo spazio, sia per la sua geometria, sia per lo spessore relazionale, che condiziona fortemente la vita della performance. L'evento è infatti atto vitale, non teatrale (pur conservando tuttavia un aspetto spettacolare), proprio per la consistenza del suo spessore umano, del respiro etico che viene ad assumere. Tant'è che ogni registrazione audio o video non potrà che avere carattere di mero documento.

In queste dinamiche si manifesta l'*esprit nomade* del poeta verbo-sonoro e d'azione, appartenente a quelle *Espèces Nomades* di cui si trattò nel 1986 a Québec (Festival a cura di Richard Martel). In effetti, si tratta di progetti in cui si pratica una sorta di nomadismo dovuto all'attraversamento dei linguaggi (smontati e ritessuti) e condizionato dai percorsi metamorfici tracciati dalla poesia d'azione (o dall'azione poetica), che cambia continuamente pur restando sé stessa. Il riferimento di base è sempre il pre-testo, il progetto da cui parte il processo espansivo. Ma non appena questo viene innescato, il poeta verbo-sonoro arricchisce la propria esperienza performativa e la riconduce di nuovo al pre-testo. Di volta in volta. Il poeta cresce con la sua poesia. Di volta in volta. E la poesia si sviluppa attraverso l'azione del poeta: che di volta in volta si trova a vivere spazi ed esperienze diverse con un pubblico sempre nuovo.

Questo movimento, questo andare e venire, dalla pagina all'azione, dall'azione alla pagina, genera un insieme di modificazioni caratterizzanti quella che, per me, si configura come la dimensione epigenetica della poesia. Il processo richiama infatti la nozione biologica di epigenetica, perché a partire dal pre-testo, che ha il carattere del genotipo, la poesia liberata nello spazio-tempo, di volta in volta si arricchisce

chisce, si dilata, si restringe, ritorna alla pagina, si espande di nuovo; è una sorta di ameboide che si muove e pulsa e questo suo pulsare crea il salto epigenetico: il poema appare sempre diverso, pur rimanendo sempre lo stesso. Il poeta della voce e del corpo, in questo processo, si libera dal vincolo feticistico del libro, pur continuando a considerarlo un punto di riferimento insostituibile. Sarebbe auspicabile che questa dinamica appartenesse anche al lettore, pur essendo numerose le difficoltà oggettive che comporta. Il lettore dovrebbe poter diventare spettatore e vivere esperienze a contatto con il poeta stesso, per poi avere la possibilità di tornare al libro.

Si tratta di un processo innegabilmente velato di utopia, tuttavia in quest'ottica il rapporto diretto tra poeta e pubblico è fondamentale. Insostituibile. È la dimensione umana che conta e che non va sottovalutata. Anche in questo c'è il segno del ritorno allo spirito delle origini. Alla convivialità: la possibilità di essere vis-à-vis, di parlarsi, di guardarsi, toccarsi, sentirsi: pratiche perdute o da cui ci si allontana sempre di più. Ecco la poesia: la poesia *tout court*. Del resto, sarà pure un'ovvietà, ma non mi stanco mai di dire che guardarsi a distanza nelle reti web non potrà mai avere la valenza del rapporto diretto. Al poeta, allora, non resta che coltivare un *esprit nomade* anche in senso geografico andandosi a cercare il proprio pubblico nel mondo.

[Quando è stato tenuto questo intervento, il coronavirus era di là da venire]

1. *Arte orale e arti della voce*

Una delle più grandi trasformazioni del Novecento è stata senz'altro la riscoperta della potenza della voce grazie ai nuovi media. Lo registra in un passo indimenticabile uno dei protagonisti degli studi sull'oralità, Eric Havelock, ricordando di aver ascoltato nell'ottobre del 1939 il discorso di Hitler in cui esortava a cessare le ostilità, poco dopo l'occupazione della Polonia. Havelock si trovava a Toronto, dunque nel Canada formalmente in guerra con la Germania. Il discorso era stato trasmesso per radio all'aperto e Havelock rievoca l'effetto sugli ascoltatori:

Le frasi stridule, veementi, staccate, risuonavano e riverberavano e si inseguivano, in serie successive, inondandoci, tempestandoci, quasi annegandoci, eppure ci tenevano inchiodati là, ad ascoltare una lingua straniera, che nondimeno potevamo in qualche modo immaginare di comprendere¹.

La narrazione di Havelock attribuisce a questo episodio una funzione paradigmatica che avrebbe segnato il pensie-

1. E.A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (1986), Laterza, Roma-Bari 2005, p. 41.

ro e l'esperienza novecentesca. La possibilità di diffondere la voce oltre i confini fisici di un pubblico materialmente presente nello stesso luogo del parlante comporta, secondo Havelock, tanto una riattivazione degli effetti dell'oralità, quanto una sua radicale trasformazione e potenziamento. In un passo visionario, infatti, non soltanto ipotizza che lo stesso McLuhan, giovanotto a Toronto, e Lévi-Strauss, mentre era nell'esercito francese, abbiano ascoltato quella voce alla radio, ma arriva a immaginare l'effetto della radio trasmittente da campo sull'anglista Ian Watt, prigioniero nella giungla della Birmania: «C'era la bocca che si muoveva, l'orecchio che risuonava e nient'altro, i nostri servi o i nostri padroni; non certo la tacita mano, l'occhio riflessivo. Era davvero la rinascita dell'oralità»². La rievocazione dei presunti effetti di quest'esperienza su alcuni intellettuali dell'epoca si unisce alla riflessione sulla differenza tra quella che verrà chiamata oralità primaria e l'oralità secondaria:

aA

Quanto era accaduto non era un ritorno a un passato primordiale, bensì una forzata congiunzione o ricongiunzione in matrimonio delle risorse della parola scritta e di quella parlata, un matrimonio di natura tale da rafforzare le energie latenti di entrambe; i *media* acustici, sia la radio sia la televisione, ovvero il disco e il nastro magnetico, non sono in grado di assumersi tutto l'onere, o anche soltanto l'onore principale della comunicazione del mondo moderno. Si potrebbe anzi dimostrare che la tecnologia che ha ripristinato l'uso dell'orecchio ha nello stesso tempo rafforzato il potere dell'occhio e della parola scritta così come è vista e letta³.

159

Ciò che è rilevante, nel contesto di questo capitolo, sono due aspetti interrelati: la ricongiunzione tra parola scritta

2. *Ivi*, p. 42.

3. *Ivi*, p. 43. Sul concetto di seconda oralità si veda W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), il Mulino, Bologna 1986; P. Zumthor, in *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (1983), il Mulino, Bologna 1984, arricchisce il concetto distinguendo oralità "mista" e "secondaria" e infine definendo la voce trasmessa e/o registrata dai media come "oralità mediata"; Derrick de Kerckhove approfondisce gli ulteriori cambiamenti nell'era digitale parlando di "oralità terziaria" in *Dall'alfabeto a internet. L'homme "littéraire": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Mimesis, Milano-Udine 2008 e in *La sensorialità terziaria*, in A. Buffardi, D. de Kerckhove, *Il sapere digitale*, Liguori, Napoli 2011.

e parola parlata e la riattivazione dell'ascolto. Il primo rimanda immediatamente al riemergere di pratiche performative progressivamente ridotte alla marginalità e alla secondarietà nella cultura otto-novecentesca prevalentemente orientate al regime della letterarietà, tanto nell'ambito della poesia, quanto della musica⁴. Il secondo riguarda invece la riattivazione dell'ascolto, o meglio, dell'attenzione per i tratti sovragmentali del parlato, quei tratti espressivi e comunicativi che sfuggono alla codificazione della scrittura e sortiscono un effetto accanto e anche indipendentemente dalla comprensione del testo verbale.

Sarebbe una semplificazione fermarsi alla constatazione della funzione della mediazione tecnologica nella riattivazione dell'interesse per l'oralità. Questo fenomeno va anche messo in relazione alla crisi della parola scritta, delle pratiche letterarie tradizionali e della loro codificazione in generi. È una crisi che attraversa tutto il Novecento e che s'intensifica nei momenti di ribellione contro l'intera compagine culturale e comportamentale tradizionale, manifestandosi nelle sperimentazioni artistiche della prima e seconda avanguardia, parallelamente alla ri/scoperta della dimensione inconscia, del corpo, dell'Altro.

Gli atti performativi, concepiti nella cultura letteraria come momenti secondari rispetto a quello fondante della scrittura, come esecuzioni o riproduzioni di opere complete in se stesse, si autonomizzano all'interno delle pratiche. Ciò si riflette anche sulle discipline dedicate alla riflessione teorica sulle pratiche artistiche. La fondazione della *Theaterwissenschaft* in Germania all'inizio del secolo, come ricorda Erika Fischer-Lichte, segna una rivoluzione rispetto alla

4. Su questo argomento si veda Ch. Bernstein (ed.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, Oxford 1998; L. Wheeler (ed.), *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Cornell University Press, Ithaca 2008; N. Perloff, C. Dvorkin (eds.), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, University of Chicago Press, Chicago 2009; R. Allison, *Bodies on the Line: Performance and the Sixties Poetry Reading*, University of Iowa Press, Iowa City 2014. Un'istantanea della rinascita della lettura ad alta voce in Italia, accompagnata da riflessioni provocatorie e dalla formulazione di domande fondamentali sul senso delle pratiche di lettura silenziosa ed alta voce si trova in F. Fortini, *Poesia ad alta voce*, «Taccuini di Barbablù», 6 (1986), che si legge anche in <<http://www.absolutepoetry.org/LA-POESIA-AD-ALTA-VOCE>>. Si vedano inoltre E. Minarelli (a cura di), *Le voci dei poeti. Parole, performance, suoni*, Aspasia, Bologna 2011 e il database <<https://www.lavoceregina.it/index.php>>.

tradizionale concezione del dramma come testo letterario⁵. Altre discipline, come la musicologia, profondamente radicate nella cultura del testo, saranno toccate da queste problematiche soltanto molto più tardi, nel pieno dell'esplosione dei *performance studies*⁶.

Il fattore più importante, però, è costituito dai fenomeni di attraversamento e di oltrepassamento dei confini che definiscono i domini delle diverse arti performative e dei generi al loro interno⁷. Essi sono inquadrabili a partire dai due elementi costitutivi della performance: la voce e il gesto. Da una parte questi due elementi distinguono le arti performative, dall'altra invitano a intersezioni e contaminazioni. Il termine *performance art* contiene e definisce gli esiti di queste ibridazioni focalizzandosi soprattutto sull'elemento di "azione", di gesto che accomuna pratiche originatesi dall'ambito poetico, teatrale e musicale⁸. Mentre la *vocal performance art*, ovvero quelle pratiche vocali performative che si sono sviluppate a partire dagli anni Sessanta circa, perlopiù slegate dalla scrittura in partitura e che prescindono dalla distinzione tra compositore e interprete, si focalizza soprattutto sulla voce, talvolta usata anche nella sua funzione gestuale⁹.

La relativa specificità di voce e gesto, elementi che, come si è appena accennato, hanno caratterizzato lo sviluppo delle sperimentazioni novecentesche, indicano la possibilità di individuare un'ulteriore suddivisione all'interno delle arti performative: le arti del gesto e le arti della voce. Si tratta di

5. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una storia del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014, pp. 52-53.

6. Diversamente dall'etnomusicologia, da sempre ed inevitabilmente focalizzata sulle tradizioni orali e pertanto sensibile alla centralità della performance, e dai *popular music studies*, in musicologia il tema della performance si è attestato a partire dagli anni Novanta. Si veda a questo proposito M. Garda, E. Rocconi, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Registrare la performance. Testo, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, Pavia 2016, pp. 2-3.

7. Cfr. M. Garda, *Attraverso la voce. Oltrepassamenti e dislocazioni tra XX e XXI secolo*, in A. Cecchi (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme dell'esperienza musicale*, NeoClassica, Roma 2019, p. 175.

8. J. Fiebach, voce *Performance* in V.K. Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. IV, Metzler, Stuttgart 2002, pp. 741-7.

9. Adotto qui per chiarezza la versione inglese del termine usato da Theda Weber-Lucks in *Körperstimmen. Vokale Performancekunst als neue musikalische Gattung*, dissertazione dottorale, Technische Universität Berlin, 2005.

una distinzione con confini porosi, se non fluidi, poco più di un punto di vista da cui guardare la produzione artistica novecentesca che consente un approfondimento cooperativo e integrato e non semplicemente multidisciplinare.

Parlare delle arti della voce, dunque – la poesia riscoperta nella sua dimensione performativa, la musica vocale, il teatro di parola e quello musicale, il cinema –, comporta un allontanamento dalla primarietà della dimensione “letteraria”, una presa di coscienza della trasversalità delle pratiche e del loro radicamento in un contesto sperimentale, infine del loro carattere inevitabilmente mediato tanto dalla scrittura, quanto dalla tecnologia.

Proprio il tema della mediazione della voce sollecita un confronto tra i concetti di oralità e vocalità. Lo suggerisce il poeta e studioso Yves Bonnefoy, collegando alcune linee concettuali tra gli scritti di Paul Zumthor¹⁰. Entrambi i concetti sono radicati in quello di performance. La definizione di questo termine, ricordata da Bonnefoy, è la seguente: «C'est la matérialisation [...] d'un message poétique par le moyen de la voix humaine et de ce qui l'accompagne, le geste ou même la totalité des mouvements corporels»¹¹. È una formulazione ampliata rispetto a quella offerta in *La presenza della voce*. Qui il termine ha una valenza concettuale più limitata, inscritta nei termini della linguistica:

Nel corso di questo libro articolerò dunque la mia riflessione sull'idea di *esecuzione*, intendendo questo termine nell'accezione che in inglese ha *performance* [...]. L'esecuzione è l'azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui e ora. Locutore, destinatari e circostanze (siano queste, d'altronde, rappresentate oppure no dal testo mediante mezzi linguistici) si trovano concretamente messi a confronto, indiscutibili. Nell'esecuzione si intersecano i due assi della comunicazione sociale: quello che congiunge il locutore all'autore, e quello che unisce la situazione alla tradizione. A questo livello gioca appieno la funzione del linguaggio che Malinowski ha definito “fatica”: gioco di contatto e di

aA

10. Y. Bonnefoy, *Paul Zumthor: Errance et transgressions dans une destinée d'historien*, «L'Esprit Créateur», 38/1 (1998), pp. 104-116.

11. Il passo (cit. *ivi*, p. 108) si trova in P. Zumthor, *Écriture et nomadisme. Entretiens et essais*, L'Hexagone, Montréal 1990, p. 48.

richiamo, di provocazione dell'Altro, di domanda, di per sé indifferente alla produzione di un senso¹².

Questa definizione “fredda” di performance, è collegata all'esigenza di distinguere la “trasmissione orale della poesia” che riguarda il momento della comunicazione (da parte dell'emittente) e della ricezione del messaggio poetico, dalla “tradizione orale” che riguarda le condizioni di produzione, conservazione e ripetizione¹³. È evidente da questa distinzione che parlare di “trasmissione orale” della poesia, all'interno delle culture di oralità secondaria e mediata, comporta una certa ambiguità dovuta alla momentanea messa tra parentesi dall'insopprimibile circolo di mediazioni in cui inevitabilmente sono inserite le produzioni “orali”. Già in *La presenza della voce*, del resto, Zumthor declina un'accezione dell'oralità in cui questo termine significa “vocalità”, ovvero

la funzione lata della vocalità umana, di cui la parola costituisce certo la manifestazione principale, ma non la sola e forse nemmeno la più vitale: e voglio qui dire l'esercizio della sua potenza fisiologica, la sua facoltà di produrre la fonia, l'azione di organizzare questa sostanza. La φωνή non dipende in maniera immediata dal senso, ma prepara il senso al luogo dove esso si dirà; come tale, contrariamente all'opinione di Aristotele nel *De interpretatione*, la φωνή non produce simboli. In questa prospettiva, in cui *oralità* significa *vocalità*, si attenua ogni forma di logocentrismo¹⁴.

In un altro passo riportato da Bonnefoy, Zumthor precisa che vocalità è una «nozione antropologica e non storica» e ricorda che «La voix émane d'un corps [...] Dans la voix sont présentes de façon réelle des pulsions psychiques, des énergies physiologiques, des modulations de l'existence personnelle [...]. Par là, cette transmission vocale constitue un phénomène foncièrement différent de la transmission écrite, de la perception médiatisée par la lecture»¹⁵.

Come ho già accennato prima, oralità e vocalità sono termini che implicano un alone di ambiguità. Il primo

12. P. Zumthor, *La presenza della voce* cit., p. 32.

13. *Ivi*, pp. 32-33.

14. *Ivi*, p. 26.

15. Citato in Y. Bonnefoy, *Paul Zumthor* cit., p. 108.

ribadisce con forza la centralità della presenza della voce e ne riafferma il potere, ma sfuma le contraddizioni che scaturiscono nell'epoca della mediazione tecnica: l'attenuarsi dell'impermanenza della *phoné*, l'effetto di *liveness* attraverso la dislocazione tecnologica della presenza, con tutte le conseguenze problematiche collegate all'ingigantimento della dimensione autoritaria e talvolta violenta della voce. Quest'ultimo aspetto non era sfuggito a Zumthor che osservava, quasi di sfuggita, che «il tratto comune delle voci mediate è che non ammettono risposta», un aspetto al centro di *Radio Physiognomics* di Adorno, uno dei primi saggi sociologici sulla voce mediata¹⁶. Anche il termine più specifico di “arte orale” non è esente da equivoci. Esso celebra senza dubbio una ritrovata unità della funzione voce attraverso pratiche e generi e ne fotografa la porosità e l'energia osmotica che li anima nell'attuale mondo dell'arte. Tuttavia alimenta una diffusa nostalgia, se non l'illusione, di una riaffermazione dell'oralità intesa come condizione di produzione e comunicazione, a dispetto delle sue inevitabili mediazioni.

164

D'altro canto, il termine vocalità – giocato da Zumthor sul versante del radicamento nella dimensione corporea e pulsionale, ma anche per misurare quello spazio ampio ma continuo che si apre tra la parola e il canto, – produce altrettante confusioni. Il concetto a cui questo termine si riferisce trova una sua articolazione più piena e un termine meno ambiguo per riferirsi in quello di “vocalico”, proposto in opposizione al termine “semantico” quasi un ventennio dopo da Adriana Cavarero¹⁷.

aA

Il termine vocalico indirizza ad un secondo ramo della genealogia degli studi sulla voce rispetto a quello dell'oralità. Mi riferisco qui agli studi sul linguaggio poetico sviluppati da Julia Kristeva e alla loro incidenza etico-politica. Sebbene il termine sia assente nelle indagini della filosofa, se non nella forma più attenuata di “vocalizzazione del linguaggio”, la sua riflessione offre spunti importanti per

16. P. Zumthor, *La presenza della voce* cit., p. 28. Th. W. Adorno, *Radio Physiognomics*, in *Currents of Music. Elements of a Radio Theory*, Suhrkamp, Frankfurt 2006, pp. 73-200.

17. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

approfondire e declinare il concetto di “arte orale” in una prospettiva anti-regressiva e non dualistica.

Anche Kristeva, come Havelock, ci offre il racconto di un’esperienza emblematica, l’ascolto di una registrazione di una lezione di Roman Jakobson a Harvard nel 1967 intitolata *Russian Poetry of my Generation*¹⁸:

he gave a reading of Mayakovsky and Khlebnikhov, imitating their voices, with the lively, rhythmic accents, thrust out throat and fully militant tone of the first; and the softly whispered words, sustained swishing and whistling sounds, vocalizations of the disintegrating voyage toward the mother constituted by the “trans-mental” (“zaum”) language of the second. To understand the real conditions needed for producing scientific models, one should listen to the stories of their youth, of the aesthetic and always political battles of Russian society on the eve of the Revolution and during the first years of victory, of the friendships and sensitivities that coalesced into lives and life projects. From all this, one may perceive what initiates a science, what it stops, what deceptively ciphers its models. No longer will it be possible to read any treatise on phonology without deciphering within every phoneme the statement, “Here lies a poet”¹⁹.

aA

165

Questo passo straordinario ci riporta a un doppio ascolto: quello di un linguista che ha coniugato lo studio delle strutture linguistiche con l’attenzione per la dimensione sonora del linguaggio, colta nella lingua dei poeti e nella loro materialità vocale individuale; e quello della stessa Kristeva che, “ascoltando” Jakobson, si avvicina alla scoperta del “rovescio” del linguaggio e della scissione del “soggetto parlante” tra legge e desiderio, tra il simbolico, che esprime la compiuta dimensione linguistica, e il semiotico, ovvero la disposizione a significare attraverso la modulazione delle

18. Non sono riuscita a trovare la registrazione a cui si riferisce Julia Kristeva. È disponibile oggi online una scelta di registrazioni audio conservato nella Woodberry Poetry Room Collection di Harvard: *The Listening Booth. Highlights From the WPR Audio Archive*, <<https://library.harvard.edu/poetry/listeningbooth/index.html>>. Tra le registrazioni è disponibile una lettura di poesie di Majakovskij e Chlebnichov effettuata da Roman Jakobson nel 1956 che offre un esempio concreto di quanto descritto ekfrasticamente da Kristeva.

19. J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. by L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1980, p. 27. Il passo è tratto da *The Ethics of Linguistics*, pubblicato per la prima volta su “Critique” nel 1974.

dimensioni ritmiche e foniche. Dislocando questi concetti nel campo della voce, Cavarero li ha riconcettualizzati nella contrapposizione tra semantico e vocalico. La lettura “a due voci” con Jakobson consente però a Kristeva di individuare la dimensione antagonista e trasformativa del “linguaggio poetico” e al contempo il rischio mortale che esso comporta. Riferendosi a *The Generation that Squandered its Poets* afferma che nonostante si tenda a leggere il saggio soltanto come una condanna di una società che annienta i suoi poeti, Jakobson in realtà suggerirebbe che «the crime was more concretely the murder of poetic language»²⁰. Le conclusioni della filosofa vanno oltre e indicano un legame tra il linguaggio poetico e la sovversione del sistema:

Murder, death, and unchanging society represent precisely the inability to hear and understand the signifier as such – as ciphering, as rhythm, as a presence that precedes the signification of object or emotion. The poet is put to death because he wants to turn rhythm into a dominant element; because he wants to make language perceive what it doesn't want to say, provide it with its matter independently of the sign, and free it from denotation. For it is this *eminently parodic* gesture that changes the system²¹.

aA

La compresenza di cambiamenti sociali e politici e di intensificazione del lavoro sulla dimensione semiotica (nell'accezione di Kristeva) del linguaggio non è dunque una coincidenza. Né lo è il costeggiare il bordo della psicosi di tanta arte del Novecento e oltre. La vicenda dei poeti nel regime sovietico analizzata da Jakobson, che certo risuonava con le radici culturali della Kristeva, è emblematica, ma non esauritiva. L'esperienza della filosofa come psicoanalista e interprete di Lacan giunge a collocare il dramma del linguaggio all'interno del soggetto parlante, nella tensione ineliminabile, ma in casi particolari profondamente destabilizzante, tra i due piani del linguaggio, il simbolico e il semiotico, di cui questo è il rovescio dell'altro:

20. Ivi, p. 31. Cfr. inoltre R. Jakobson, *The Generation that Squandered its Poets* in Id., *Language in Literature*, ed. by K. Pomorska, S. Rudy, Belknap, Cambridge-London 1987, pp. 273-300; trad. it., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti: il problema Majakovskij*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1975.

21. J. Kristeva, *Desire in Language* cit., p. 31.

On the one hand, there is pain – but it also makes one secure – caused as one recognizes oneself as subject of (others’) discourse, hence tributary of a universal Law. On the other, there is pleasure – but it kills – at finding oneself different, irreducible, for one is borne by a simply singular speech, not merging with the others, but then exposed to the black thrusts of a desire that borders on idiolect and aphasia. In other words, if the overly constraining and reductive meaning of language made up of universal causes us to suffer, the call of the unnamable, on the contrary, issuing from those borders where signification vanishes, hurls us into the void of a psychosis that appears henceforth as the solidary reverse of our universe, saturated with interpretation, faith, or truth. Within that vise, our only chance to avoid being neither master nor slave of meaning lies in our ability to insure our mastery of it (through technique or knowledge) as well as our passage through it (through play or practice). In a word, *jouissance*²².

aA

L’apporto di Kristeva alla riflessione sulle sperimentazioni vocali novecentesche che hanno mobilitato il “vocalico” nella poesia, nel teatro e nella musica vocale in generale è aver sottolineato l’indissolubile legame tra linguaggio e il suo rovescio teso nella forma del desiderio. È questo legame al linguaggio come eminente produttore del senso che distingue la radicalità della resistenza al simbolico dalla regressione all’indistinto, all’infantile e allo psicotico e che rivela la scrittura e l’arte in generale come fase interna di ristrutturazione del senso:

167

What was necessary was undoubtedly a *desire for language* (is this another way of saying, “sublimation”?), a passion for ventures with meaning and its materials (ranging from colors to sounds, beginning with phonemes, syllables, words), in order to carry a theoretical experience to that point where apparent abstraction is revealed as the apex of archaic, oneiric, nocturnal, or corporeal concreteness, to that point where meaning has not yet appeared (the child), no longer is (the insane person), or else functions as a restructuring (writing, art)²³.

22. *Ivi*, p. x.

23. *Ibid.*

L'indagine di Julia Kristeva, seppur attenta all'ascolto del ritmo e della dimensione fonetica del linguaggio, il genotesto rispetto al feno-testo²⁴, rimane tuttavia nel dominio della linguistica, seppur coniugata con la psicoanalisi, e il suo oggetto di indagine primario rimane la letteratura con brevi incursioni nell'ambito delle altre arti.

Il concetto di voce intesa come funzione del soggetto parlante che attiva tanto la possibilità del linguaggio, quanto la resistenza al simbolico, è stato approfondito, oltre che negli studi sull'oralità, dal confronto con le indagini sulla voce declinata al singolare da parte di Derrida e Lacan, rivolte in origine a coglierne la funzione nel processo del pensiero e della formazione della soggettività²⁵. È stata Adriana Cavarero per prima a denunciare nella storia del pensiero e della cultura il processo di devocalizzazione del logos e la rimozione della dimensione del vocalico assimilato alla svalutazione del femminile²⁶. Al contempo Cavarero ha rivendicato in ambito politico la singolarità vocale e dunque l'irriducibilità delle "voci" alla "voce" e in ambito estetico la tensione tra semantico e vocalico, valorizzando quest'ultimo in funzione emancipativa.

La riflessione più recente, in particolare Dominic Pettman, ha evidenziato come l'insistenza sulla singolarità della voce non tiene conto del predominio della forma acusmatica nell'esperienza vocale oggi, tanto nell'ascolto quanto nella produzione – basti pensare alla diffusione delle forme di manipolazione tecnologiche della voce, ossia tutte le forme di *live electronics*, dal *vocoder* ai *vocaloids*²⁷.

aA

24. Ead., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 86-88.

25. J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* (1967), Jaca Book, Milano 1968; J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 821. Cfr. anche Id., *Il seminario. Libro XI*, Einaudi, Torino 2003, pp. 187-194. A partire dalla concezione lacaniana si veda il fondamentale studio di M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006. Altrettanto importanti nello scandaglio filosofico del concetto di voce sono il volume di C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 2000 e gli studi di G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982 e Id., *Experimentum vocis*, in Id., *Che cos'è la filosofia?* Quodlibet, Macerata 2016, pp. 13-45.

26. A. Cavarero, *A più voci* cit.

27. D. Pettman, *Sonic Intimacy. Voice, Species, Technics (or, How to Listen to the World)*, Stanford University Press, Stanford 2017, pp. 38-44. Su questo tema si veda inoltre J. Smith, *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*, University of Califor-

L'opposizione di semantico e vocalico non implica necessariamente un'ingenuità tecnologica. La sensibilità per la dimensione del vocalico, infatti, si è acuita in parallelo e tramite lo sviluppo delle tecniche di manipolazione del suono. Sottratto al contesto discorsivo politico emancipativo in cui è stato in origine pensato, questo doppio registro (semantico e vocalico) ricorda in primo luogo la tensione dinamica che l'arte orale instaura rispetto alle forme della sua "registrazione" scrittoria e/o fonografica. In secondo luogo esso individua poli di attrazione all'interno di uno spazio complesso in cui la voce "lavora" tanto nelle dimensioni espressive, comunicative e pragmatiche quotidiane, quanto nella creatività artistica, muovendosi ora verso un polo, ora verso l'altro.

Ho scelto una metafora spaziale per visualizzare il campo dei possibili usi della voce, perché risponde a mio avviso all'esigenza di una mappatura attuale e globale delle pratiche vocali e del loro significato culturale e simbolico. La voce è sì definita e limitata dalla natura anatomica e fisiologica dell'apparato respiratorio e fonatorio, ma è al contempo un fenomeno soggetto a variazioni notevolissime nei suoi usi storici e culturali, in relazione anche alla strutturazione che la lingua impone all'apparato fonatorio e all'insieme di suoni producibili. La consapevolezza di questo fatto, che si è man mano affermata nel corso del secolo passato fino ad oggi, è diventata una delle grandi risorse dell'arte orale che ha dilatato le sue possibilità creative.

Gli studi recenti sulla voce hanno immensamente ampliato la riflessione sulla dimensione del vocalico e intersecato la problematica della voce con quella della performatività²⁸. Parlare di arte orale come campo comune dove convergono

nia Press, Berkeley 2008 e il più recente S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti (a cura di), *La voce mediatizzata* Mimesis, Milano-Udine 2019.

28. Sul vocalico nella poesia e nella sperimentazione vocale si veda S. Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford 2000; Id., *Beyond Words. Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, University of Chicago Press, Chicago 2014. Altre tappe della riflessione estetica sulla voce includono M. Grover-Friedlander, *Voice*, in H.M. Greenwald (ed.) *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 318-333; K. Thomaïdis, B. Macpherson (eds.), *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Routledge, New York 2015. Si vedano inoltre i recentissimi sviluppi della discussione sulla voce: N. Sun Eidsheim, *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Duke University Press,

le arti della voce va dunque compreso in un orizzonte che tiene conto delle condizioni storiche, sociali e tecnologiche in cui essa opera. Il riferimento all'oralità va quindi dislocato dall'inevitabile riferimento ad una specifica condizione culturale caratterizzata dall'assenza di scrittura, alla riaffermazione della dimensione performativa in un contesto scrittorio e tecnologico, riaffermazione che comporta una sovversione rispetto all'ordine statico della scrittura e una messa in gioco del soggetto.

L'affermazione dell'arte orale, intesa nel senso appena proposto, si è attuata attraverso un oltrepassamento dei confini tra vocalico e semantico e attraverso un lungo percorso di trasgressione delle norme poetiche ed estetiche inerenti ai generi e alle pratiche tradizionali a partire pressappoco dalla prima metà del secolo scorso. Prima di addentrarmi nell'individuazione di alcuni momenti chiave, vorrei premettere che le distinzioni tra pratiche vocali, per esempio tra canto e declamazione, sono state sempre controbilanciate dalla ricerca di una certa fluidità, dal recitar cantando alle varie forme di *Sprechgesang*. Non solo: è stata progressivamente forzata la stessa rimozione dal livello testuale di espressioni irriducibili al linguaggio e alla scrittura come il riso, il pianto e l'urlo; basti pensare all'irrompere del grido di Kundry nel *Parsifal* wagneriano, all'urlo della *Cavalleria Rusticana* e a quello finale della *Lulu* di Berg. Esse trovavano posto, invece, nella tradizione del melodramma, per esempio, soltanto tramite rappresentanti verbali come le interiezioni o parole e locuzioni accompagnate da un'intensificazione musicale²⁹.

La posizione dell'estetica sette-ottocentesca rispetto all'irrompere dei suoni vocali estranei al linguaggio è duplice: da un lato ci sono tendenze che invocano l'utopia dell'oralità come Jean-Jacques Rousseau o la possibilità di tagliare il linguaggio con un resto a esso irriducibile, come il Denis Diderot degli *Entretiens sur le fils naturel* e del *Neveu de Rameau*. La centralità della viva voce nelle concezioni di Rousseau e

Durham 2019; M. Feldman, J. Zeitlin (eds.), *The Voice and Something More*, University of Chicago Press, Chicago-London 2019.

29. Ho sviluppato questo tema nel mio *Il riso e il grido in Wagner tra testo e performance*, in A. Romagnoli et al. (a cura di), *Cava scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, ETS, Pisa 2018, pp. 923-949.

Diderot ne determina l'eccentricità tanto rispetto alle concrete soluzioni artistiche coeve, quanto agli sviluppi successivi dell'estetica. Non è un caso che un riferimento critico a Diderot, seppur implicito, emerga nell'estetica hegeliana che si fonda sulla distinzione tra suono e segno, a favore di quest'ultimo.

Per Hegel le manifestazioni vocali come il grido, il pianto e il riso fanno riferimento alla sfera dell'emozione immediata, e quindi non assoggettata al dominio libero e autocosciente della persona³⁰. La libertà della voce suscita per il filosofo il pericolo di una cattiva immediatezza, cioè di una confusione tra il piano dell'arte e quello della vita, non soltanto perché viola la norma sociale del ritegno, ma perché usa materiali non mediati da una struttura assimilabile al logos: il segno linguistico per le arti verbali, i rapporti proporzionali che regolano armonia e ritmo nell'arte dei suoni. Il linguaggio articolato e la scrittura rappresentano per Hegel la garanzia dell'estetico, perché sono capaci di trasfigurare la singolarità irriducibile del sensibile, manifestazione di un soggetto singolo, nell'universalità del soggetto estetico. Per un filosofo impegnato a difendere la possibilità di tramandare storicamente le opere d'arte, considerate manifestazioni dell'assoluto e al contempo testimonianze delle civiltà del passato, le espressioni vocali inarticolate non possono che apparire come scorie effimere del sensibile.

Suonano come discorsi d'altri tempi, eppure i concetti di universalità e tradizione invocati oggi sempre più spesso per rimarcare i valori dell'arte come bene culturale, fanno emergere i punti di riferimento estetici a cui questa concezione si alimenta quanto la difficoltà di definire in termini estetici molti aspetti delle performance vocali degli ultimi cinquant'anni che vanno in direzione opposta all'universalità e tendono verso la singolarità e la (presunta) immediatezza.

2. *Musica vocale, poesia sonora, teatro: oltrepassamenti e trasgressioni nel segno della performatività*

Com'è stato osservato, «tutta la vicenda dell'arte contemporanea può essere interpretata come una trasgressione delle

30. G.F.W. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1972, pp. 181, 1007-8, 1049-50.

frontiere e come uno straordinario ingrandimento del suo territorio», che passa inevitabilmente attraverso i meccanismi della sfida e dello scandalo³¹. Mentre questi meccanismi sono stati indagati da ricerche importanti sulle avanguardie tanto nel campo delle arti visive quanto in quello musicale, la questione della trasgressione è stata interpretata perlopiù come una progressiva erosione dei confini tra arte e non-arte e in termini di un vittorioso, ma al contempo problematico, ampliamento del territorio dell'estetico³². Ora, questa tendenza coglie storicamente un processo parallelo fra le arti, che si è verificato in realtà anche attraverso un complesso processo di ridefinizione dei loro confini.

È stato Adorno a individuare la dinamica nelle relazioni tra musica e pittura nel primo Novecento, impegnate a esplorare le possibilità della sinestesia tra suono e colore – si pensi a Johannes Itten, Arnold Schönberg, Alexander Skrjabin. Fiero avversario di quelle che a lui apparivano mistificazioni sinestetiche, Adorno coglie negli esperimenti del primo quarto del Novecento una direzione storica in cui «nella loro contrapposizione le arti si compenetrano a vicenda»; egli premette che questo fenomeno di compenetrazione, tuttavia, non avviene «per assimilazione, per pseudomorfosi», ma soltanto laddove ognuna «persegue solamente il proprio principio immanente»³³. Questa dinamica si verifica, in scala ancor più grande, anche nell'ambito delle relazioni tra musica e poesia. La poesia sonora, nella sua prima stagione, partì dalla disarticolazione del primo livello del linguaggio, operando con sillabe e fonemi. Si trovò, dunque, priva di un elemento ordinatore che andasse oltre alla semplice successione lineare nel tempo. L'immediata disponibilità dei principi di ordinamento formale propri della musica fornì una prima spinta verso un processo di convergenza. Si pensi alla vicenda performativa delle prime poesie di Hugo Ball al Cabaret Voltaire nel 1916, descritta (non importa quanto fedelmente) nella sua memoria *Die Flucht aus der Zeit*. Ball racconta di

aA

31. M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, p. 66.

32. N. Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporaine*, Minuit, Paris 1998; E. Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Gallimard, Paris 2006.

33. Th. W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura* (1965), in Id. *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, pp. 301-314: 302.

essere ricorso allo stile del canto liturgico per sostenere la declamazione di quelli che chiamava “versi senza parole” o “poesie di suoni” (*Lautgedichte*). Ma si pensi soprattutto alla più consapevole organizzazione musicale del materiale fonetico nella *Ursonate* di Kurt Schwitters (1921), organizzato in temi “vocomusicali” con una suddivisione in quattro tempi secondo uno schema formale sonatistico, strutturato secondo una logica basata su ricorsività e permutabilità, caratteristiche che sono proprie tanto del linguaggio verbale quanto di quello musicale³⁴.

La stessa tendenza si rileva, cronologicamente differita, in una fase cruciale della sperimentazione musicale tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Anche in questo caso la ricerca si concentra sullo smembramento e sull'estrazione del materiale fonetico dal contesto linguistico al fine di impiegarlo come semplice materiale sonoro. Tra le composizioni che hanno segnato la svolta verso questo tipo di sperimentazione, vanno ricordati *Gesang der Jünglinge* (1955-56) di Stockhausen, un'opera incentrata sulla ricerca del punto di indifferenza tra suoni di origine linguistica e sintetica, che rivela quindi programmaticamente la funzione chiave della ricerca elettronica nella nuova consapevolezza del valore fonico della lingua; *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono (1964), una composizione che va annoverata come pietra miliare di un ripensamento del rapporto tra testo e musica; e poi tra gli altri György Ligeti, con il suo teatro della parola realizzato in *Aventures* e *Nouvelles Aventures* (1962-66). Luciano Berio, che è stato un protagonista centrale di questa stagione, ha definito retrospettivamente nel suo *Ricordo al futuro* questa fase della ricerca compositiva in una maniera molto efficace, come «la possibilità di esplorare e assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio»³⁵. Il maggior contributo di Berio a questa stagione di ricerca si espande dall'estrazione e ricomposizione del livello vocalico di un capitolo dall'*Ulisse* di Joyce (*Thema. Omaggio a Joyce* del 1958) all'inclusione nella struttura compositiva del profilo

34. Per un'analisi dettagliata si veda M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance* cit., pp. 73-91.

35. L. Berio, *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino 2006, p. 41.

intonativo e dei resti rumorosi della voce – risa, colpi di tosse, urla, sospiri – in *Visage* e in *Sequenza III*.

Si è fatto accenno al momento di formazione di terre di mezzo tra sperimentazione poetica e musicale indicando esempi, anche se cronologicamente distanti, che segnalano l'irrompere di una diversa pratica vocale. Va ora evidenziato un secondo e cruciale aspetto che le caratterizza: ovvero il rapporto tra il momento della scrittura e quello della performance. In una cultura fortemente letteraria, come quella novecentesca, dominata dalla scrittura e dalla primarietà del testo sull'esecuzione tanto nel campo della poesia, quanto in quello della musica vocale d'arte, il disarticolarsi della parola si manifesta in concomitanza con un'urgenza del momento performativo che sfonda il testo aprendolo alla dimensione teatrale del corpo, della voce e del gesto. Il progressivo passaggio dalla poesia fonetica alla poesia sonora non fa che confermare che la disposizione semiotica del linguaggio, per usare un termine mutuato da Kristeva, avviene attraverso la ricerca sulla viva voce³⁶. Questo fatto sovverte l'ordine tra testo e performance; la performance prevarica il testo, oppure esso diventa l'iscrizione a posteriori di un gesto performativo.

Questa rivoluzione ha segnato profondamente le sperimentazioni della musica vocale dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta. La fine della codificazione delle pratiche esecutive presupposte all'atto di scrittura nella sperimentazione musicale comportò una revisione del rapporto tra compositore ed esecutore sia strumentale sia vocale³⁷. Si tratta di un cambiamento che è solo parzialmente paragonabile al confluire di processi improvvisativi e compositivi diffuso nelle pratiche strumentali fino all'Ottocento, caratterizzate fra l'altro dalla coincidenza delle figure del compositore e dell'esecutore, si pensi soltanto a titolo di esempio a Beethoven, Chopin, Liszt, Clara Schu-

aA

36. Un profilo insostituibile dei percorsi della vocalità poetica è tracciato da G. Fontana in *Poesia della voce e del gesto. Percorsi della vocalità nella poesia d'azione*, Sometti, Mantova 2004, pp. 1-45.

37. Per un quadro di queste relazioni nella musica otto-novecentesca cfr. F. Della Seta, *Idea-Testo-Esecuzione*, in T. Affortunato (a cura di), *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, Istituto Italiano per la Storia della musica, Roma 2010, pp. 137-46.

mann³⁸. Anche nella musica operistica la conclamata libertà dei cantanti era circoscritta all'interno di pratiche esecutive codificate. Sebbene un compositore come Rossini potesse ispirarsi alle particolari qualità timbrico-espressive e all'agilità e all'estensione di un cantante, ciò non comportava una rinegoziazione delle pratiche esecutive, né la distinzione e la gerarchia dei ruoli. Come ha osservato Philip Gossett, l'opera rossiniana è definita «by a range of choices the performer is expected to make, so that each performance has a somewhat different character»³⁹.

L'esplosione di nuove pratiche compositive, esecutive, critiche (la "Nuova Musica", la "Nuova vocalità") ha comportato, come detto, una ridefinizione delle prassi consolidate sul piano della composizione, della notazione e dell'esecuzione⁴⁰. Tuttavia tra le pratiche strumentali e quella vocale sussiste una certa differenza. Infatti, benché la voce sia da un certo punto di vista uno "strumento", essa implica una dimensione antropologica, come ci ha ricordato Zumthor, psichica e corporea differente. Berio ha colto con efficacia la complessità del lavoro con la voce, attraverso la categoria della voce come gesto:

Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il più semplice rumore, è inevitabilmente significativa: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o culturale che sia⁴¹.

38. Sul rapporto tra composizione e improvvisazione prima dell'Ottocento si veda M. Guido (ed.), *Studies in Historical Improvisation from Cantare super Librum to Partimenti*, Routledge, Abington 2017 e R. Rasch (ed.), *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Brepols, Turnhout 2011.

39. Ph. Gossett, *The Written and the Sung. Ornamenting Il barbiere di Siviglia*, in N. Cook, R. Pettengill (eds.), *Taking it to the Bridge. Music as Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, pp. 86-101: 87.

40. Sui problemi della notazione nella musica del XX secolo si veda G. Borio, *Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in M. Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*, Schwabe, Basel 2015, pp. 129-46.

41. L. Berio, *Un ricordo al futuro* cit., p. 41; cfr. anche Id., *Del gesto vocale*, in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, pp. 58-70.

La sperimentazione vocale a cui fa riferimento Berio mette in questione le pratiche vocali codificate in quanto il momento performativo diventa cruciale nel momento precedente all'iscrizione testuale, ossia nel processo dell'ideazione compositiva, e non soltanto in quello esecutivo.

Assorbire musicalmente anche il livello fonico, intonativo e gestuale della lingua è stato possibile soltanto grazie a un nuovo tipo di ascolto e soprattutto a un nuovo tipo di voce: una voce autoriflessiva, in grado di andare al di là delle norme codificate della vocalità e capace di integrare nel registro del canto un universo di suoni vocali non necessariamente linguistici come quella di Cathy Berberian, ma anche di altre protagoniste delle sperimentazioni vocali dell'avanguardia come Carla Henius, Liliana Poli, Dorothy Dorow, Catherine Geyer, Carol Plantamura, Michiko Hirayama, per nominare soltanto le figure più note che sono state attive nella fase di sperimentazione vocale degli anni Sessanta e Settanta.

La figura e la statura artistica di Cathy Berberian rappresenta uno snodo importante nel disegnare il profilo di un oltrepassamento che si realizza in primo luogo come strategia di attraversamento laterale. Dalla sua interpretazione di *Aria* di John Cage, alla collaborazione con Berio fino alla creazione di una propria composizione, intitolata *Stripsody*, Cathy Berberian ha proposto un'emancipazione dal ruolo della cantante legato ad una determinata pratica vocale (canto lirico, jazz, pop, declamazione poetica) e da quello di esecutrice passiva della volontà del compositore e ha messo al centro la *singularità* della propria voce che non deriva dall'eccellenza in una pratica, ma dalla capacità di attraversare i generi diversi e di collaborare in maniera consapevole al processo creativo⁴². Ho usato il termine *singularità* consapevolmente per indicare tanto la sua assi-

aA

42. P. Karantonis et al. (eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Ashgate, Farnham 2014; Ch. Brüstle, *Interpretinnen in der zeitgenössischen Musik – Körper, Stimmen, Medien*, in A. Ellmeier et al. (Hg.), *Körper/Denken*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2016, pp. 107-126; F. Placanica, *Recital I (for Cathy): A Drama 'Through the Voice'*, «Twentieth-Century Music», 15/3 (2018), pp. 359-397; A.I. De Benedictis, N. Scaldasferri, *Tema e variazioni: Cathy Berberian o Una voce come prisma*, in A. Cestelli Guidi, R. Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, Arti Grafiche La Moderna, Roma 2019, pp. 208-229.

milazione al processo di singolarizzazione dell'artista che caratterizza l'arte moderna, quanto per sottolineare la sua funzione cruciale nel prefigurare una delle "terre di mezzo" più affascinanti emerse nella seconda metà del Novecento, la *vocal performance art*, di cui si è già fatto cenno.

La collaborazione tra compositore e cantante nella fase progettuale della composizione e della tradizione performativa legata alla singola opera ha caratterizzato anche il rapporto di Nono con Carla Henius da *Intolleranza* 1961 alla *Fabbrica illuminata* del 1964. La cantante ha documentato in numerose interviste e scritti la modalità del lavoro preparatorio con il compositore, manifestando la piena consapevolezza del proprio contributo alla fase di individuazione e scelta del materiale vocale all'interno del processo compositivo⁴³.

Lo stesso procedimento descritto da Carla Henius nella preparazione del materiale fonetico a partire dall'improvvisazione guidata dal compositore si riscontra in un altro esempio di terra di mezzo, emersa a cavallo tra le pratiche del teatro di parola, quello musicale e la poesia sonora: *A floresta é jovem e cheja de vida* (1965-66) di Luigi Nono. Si tratta di un'opera totalmente orientata verso l'oralità e sollecitata dall'urgenza di una risposta artistica all'accelerazione degli avvenimenti politici e sociali dell'epoca. Per quest'opera, infatti, Nono non predispose una partitura, ma approntò una sorta di libro di regia, affidandosi alla propria memoria e soprattutto a quella di ciascun attore e musicista. Nono chiedeva agli interpreti stessi una prima "lettura" del testo. Gli interpreti erano attori (Elena Vicini, Kadigia Bove, Berto Troni, per la parte live dello spettacolo; Franca Piacentini, Enrica Minini e gli attori del Living Theatre per la preparazione del nastro magnetico), e una cantante (il

43. C. Henius, *Erfahrungen mit Luigi Nonos "La fabbrica illuminata"*. *Dokumente, Arbeitsnotizen und Berichte*, in «Melos. Zeitschrift für Neue Musik», 1975, pp. 102-108; Ead., *Arbeitsnotizen und Berichte von zwei Vokalwerken Luigi Nonos: Intolleranza 1960 und La fabbrica illuminata*, in J. Stenzl (Hg.), *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, Atlantis, Zürich-Freiburg 1975; Ead., *Arbeitsverfahren mit Luigi Nono als Interpret und Veranstalter*, in O. Kolleritsch (Hg.) *Die Musik Luigi Nonos*, Universal, Wien 1995, pp. 75-90; Ead., *Schnebel, Nono, Schönberg, oder: Die wirkliche und die erdachte Musik: Essays und Autobiographisches*, Europäisches Verlagsanstalt, Hamburg 1995; Ead., *Tagebuchnotizen zur Entstehung von Luigi Nonos La fabbrica illuminata*, in Th. Schäfer (Hg.), *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*, PFAU, Saarbrücken 1999, pp. 9-24.

soprano Liliana Poli). In seguito Nono, partendo sia dalla propria immaginazione sonora sia dalle possibilità concrete delle voci, distillava ciò che chiamava “il potenziale espressivo umano” che si sprigionava dalla parola ‘detta’, dal suo peculiare profilo melodico, prosodico e timbrico. Le voci degli attori e del soprano interagivano con il nastro magnetico ed erano al centro di un evento musicale complesso, in cui la dimensione *live* era mediata dall’uso di microfoni e dalla spazializzazione del suono. Nono si avvaleva della tecnica di analisi delle potenzialità vocali di un testo verbale servendosi del lavoro sulla viva voce degli interpreti, mantenendo intatto il significato linguistico ma riverberandolo musicalmente, in maniera non dissimile da alcuni procedimenti della poesia sonora⁴⁴.

Un ultimo esempio di rapporto collaborativo tra compositore e interprete nella fase pre-compositiva è quello tra Michiko Hirayama e il compositore Giacinto Scelsi. In questo caso l’improvvisazione rappresenta un momento fondante nella pratica compositiva scelsiana, che, com’è noto, affidava a collaboratori l’iscrizione in partitura⁴⁵. La collaborazione tra il compositore e la cantante giapponese ha reso possibile la nascita dell’articolazione di una pratica vocale che va al di là della trasgressione e dell’attraversa-

aA

44. Una descrizione più dettagliata sulla base del materiale conservato all’archivio Nono si legge in M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale* cit., pp. 87-88.

45. La peculiarità del rapporto tra improvvisazione e composizione di Scelsi è stata messa in relazione alle pratiche delle tradizioni extra-europee da G. Giuriati, *Suono, improvvisazione, trascrizione, autorialità, Oriente e Scelsi*, in D.M. Tortora (a cura di), *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita*, Atti dei Convegni Internazionali Roma, 9-10 Dicembre 2005 e Palermo, 16 gennaio 2006, Aracne, Roma 2008, pp. 263-280; A.C. Pellegrini, *Oralità e scrittura nelle opere di Giacinto Scelsi*, «Filigrane», 15 (2012), <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=499>>. Per una contestualizzazione della produzione scelsiana e delle pratiche notazionali, si veda G. Borio, *Sound as Process: Scelsi and the Composers of Nuova Consonanza*, in F. Sciannameo, A.C. Pellegrini (eds.), *Music as Dream. Essays on Giacinto Scelsi*, Scarecrow, Lanham 2013, pp. 41-52. Sul rapporto tra Scelsi e i suoi trascrittori, su cui sono state avanzate diverse interpretazioni, si vedano in particolare la dissertazione dottorale di S. Marrocu, *Il regista e il demiurgo. Giacinto Scelsi e Vieri Tosatti: una singolare sinergia creativa*, a.a. 2013/14 e i contributi di Fr. Jaeger, *Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, «MusikTexte», 104 (2005), pp. 27-40; Id., *Il dilettante e i professionisti. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, «Musica/Realtà» 88 (2009), pp. 93-122; Id., “Improvisation” und “Transkription” im Schaffen von Scelsi, in F. Celestini, E. Reissig (Hg.), *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, Lit, Wien 2014, pp. 91-104.

mento delle pratiche vocali tradizionali. In questo senso Michiko non è stata soltanto una “voce sperimentale”, in grado di padroneggiare le tecniche della cosiddetta voce estesa e di avere in repertorio composizioni vocali di Berio, Boulez, Cage, Guaccero, Togni, Sciarrino, Schafer⁴⁶. Nella traiettoria tra l'interpretazione di *Hô*, la prima opera vocale di Scelsi, parzialmente derivata dalla trascrizione di brani rispettivamente per tromba e corno, ai *Canti del Capricorno*, Michiko Hirayama è stata in grado di concepire, modulare e incorporare un universo vocale immaginato dal compositore e resistente a ogni forma di iscrizione tradizionale⁴⁷. Essa ha dato letteralmente un corpo vocale ad una musica concepita attraverso l'improvvisazione con uno strumento timbricamente anodino come l'ondiola, attraverso un intenso scambio collaborativo con il compositore, testimoniato dalla raccolta di registrazioni conservate presso la Fondazione Scelsi. Le partiture vocali di Scelsi rappresentano una traccia monodimensionale per qualsiasi cantante che non abbia ascoltato Michiko. Questo è vero in una certa misura per qualsiasi partitura vocale o strumentale. In questo caso lo è, però, in un senso assolutamente radicale in quanto al di là degli aspetti microtonali e dei singoli effetti vocali, che, iscritti attraverso una semiografia concordata, sono le flessioni del continuum vocale, le fluttuazioni timbriche e le posture vocali che richiedono una partecipazione ad una nuova tradizione orale, inaugurata da Michiko stessa, e la consuetudine con il suo corpo vocale.

46. È interessante notare che il compositore Domenico Guaccero (con il quale Michiko ha avuto un rapporto di intensa collaborazione) avesse concepito la “voce sperimentale” come una tipologia vocale da accostare alle altre già esistenti, come si deduce dalla descrizione degli esecutori della composizione *Rappresentazione et Esercizio. Azione sacra per 12 esecutori*, Ricordi, Milano 1969; nella premessa Guaccero distingue le tre voci femminili appunto in soprano lirico-leggero, soprano “sperimentale” e mezzosoprano. Indicazioni sul repertorio di Michiko sono state ricavate da una presentazione della cantante stessa, conservata presso l'archivio Isabella Scelsi di Roma.

47. Cfr. H.R. Zelle, *Das Ensemble der Soli*, in H.-K. Metzger, R. Riehn (Hg.), *Giacinto Scelsi*, «Musik-Konzepte», 31 (1983), pp. 24-66; F. Jäcker, *‘Igne Natura Renovatur Integra’*. Giacinto Scelsi als Bearbeiter eigener Werke, in M. Baroni, A.C. Pellegrini (a cura di), *Quaderni dell'Archivio Scelsi, I*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, pp. 107-132; D. Tortora, “Le voci del mondo”. *Genesi, scrittura e interpretazione dei Canti del Capricorno*, «Il Saggiatore Musicale», 11 (2004), pp. 111-142.

3. *Vocal performance art*

Dalla fine degli anni Sessanta la già citata *vocal performance art* si è affermata come la pratica più avanzata in ambito vocale e ha avuto un impatto su tutti i generi musicali, soprattutto sulla *popular music*, ampliando e ridefinendo l'ambito di creatività del cantante/performer. Si tratta, infatti, di un'area di sperimentazione sulla voce in cui la ricerca performativa e quella compositiva coincidono per lo più nella stessa persona, secondo una tipologia definita – sempre da Theda Weber-Lucks – appunto *VocalComposerPerformer*. Essa segna in maniera netta una sospensione del rapporto gerarchico tra compositore ed esecutore e costituisce una fase cruciale nel processo di emancipazione e di soggettivizzazione della voce che ha interessato tutti i generi nel Novecento. Nella fase di affermazione di quest'ambito di sperimentazione spiccano le figure di Meredith Monk, Joan La Barbara, Diamanda Galás, Demetrio Stratos, David Moss; negli anni Ottanta-Novanta si sono affermate figure come Fátima Miranda, Sainkho Namtchylak, Jaap Blonk, Yvon Bonenfant, Jennifer Walsche per nominare soltanto i più noti, che spiccano in una scena che progressivamente vede moltiplicarsi performers e pratiche specifiche, soprattutto nelle zone di crossover fra i generi, come dimostrano per esempio interpreti quali Petra Magoni e Maria Pia De Vito per citare due nomi italiani, naturalmente non gli unici.

Per la generazione dei pionieri di questa pratica – penso a Stratos e a Joan La Barbara che la citano espressamente – Cathy Berberian appare ancor sempre come un punto di riferimento. Tuttavia la *vocal performance art* oltrepassa di gran lunga il territorio delle sperimentazioni legate all'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Le nuove pratiche vocali, infatti, tracciano una direzione che si muove verso la de-soggettivazione della voce e l'affrancarsi dalla sua funzione di marcatore della dimensione personale, irripetibile e irriproducibile della persona. Il che non significa che la voce dismetta questa funzione nella vita quotidiana. Piuttosto, una volta caduti gli steccati fra gli stili vocali con la conseguente corsa all'individuazione stilistica e timbrica, la tendenza alla depersonalizzazione amplia la dimensione della voce e mette in questione gli ordini e le gerarchie su cui è costruita la soggettività occidentale,

spesso anche grazie soprattutto all'uso della tecnologia *live electronics*.

Tutte le ricerche legate all'estensione della voce, con o senza l'apporto di tecnologie elettroniche, sortiscono effetti di "ventriloquia" e dunque di spossessamento e di de-soggettivazione⁴⁸. Questi fenomeni si sono manifestati nell'ambito rituale di molte religioni, si pensi alla profezia, allo sciamanesimo, alla glossolalia. L'antropologia della voce ha descritto ampiamente questa dimensione dell'alterità della voce che permette a istanze "altre" di parlare al suo interno. Tuttavia al di fuori di contesti mitologici condivisi da una comunità, questi fenomeni costeggiano pericolosamente i territori della psicosi, nel tentativo di destabilizzare la soggettività occidentale e le codificazioni dualistiche su cui è basata: animale/uomo, uomo/donna, natura/cultura, immediato/mediato.

Inoltre in questo tipo di sperimentazioni si manifesta in maniera inequivocabile la logica del continuo superamento dei traguardi, come dimostra uno dei più aggiornati repertori delle frontiere estreme della voce estesa, definita qui "extra-normal voice", *The 21st-Century Voice* di Michael Edgerton. Questo volume propone esercizi e sonorità che riprendono tecniche di respirazione yoga, e si spingono fino a indagare usi della voce nei territori estremi ai confini con l'apnea⁴⁹. La prossimità con alcuni lavori di Bill Viola, soprattutto *Nine Attempts to Achieve Immortality* del 1996, conferma quanto il fenomeno di convergenza delle arti, di cui si è parlato all'inizio, perduri per tutto il xx secolo e oltre.

Se la trasgressione che ha caratterizzato l'arte moderna ha esaurito la sua funzione polemica, essa si è trasformata dagli anni Settanta in poi in un impulso di superamento

48. Su questo tema si veda S. Connor, *Dumbstruck* cit.

49. M.E. Edgerton, *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015³. Tanto i compositori che operano con la voce estesa, quanto i performer sono interessati a catalogare e definire le varie tecniche. La cantante Sharon Mabry ha compilato un'altra guida, *Exploring the Twentieth-Century Vocal Music*, Oxford University Press, Oxford 2002. La catalogazione delle tecniche elaborate a partire da principi fonologici e acustici da Weber-Lucks, in *Körperstimmen* cit., corredata da spettrogrammi di esempi tratti da registrazioni, rappresenta uno degli studi più articolati in quest'ambito, soprattutto per il tentativo di uscire dalla semplice catalogazione tecnica e affrontare una contestualizzazione storica ed estetica del fenomeno.

dei limiti del corpo che caratterizza tutta quanta la nostra cultura. In netta opposizione con la tradizione estetica settecentesca, la seduzione connessa al pericolo, spesso edulcorata nelle testimonianze dei protagonisti, marca la nostra epoca dedita agli sport estremi e segnata dalla seduzione oscura della cosa, per esprimerlo in termini lacaniani.

Al di là delle interpretazioni, sicuramente queste pratiche estreme di oltrepassamento al confine tra *body art* e *vocal performance art*, anche nelle versioni mediatizzate come nel caso citato di Bill Viola, pongono il problema del rapporto tra corpo e mente: dalle pratiche che si rivolgono al corpo come un oggetto, come uno strumento a propria disposizione, fino a quelle che si propongono di coltivare il corpo e mostrarlo come il risultato di un determinato allenamento e addestramento.

Si è appena detto che tanto le arti visive quanto quelle performative, soprattutto la *body art* degli ultimi decenni, sono state spesso interpretate in termini di “realismo psicotico”⁵⁰. È innegabile il fatto che tutte le arti, comprese quelle della voce, costeggino sempre più da vicino i territori del disturbante, del disgustoso, dell'estremo, del compulsivo e quelli della dimensione psicotica, della pulsione di morte o – in termini lacaniani – del godimento mortale. Ciò non significa, però, che ne siano l'espressione immediata. La voce, come il corpo nel teatro e nella *body art*, è anche un'istanza mediatrice, un *medium* appunto, che al contempo incorpora e media significati simbolici ed espressivi. Mi riferisco qui alla definizione della duplice valenza del corpo come apparato tecnico e come medium, *Leibkörper*, sviluppata da Kati Röttger sulla scorta della fenomenologia di Bernhard Waldenfels⁵¹.

Nelle sue manifestazioni estreme, la mediazione simbolica avviene attraverso il raggiungimento del limite delle possibilità del corpo e della voce e il suo controllo, in un senso non molto diverso dall'esposizione al pericolo nelle arti circensi e nelle arti marziali. L'interpretazione di Deme-

50. M. Perniola, *L'arte e la sua ombra* cit., pp. 30-34.

51. K. Röttger, *Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen*, in H. Schoenmakers et. al. (Hg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Transcript, Bielefeld 2008, pp. 117-124.

trio Stratos di uno dei passi più violenti del teatro di Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, fornisce un esempio concreto di questa dinamica tra spossessamento e controllo⁵². L'inserimento di scioglilingua e di vocalizzi multifonici concretizzano, ma non addomesticano, la poetica dell'urlo di Artaud. La voce modula e controlla l'urlo, ne identifica le sfumature diverse di sarcasmo, capovolge l'eccesso in virtuosismo, o con le parole di Kristeva, in *jouissance*.

Nelle personali riflessioni intorno alle ricerche sulla vocalità, diffuse soprattutto attraverso interviste spesso audiovisive, Stratos ha comunicato il progetto culturale che sta alla base delle sue sperimentazioni. In un'intervista con Massimo Villa, pur nel linguaggio frammentario e semplice che gli è proprio, espone i termini di una ricerca ai margini della parola.

Il problema è abolire la parola. Noi quando si canta in questa direzione qui non crediamo tanto alla parola. Vogliamo abolirla, perché la parola è proprio la parola ci incastra, ci schiavizza all'interno di un discorso stilistico. Noi non crediamo nello stile. Quindi si cerca di abolire la parola che è un secondo segnale della realtà. Non è la realtà, l'unica realtà, la parola. Si cerca di frugare all'interno, nelle pieghe, di rovistare nelle piaghe del linguaggio per tirare fuori qualcosa di nuovo. Questa è la direzione di questo tipo di sperimentazione vocale. Qui si fanno esperimenti sul limite del linguaggio. E può essere utile questo tipo di discorso al bambino, allo psicanalista, al foniatra, al logopedista, al folle, alla casalinga; può essere utile per tutti. Siamo in cinque miliardi che utilizziamo la voce, non la utilizziamo molto bene. Siccome non la conosciamo, si può scoprire; qui il tipo di sperimentazione che noi proponiamo, è scoprire che non è tornare indietro, né cercare di riagganciarsi a una situazione di civiltà bianca o negativa, ma di scoprire quali sono i limiti del linguaggio oggi, nella nostra società⁵³.

52. Una clip di questa interpretazione è reperibile in *La voce Stratos*, un documentario di Luciano D'Onofrio e Monica Affatato, DVD, Feltrinelli, Milano 2009. È disponibile anche su YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=G6nGSNI--qU>>.

53. *Demetrio Stratos: suonare la voce*, documentario di Massimo Villa, Cramps, 1994; il passo è disponibile online: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZC3IWYPYQHI>>: 30'45"-31'49".

La ricerca all'interno delle pieghe e piaghe del linguaggio, con un esplicito richiamo al concetto deleuziano di piega, dischiude la dimensione dell'impersonale e del sub-personale. È una ricerca che si rivolge concretamente alla riscoperta di quelle possibilità fonatorie trascurate durante il processo di apprendimento delle lingue naturali e dei diversi stili di canto e che completa e approfondisce quella dimensione emancipatrice del semiotico, cui si è fatto cenno all'inizio.

Rispetto alla dimensione descritta da Julia Kristeva, l'apporto della sperimentazione vocale dalla fine degli anni Settanta è stata la ricerca sulle tecniche di vocalizzazione di altre culture, di cui Stratos è stato uno dei pionieri ed oggi si estende dalle pratiche vocali transculturali rappresentate per esempio da Fátima Miranda, Sainkho Namtchylak, Tania Tagaq, che rappresentano ora uno standard di base irrinunciabile per qualsiasi performer vocale, attivo in qualsiasi genere.

4. *Conclusion: al di là del concetto di oralità*

Nel corso della seconda metà del Novecento la sperimentazione vocale si è spostata progressivamente dalla riconquista di una dimensione di oralità ad un orientamento verso una più ampia dimensione performativa, verso quanto Dieter Mersch ha definito "sich-zeigen", manifestarsi, emergere, come un aspetto proprio della performance rispetto all'esecuzione, alla riproduzione⁵⁴. Questo ri-orientamento consente di leggere a ritroso la centralità di questo aspetto anche dall'archeologia del performativo, dal dadaismo alla seconda avanguardia, fino alla *vocal performance art*. Il termine arte orale al singolare coglie la porosità dei confini tra le diverse arti della voce e l'inarrestabile tendenza all'ibridizzazione. Esso suggerisce, però, un riferimento all'oralità primaria, improponibile se non nella forma di un contatto poetico con la dimensione pre-linguistica⁵⁵. Il termine funziona soltanto se lo pensiamo nella sua acce-

aA

54. D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Surkamp, Frankfurt 2002, p. 33.

55. Penso a questo proposito alle ricerche poetiche di Ida Travi e in particolare alle riflessioni contenute in *L'aspetto orale della poesia*, Moretti e Vitali, Bergamo 2007³.

zione eminentemente performativa, come aveva intuito Zumthor.

Possiamo immaginare il territorio dell'arte orale come uno spazio in cui l'emergere e lo sprofondare di piccole "terre di mezzo" tra le arti ridefiniscono di volta in volta le pratiche nel grande arcipelago della vocalità. Gli oltrepassamenti trasversali di cui ho parlato curvano la prospettiva di una corsa mono-direzionata in cui ciascun momento nega quello precedente. La stessa ossessione per la progressiva estensione dei limiti fisici si trasforma da provocazione in ridefinizione. La storia delle pratiche ha dunque bisogno anche di una "geografia", di una mappatura di uno spazio virtuale che, come la cartografia antica, ridefinisce di volta in volta i confini esterni e la distribuzione interna fra terre emerse e inabissate. Al contempo vanno ridefiniti i nuovi attori che si affiancano ai poeti e ai compositori, performers che pensano, creano e manipolano le "voci" all'interno della "Voce", insieme alla promiscua alterità dei loro multiformi "doppi" virtuali.

1. Dai poemi omerici alla ricerca sul campo

aA

Nell'area balcanica, soprattutto nelle zone di confine tra Serbia, Montenegro, Bosnia, Kosovo e Albania, è attestata una delle principali pratiche di canto epico di tradizione orale documentata al mondo. Essa comprende canti di contenuto leggendario, articolati in cicli narrativi talvolta di considerevole lunghezza, caratterizzati dalla presenza di versi formulaici. I canti sono eseguiti a voce sola da un cantore che si accompagna con uno strumento monocorde ad arco, chiamato *gusle* nelle lingue slave e *lahuta* in lingua albanese. Nel dicembre del 2018 il canto accompagnato con *gusle* della Serbia è stato inserito nella *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* UNESCO; questo inserimento ha certamente un valore significativo al fine di far conoscere certi repertori poetici e musicali presso il grande pubblico; tuttavia è innegabile che questo offre una prospettiva parziale e deformata in quanto limita a un solo paese un fenomeno che invece costituisce una pratica trasversale a diverse lingue e culture del Sud-Est europeo¹.

1. Vedi quanto discusso in Ph.V. Bohlman, N. Petković (eds.), *Balkan Epic. Song, History, Modernity*, Scarecrow Press, Lanham 2012.

La diffusione e condivisione dei medesimi repertori da parte di varie culture e lingue rappresenta uno dei dati importanti emersi nel corso della ricerca compiuta da Milman Parry e Albert Lord negli anni Trenta del secolo scorso; i due studiosi hanno esplorato a fondo i repertori di canto epico muovendosi in aree di frontiera proprio nella convinzione di potervi trovare materiali di maggior interesse. Le vicende storiche delle aree geografiche dell'Europa sud-orientale ne hanno fatto una delle zone di confine per antonomasia a livello globale; essa è entrata nell'immaginario comune come l'area di svolgimento di molteplici conflitti nel corso del tempo – tra Oriente e Occidente, tra cristianità e islam – con risvolti talvolta tragici che si sono riproposti ancora in anni assai recenti. Tali dinamiche certamente hanno spinto a trovare un elemento catalizzatore, potente come forse nessun altro, nei repertori del canto epico di tradizione orale, favorendone così la fioritura. La disamina di queste ragioni esulerebbe dai compiti di queste pagine; esse tuttavia possono essere efficacemente riassunte nelle celebri parole sul canto epico formulate da Paul Zumthor nel suo libro sulla poesia orale:

187

Il canto epico racconta la lotta contro l'Altro, lo straniero ostile, il nemico esterno al gruppo, sia quest'ultimo una nazione, una classe sociale o una famiglia. [...] L'epopea tende all'"eroico", se con questo termine si intende l'esaltazione di un super-io collettivo. Si è potuto osservare che essa trova il suo terreno più favorevole nelle regioni di frontiera, dove regna un'ostilità prolungata tra due razze o due culture, nessuna delle quali domina nettamente sull'altra. Il canto epico cristallizza l'ostilità e compensa l'incertezza della lotta; annunzia che tutto finirà bene, proclama almeno che noi abbiamo la ragione dalla parte nostra. In questo modo, l'epica incita in modo potente all'azione².

Il lavoro di ricerca e studio sul canto epico nei Balcani è stato promosso da Milman Parry come proseguimento del suo lavoro di analisi dei poemi omerici; dopo la sua prematura morte, avvenuta accidentalmente nel dicembre del 1935 al momento del suo rientro in USA dal Regno di

2. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984, p. 133.

Jugoslavia, il lavoro sarebbe stato portato avanti dal suo allievo Albert Lord, che ne avrebbe sintetizzato gli esiti nella fondamentale monografia *The Singer of Tales*, uscita nel 1960³. Tale ricerca ha costituito una tappa di cruciale importanza per la questione omerica, riconsiderata grazie al confronto con una tradizione epica vivente; questo era infatti l'obiettivo primario al quale era interessato Parry in quanto classicista⁴. Tuttavia i risultati conseguiti, in particolare la definizione della teoria formulaica, hanno avuto un forte impatto nello studio delle tradizioni orali in generale, consentendo di comprendere alcuni dei principi di fondo che ne regolano i meccanismi⁵.

Il tratto fortemente innovativo della ricerca di Parry sta nella documentazione delle performance dei cantori, compiuta utilizzando tecniche di registrazione del suono per l'epoca assai avanzate. Nel corso di un primo soggiorno dal carattere esplorativo compiuto nel 1933 in aree dell'allora Regno di Jugoslavia, Parry aveva iniziato a raccogliere i testi verbali dei canti epici sotto dettatura, chiedendo ai cantori di recitare un verso per volta al fine di consentirne la trascrizione. Va ricordato come questa fosse stata, fino a quel momento, la modalità usuale di raccolta di testi epici adoperata da tutti gli studiosi; essa aveva portato di fatto a trascurare gli aspetti musicali e performativi e a concentrarsi sulla parte testuale e poetica. Prima dell'avvento dei mezzi di registrazione e delle ricerche di Parry, tutte le raccolte dei canti epici, in particolare quelle che hanno contribuito a stabilire i testi canonici delle varie tradizioni epiche nazionali, erano state compiute trascrivendo i soli testi dei poemi sotto dettatura. Questo è spesso accaduto nel corso di ricerche condotte da illustri studiosi e letterati, che hanno rappresentato passaggi cruciali non solo per la codificazione e lo studio del corpus di canti epici, ma hanno anche contribuito fattivamente alla creazione del processo di identità nazionale dei rispettivi paesi: basta ricordare il

aA

3. A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000.
4. M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, ed. by A. Parry, Clarendon Press, Oxford 1971.
5. J.M. Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Indiana University Press, Bloomington 1988.

lavoro di Vuk Karadžić per l'epica e più in generale per la lingua e la cultura serba, o quello di Bernardin Palaj e dei francescani di Shkodër per quella albanese.

Parry si rende conto che per comprendere il meccanismo compositivo delle formule non è sufficiente raccogliere solo i testi verbali, ma bisogna concentrarsi sulla performance vocale, che costituisce il luogo in cui si mette in atto il reale processo creativo; *composing in performance* sarà infatti l'espressione coniata, successivamente da Lord, per descrivere la modalità creativa del poeta-cantore⁶. Nel corso della sua ricerca, Parry arriva a mettere a punto un sistema di raccolta che gli consente di registrare senza mai interrompere l'integrità della performance di un canto, che poteva così dilungarsi anche per molto tempo. Questo viene reso possibile grazie all'uso di dischi di alluminio come supporti di registrazione, e di due incisori usati alternativamente: quando il disco posto su uno dei due incisori si esaurisce, inizia la registrazione su un secondo disco posto sull'altro incisore, mentre sul primo incisore si provvede a sostituire il disco in modo da farlo partire quando si sarà esaurito il secondo, e così via; questo permette di effettuare registrazioni per un tempo indefinito senza interrompere il ritmo narrativo del cantore. Le apparecchiature usate da Parry sono andate perdute nel tempo, mentre è conservato presso la Milman Parry Collection di Harvard il corpus delle registrazioni fissate sui supporti in alluminio, oltre a tutti i materiali cartacei e fotografici della ricerca⁷.

Con la consapevolezza dell'importanza della performance vocale come momento cruciale per lo studio del canto epico, emerge subito, in Parry, anche la consapevolezza che la sola dettatura del testo verbale di un canto non costituisce solo un "surrogato" della performance cantata; al contrario,

6. Id., *The Singer of Tales in Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

7. *SCHS - Serbocroatian Heroic Songs*, vol. I, collected by M. Parry, edited and translated by A.B. Lord, with musical transcriptions by B. Bartók, prefaces by J.H. Finley Jr. and R. Jakobson, Harvard University Press - The Serbian Academy of Sciences, Cambridge (MA) - Belgrad 1954; D.F. Elmer, *The Milman Parry Collection of Oral Literature*, «Oral Tradition», 28/2 (2013), pp. 341-354; N. Scadaferrì (ed.), *Wild Songs, Sweet Songs. Albanian Epics in the Collections of Milman Parry and Albert B. Lord*, Harvard University Press - Milman Parry Collection of Oral Literature, in press.

essa stessa rappresenta una vera modalità di performance, con sue specifiche caratteristiche che si riflettono anche nella logica compositiva dei poemi; e infatti anche quando dispone del sistema di registrazione del suono con i due incisi, Parry non smetterà di raccogliere testi di canti sotto dettatura, ma userà entrambi i sistemi: alcuni canti verranno infatti trascritti mentre altri verranno registrati. Trascrivere e registrare vengono considerati due metodi diversi di codificare, su differenti supporti, un testo poetico di tradizione orale, che conducono a differenti risultati. La registrazione richiede al cantore una performance cantata continuativa; il cantore si esibisce senza interruzioni, rispettando rigorosamente il ritmo e la melodia e rinforzandoli, da un punto di vista sia musicale che gestuale, con l'uso dello strumento; è quello che accade durante una vera performance di fronte a un uditorio, che è sempre cantata, con accompagnamento dello strumento, ed avviene solitamente durante momenti di intrattenimento pubblico. Invece, la recitazione di un verso alla volta ai fini della dettatura viene richiesta solitamente dai ricercatori; in questo caso il cantore deve spezzare la regolarità e continuità ritmica della narrazione, rinunciando a usare sia lo strumento musicale che il canto. Mentre nel primo caso il cantore compone il canto nel corso della performance rispettando il rigore ritmico temporale, nel secondo gli viene imposto un differente tipo di passo narrativo, per lui insolito, che comporta la ri-creazione di un testo spezzando il rigore del tempo al fine di rispettare le esigenze di chi sta trascrivendo. La logica compositiva che avviene nel corso della dettatura di un testo orale tuttavia è forse più aderente alle necessità analitiche perseguite da Parry e Lord. Non bisogna infatti dimenticare che i due ricercatori sono in primo luogo studiosi dei poemi omerici; essi sono dunque interessati all'epica di tradizione orale soprattutto nella misura in cui può illuminare le loro ipotesi di lavoro sul mondo antico. Essi partono dal presupposto che i poemi omerici siano stati fissati secondo una modalità in parte simile a quella che avviene durante la dettatura di un cantore illetterato, come quelli scoperti nei Balcani. Risultano illuminanti le parole di Parry che compaiono nel suo lavoro incompiuto dal titolo *Ćor Huso. A Study of Southslavic Songs*:

Io immagino, proprio ora, il momento in cui l'autore dell'*Odissea* siede e detta il suo canto, mentre un altro, con l'occorrenza per scrivere, scrive verso per verso, nella maniera in cui i nostri cantori, seduti nell'immobilità dei loro pensieri, guardando il movimento della mano di Nikola [Vuinović] sulla pagina bianca, attendono che lui indichi loro il momento di pronunciare il verso successivo⁸.

Su questo punto, Lord va più a fondo in un significativo articolo intitolato *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*. Qui infatti fa esplicita menzione della differenza, sul piano della qualità narrativa, tra un testo cantato e un testo dettato verso per verso ai fini della trascrizione; una differenza di cui hanno consapevolezza anche i cantori:

Un poeta orale cui è chiesto di dettare un canto per qualcuno affinché lo trascriva, si viene a trovare in una condizione assai insolita. Lui è abituato a comporre rapidamente con l'accompagnamento musicale di uno strumento che stabilisce ritmo e tempo della performance. Per la prima volta lui è senza questo supporto ritmico, e all'inizio trova difficoltà a comporre i suoi versi. Lui può facilmente abituarsi a farlo, e stabilisce un certo ritmo nella sua mente. [...] Il vantaggio principale di questo modo di esibirsi è quello di mettere il cantore nelle condizioni di pensare ai suoi versi e al suo canto. La sua piccola audience è stabile. Questa è un'opportunità per il cantore di dare il suo meglio non come performer, ma come narratore e come poeta. [...] È interessante notare che quando Parry chiedeva ai cantori se pensassero che i versi cantati fossero migliori di quelli recitati o viceversa, la loro risposta era sempre questa: i versi cantati sono più veri, quelli dettati sono migliori. Si potrebbe parafrasare nella seguente maniera: i versi cantati sono più vicini a quelli che noi abbiamo ascoltato dagli altri, ma noi possiamo essere migliori poeti nella dettatura dei versi⁹.

Non sono solo i ricercatori a rilevare le differenze tra la dettatura di un testo e una performance cantata; anche i cantori da parte loro sono consapevoli che la recitazione verso per verso ai fini della dettatura consente di struttura-

8. M. Parry, *The Making of Homeric Verse* cit., p. 451 (trad. mia).

9. A.B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991, p. 38 (trad. mia).

re e organizzare meglio la narrazione, al prezzo però della rinuncia al meccanismo del *composing in performance* e al suo rigore ritmico e narrativo.

2. Cantare, recitare, dettare

Prendendo spunto dalle ricerche di Parry e Lord, ho compiuto un'indagine finalizzata allo studio degli aspetti strutturali di un canto epico di tradizione orale in rapporto alle modalità di performance; questo è stato compiuto nel quadro di una più ampia attenzione verso il canto epico dei Balcani e in particolare dell'epica albanese di tradizione orale¹⁰. Il lavoro è stato svolto soprattutto grazie alla disponibilità del cantore albanese Isa Elezi-Lekgjekaj (all'anagrafe Isa Muriqi, 1947) di Koshutan (Peja); si tratta del più importante cantore in attività oggi nell'area di Rugova, in Kosovo, nelle zone di confine con il Montenegro. Nel corso di questa ricerca ho approfondito soprattutto le diverse tipologie performative a cui ricorrono i cantori; grazie ai sistemi audiovisivi è stato possibile registrare e filmare, e successivamente studiare, diverse forme di enunciazione di un testo poetico considerate come differenti performance, capaci di ripercussioni anche sulla struttura metrica e narrativa del poema.

A Isa è stato chiesto di 'eseguire' un canto secondo diverse modalità. Innanzitutto quella che è la performance consueta, ovvero cantando accompagnandosi con lo strumento; ma gli è stato poi chiesto di recitarlo anche senza canto e senza strumento; infine di dettare il solo testo verbale per la trascrizione su carta. Un video, in cui si sintetizzano gli esiti della ricerca, con frammenti delle diverse esecuzioni di Isa, è accessibile sul sito <<http://leavlab.com/portfolio/epic-songs-balkans/>>. Il canto prescelto era quello delle nozze di Halil (*Kanga e marteses e Halilit*) del ciclo dei canti della frontiera, *Këngë Kreshnike*¹¹, presente sia in lingua albanese

aA

10. N. Scaldaferri, *Appunti per un'analisi della versificazione tradizionale arbëreshe*, in F. Altimari, E. Conforti (a cura di), *Omaggio a Gerolamo De Rada/Homazh për Jeronim De Radën*, Università della Calabria, Rende 2008, pp. 351-382; Id. (ed.), *Wild Songs, Sweet Songs* cit.; Z.U. Neziri, N. Scaldaferri, *From the Archive to the Field: New Research on Albanian Epic Songs*, «Classics@», 14 (2016), <http://nrs.harvard.edu/urn3:hlnc.essay:NeziriZ_and_ScaldaferriN.From_the_Archive_to_the_Field.2016>.

11. R. Elsie, J. Mathie-Heck (eds.), *Songs of the Frontier Warriors. Këngë Kresh-*

che nelle lingue slave. Le riprese sono state effettuate a Peja nel novembre 2008 e nell'estate 2009.

Nella prima sezione della performance presente nel video (A), Isa canta il testo accompagnandosi con lo strumento, la *lahuta*. Dal punto di vista melodico, il cantore, dopo una melodia di apertura, utilizza un breve modulo ripetuto per ogni singolo verso, supportato dalla linea melodica dello strumento; questo in linea con quanto illustrato dalle analisi musicali compiute sia sui repertori slavi che su quelli albanesi¹². Si tratta dell'esecuzione più levigata dal punto di vista metrico: come accade sempre nei casi in cui è presente il canto, eventuali irregolarità metrico-ritmiche del testo verbale vengono integrate da intercalari che finiscono per rendere il metro regolare e coerente. Il numero delle sillabe per verso, qui indicate tra parentesi, di solito è di 11 o 12:

[An-ë] O lum-e për ty-e Zot oi lumi Zot (11)
e po hiç s'jem kjenë po ti na ke dhan' (11)
eu hiç eu pa shybe po çaren na e ban (11)
e tridhet' agë-o po n'llanxhe janë dalë (12)
e sa kanë marrë lafin e kan fol (11)
e sa kanë marrë pjen e po pin' (11)

aA

193

Lode a te signore degno di lode / non esistevamo e ci ha dato tutto / dal niente ci ha creato / i trenta Aga sono usciti sul campo / hanno preso la parola e cominciano a parlare / hanno preso le bevande e cominciano a bere (video: 0'57"-2'06")

Nella seconda sezione del video (B), Isa recita il testo declamandone i singoli versi senza cantarli; siamo in presenza qui di una recitazione ritmica. La struttura del verso in questo caso è interamente ripensata rispetto al caso precedente, e il numero di sillabe oscilla tra 7 e 9. La performance ritmica recitata del solo testo è considerata sempre assai difficile da

nikësh. *Albanian Epic Verse in a Bilingual English-Albanian Edition*, Bolchazy-Car-
ducci, Wauconda (IL) 2004.

12. G. Herzog, *The Music of Yugoslav Heroic Epic Folk Poetry*, «Journal of the Inter-
national Folk Music Council», 3 (1951), pp. 62-64; S. Erdely, *Music of Southslavic
Epics from the Bihać Region of Bosnia*, Garland, New York 1995; A. Ahmedaja,
Songs with Lahutë and Their Music, in Ph.V. Bohlman, N. Petković (eds.), *Balkan
Epic cit.*, pp. 101-132.

parte dei cantori, come non manca di rimarcare lo stesso Isa introducendo la recitazione:

*Më kollaj m'vjen me knua me lahute ni ditë, se gjysë ore me fjalë:
Lum për ty oj lumi Zot (7)
hiç s'jem kan' e na ke dhan' (7)
hiç pa çare çaren na' ban (8)
ish çu Muja n'nate n'saba' (8)
avdes t'paç burri ki marr' (8)
Zot i madhi kabull ja past' ba (9)
Halil ag's po i ban za (7)
çou Halil vlla me u shtërgu-a (8)
pse n' llanxhe po duem me shkua (8)*

Mi viene più facile cantare un giorno intero con la *lahuta* che recitare le parole per mezz'ora:

Lode a te Signore degno di lode / non esistevamo e ci ha dato tutto / dal niente ci ha creato / si alza Muja al mattino / si lava prima di pregare / il Signore lo benedice / dice Muja a Aga Halil / alzati Halil e vestiti / perché dobbiamo uscire sul campo (video: 2'25"-3'05").

Nella terza sezione del video (C) si è in presenza della dettatura del testo verbale: viene dettato un verso alla volta, ai fini della trascrizione su carta; i tempi della recitazione sono stabiliti dalle esigenze della trascrizione che conduce a spezzare la continuità ritmica dell'esecuzione e talvolta anche della struttura del verso. Il numero delle sillabe oscilla tra 6 e 8; manca ogni regolarità ritmica e vi sono pause lunghe diversi secondi, indicate nell'esempio seguente tra parentesi quadre. I versi certamente possono essere pensati meglio e il cantore ha più tempo per strutturare la narrazione, con la conseguenza però di un totale scardinamento del ritmo:

*Lum për ty oj lumi Zot [..3""] (7)
hiç s'jem kan' [..2""] e na ke dhan' [..5""] (7)
pa shybe çaren n'e ban [..7""] (7)
ish çu Muja n'nate n'saba' [..9""] (7)
po pin kafe me sheqer [..8""] (7)
çou Halil, v'lla, i ki than' [..8""] (7)
dy en llanxhe tek janë dalë [..8""] (7)
bashk' me ag' llaf kan' ba [..9""] (6)
ven' e kuqe n'faqe u ka dal' [..11""] (8)*

sa raki-a n'llaf i ka hap' [..10''] (8)
jan' dredh' shok't Mujs i kan' than' [..10''] (7)

Lode a te Signore degno di lode / non esistevamo e ci ha dato tutto / dal niente ci ha creato / si alza Muji al mattino / beve il caffè con lo zucchero / svegliati Halil, fratello, gli dice / insieme i due escono sul campo / con gli Aga cominciano a parlare / il vino rosso colora le loro guance / tanto che gustano la raki / gli amici cominciano a criticare Muji (video: 3'09"- 4'52")

In questo terzo caso il cantore, dettando il singolo verso allo studioso che lo sta trascrivendo, segue la modalità utilizzata dai ricercatori prima dell'avvento dei mezzi di registrazione. La cosa che balza subito in evidenza, in questo caso, è la mancanza della regolarità ritmica dei versi dettati. L'esecuzione sembra procedere a singhiozzo; spesso il verso viene spezzato, con lunghe pause tra un verso e l'altro oppure tra parole che appartenerebbero allo stesso verso, per adeguarsi alla tempistica chi sta trascrivendo. Verosimilmente tutte le dettature di canti epici, anche in presenza di studiosi allenati a trascrivere con molta velocità, hanno comportato una rottura della regolarità metrica del testo. Tuttavia, questo stride col fatto che le versioni pubblicate dei canti epici risultano sempre essere assai regolari, a maggior ragione quelle compiute da illustri studiosi che sono diventate le versioni scritte di riferimento delle tradizioni epiche nazionali. Questo induce a pensare come lo studioso che raccoglieva i versi sotto dettatura probabilmente compisse anche un'operazione di correzione e 'normalizzazione' del testo raccolto. Significativa a questo proposito è la testimonianza del gesuita Fulvio Cordignano, ricercatore attivo nel nord Albania negli stessi anni in cui lavorava anche Bernardin Palaj le cui ricerche sono alla base del canone dell'epica albanese¹³. Cordignano attesta infatti come i poemi pubblicati da Palaj non siano delle semplici trascrizioni di rapsodie dettate dai cantori, ma delle vere rielaborazioni poetiche e letterarie, al punto tale da poterle quasi considerare delle sue creazioni:

Non sono però canzoni del tutto genuine com'eran uscite dalla bocca del popolo, ma il compilatore vi si è

13. *Visaret e Kombit* [I tesori della Nazione], 2 voll., Shtypshkroja Nikaj, Tirana 1937.

permesso dei rimpasti e dei ritocchi – e del resto è riconosciuto subito da chi abbia una conoscenza approfondita di tal genere di letteratura popolare. Ad ogni modo bisogna dire che il compilatore stesso vi si manifesta come artista e poeta geniale. Non solo artista e poeta, ma anche critico ed esteta finissimo. E non esito punto a tributare questo doveroso omaggio a P. Bernardino Pàlaj che modestamente non sottoscrive il suo nome alla compilazione¹⁴.

Grazie alla registrazione e alla ripresa audiovisiva emerge con chiarezza come nei casi esaminati ci troviamo in presenza di modalità diverse di performance di uno stesso testo, ognuna delle quali presenta delle sue norme ritmiche, con ripercussioni anche sulla struttura metrica; essa vede di volta in volta dei cambiamenti, fino ad arrivare al terzo caso dove una struttura metrica spesso non sarebbe neanche riconoscibile se lo studioso non avesse in mente il modello preciso al quale relazionarla, ricostruendola a posteriori.

3. *La voce e i passi*

Prendere in esame la performance di un canto epico vuol dire considerare l'importanza dell'azione fisica del corpo del cantore: non solo l'azione dell'apparato fonatorio che agisce nell'enunciazione cantata o recitata, ma anche dei movimenti delle mani mentre suonano lo strumento che accompagna il canto. Le dita della mano che suona la *lahuta*, oltre a produrre le altezze che supportano il canto, si muovono secondo un determinato ritmo, così come il movimento del braccio che serve a far scorrere l'arco. Questi movimenti si trovano a svolgere una funzione di rinforzo per l'azione mnemonica, aiutando con il loro ritmo la successione regolare dei versi formulaici.

La relazione tra il movimento ritmico del corpo e la creazione poetica orale era stata già intuita e messa in luce dagli studiosi che si sono occupati del mondo classico. Celebri sono alcune riflessioni del classicista Eric Havelock; illustrando gli elementi chiave “di quella che i greci chiamavano *mousiké*”, egli parte proprio col sottolineare il ruolo cruciale svolto dal movimento del corpo del performer:

aA

14. F. Cordignano, *La poesia epica di confine nell'Albania del Nord. 1ª parte. Studio critico-letterario*, Tipografia Libreria Emiliana, Venezia 1943, pp. 13-14.

Ogni discorso viene prodotto da una serie di riflessi corporei. Il discorso metrico viene prodotto quando questi stessi riflessi vengono messi in funzione entro schemi speciali, e certi altri riflessi intervengono in parallelo. “Ettore è morto” è un discorso articolato mediante una serie complessa di movimenti da parte dei polmoni, della laringe, della lingua e dei denti, che devono essere combinati inconsciamente con sottile precisione in un certo schema. La semplice ripetizione dell’enunciato costituisce un ritmo. Ma i ritmi che ripetono lo stesso gruppo di parole non consentono una nuova enunciazione. Sicché l’onere principale della pura ripetizione, di cui la memoria abbisogna come di un puntello, è trasferito allo schema metrico privo di significato che viene ritenuto tenacemente nella memoria, e le nuove enunciazioni vengono quindi espresse in modo da adattarsi acusticamente a questo schema¹⁵.

I cantori epici dei Balcani, come abbiamo visto con il caso di Isa, si accompagnano sempre con uno strumento musicale, che naturalmente non sarà mai uno strumento a fiato, essendo l’apparato fonatorio impegnato nel canto. Lo strumento richiede alle mani e alle braccia di articolare dei movimenti secondo un preciso ritmo, che procede in parallelo col movimento degli organi dell’apparato fonatorio, e fornisce al cantore un ausilio mnemonico stimolandolo a rispettare il ritmo della versificazione; questo accade in aggiunta ai suoni strumentali che accompagnano la linea del canto offrendo un ulteriore rinforzo sul piano melodico. Havelock sottolinea come tutto questo eserciti poi un effetto anche sugli uditori:

Il risultato più evidente è diretto non già a se stesso ma al suo uditorio. I timpani degli ascoltatori sono bombardati simultaneamente da due serie distinte di suoni organizzati in ritmo concorde: il discorso metrico e la melodia strumentale. Quest’ultima deve essere ripetitiva; non può permettersi di evolversi come tecnica separata con un suo proprio virtuosismo, diventando così quel che noi chiameremmo “musica”. Ciò infatti stornerebbe l’attenzione dal compito principale, che è quello dell’apprendimento mnemonico verbale. La “musica” greca esiste soltanto per rendere le parole più ricordabili, o piuttosto per rendere le

15. E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Bari-Roma 1973, p. 122.

ondulazioni e le increspature del metro ricordabili automaticamente, al fine di liberare energia psichica per ricordare le parole stesse¹⁶.

Il coinvolgimento del corpo è sempre totale; in qualche misura tutti gli organi si trovano ad essere coinvolti, inclusi gli arti inferiori, finendo anche per assumere comportamenti che possono essere simili alla danza. Riprendendo ancora una volta la riflessione di Havelock:

[...] un'altra serie di riflessi fisici che possono esser messi in moto anch'essi parallelamente al movimento degli organi vocali. Si tratta delle gambe e dei piedi e dei loro movimenti, organizzati nella danza. [...] Ecco quindi che una terza serie di riflessi viene chiamata in azione per rafforzare la sequenza mnemonicamente appresa. L'uditorio stesso compie quest'azione durante la recitazione, ovvero assiste alla sua esecuzione, nel qual caso l'ausilio mnemonico viene mediato agli spettatori tramite gli occhi, quando osservano il ritmo della danza; e forse, mentre osservano, il loro sistema nervoso risponde in simpatia con piccoli movimenti¹⁷.

198

Il collegamento tra la performance vocale e il movimento dei piedi non è solo un'ipotesi scaturita da una riflessione teorica; tale legame è realmente emerso da un successivo approfondimento della ricerca compiuta con Isa Elezi. Oltre alle modalità performative viste in precedenza, ne è emersa infatti una, di natura soprattutto privata del cantore, intesa come esercizio propedeutico alla performance pubblica. In essa, Isa si esercitava camminando, senza strumento, scandendo ritmicamente il canto o la recitazione con i propri passi. Essa ha rivelato come la relazione ritmica tra l'articolazione vocale e il movimento dei passi rivesta un ruolo cruciale nel processo estemporaneo di ri-composizione formulaica dei canti. Il ritmo del corpo si trova infatti a svolgere una funzione di supporto alla voce nei processi strutturali della narrazione probabilmente superiore a quello svolto dai suoni dell'accompagnamento strumentale.

Nella sezione conclusiva del video (D) si può vedere Isa mentre cammina, recitando ritmicamente la stessa sezione

aA

16. *Ivi*, p. 123.

17. *Ivi*, p. 124.

del canto osservata nei casi precedenti. Il verso presenta due accenti isocroni, che compaiono evidenziati nella trascrizione seguente, e che vengono a coincidere con i passi marcati sul pavimento dal cantore. Isa, come si evince dalla sua spiegazione, ha difficoltà a recitare un testo in versi senza marcarne in qualche maniera il ritmo, mentre trova assai più semplice farlo scandendo il ritmo con i propri passi:

Ma mirë e thom fjalorin, se me kjenë unxhë, pa lahutë, pse unë e thom me kamë, me hap:

Lum për ty e lumi zot (7)

tì s'ke gen zoti na ka dhan (8)

ai pa shi begare na ban (8)

ish shku Muja notel saba (8)

pse i bie n'hapje, mua ma kollaj, m'vjen se unxhun [...]

Senza *lahuta*, riesco a dire in modo più facile il testo in piedi che non da seduto, perchè lo dico in base ai passi:

Sia resa lode a te o Signore / non esistevamo e ci hai dato tutto / si avvia Muja sul far del mattino...

L'accento cade sul passo, per me è assai più facile farlo così che non stando seduto (4'54"-6'00").

aA

199

Quest'ultimo caso conferma con maggior evidenza l'importanza della componente rimico-gestuale per la creazione di un canto epico di tradizione orale, e come l'assenza del canto e soprattutto del movimento richiesto dallo strumento incoraggi il cantore a ricorrere ad altre forme di scansione ritmico-corporea. Nello stesso tempo, volendo ricollegarsi alla riflessione sul mondo antico, questo esempio apre prospettive nuove sul concetto stesso di piede nella metrica classica, forse in origine legato non tanto, o non solo, a interpretazioni di tipo allegorico sul 'percorso' della creazione poetica, ma anche a una reale articolazione ritmica del verso effettuata con dei passi.

4. Conclusione

Nei canti epici di tradizione orale, l'importanza della componente ritmico-corporea emerge con evidenza dalle testimonianze raccolte in passato; tuttavia essa è ben documentabile e analizzabile soprattutto grazie alle tecnologie audiovisuali, che consentono analisi sempre più appropriate dei fenomeni performativi. Ipotesi relative anche alla

prassi poetica del mondo classico possono trovare conferma nella pratica attiva del mondo contemporaneo.

Dagli esempi qui discussi, relativi al lavoro compiuto con il cantore kosovaro Isa Elezi-Lekgjekaj, risulta evidente come per comprendere il canto epico di tradizione orale bisogna considerare anche i valori ritmico-strutturali che il linguaggio poetico ha in comune con la gestualità, la ritmica corporea e perfino con la danza, come suggerito da studiosi come Havelock o Jean Molino¹⁸. Nella poesia orale infatti il sapere del cantore si presenta come un sapere incorporato; il corpo si trova ad agire come una sorta di *gramophone humain*, per riprendere la terminologia introdotta da Jousse nelle sue riflessioni sull'antropologia del gesto¹⁹. Il movimento ritmico non si limita tuttavia ad aiutare la memorizzazione dei versi e la loro riproduzione, ma anche la loro stessa creazione, secondo la tecnica del *composing in performance*, soprattutto nel caso di versi formulaici.

18. J. Molino, *La poesia cantata. Alcuni problemi teorici*, in M. Agamennone, F. Giannattasio (a cura di), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 31.

19. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Resma, Paris 1969.

aA

Isa Elezi-Lekgjekaj
(foto di Stefano Vaja)



L'oralità simulata: produzione sonora e dimensione empatica della voce nella canzone registrata*

Alessandro Bratus

Nell'articolare la posizione e il ruolo della parola nella canzone, già circa trentacinque anni fa Umberto Fiori rivendicava la specificità di ciò che definisce “il suono della parola” (*«queste sillabe cantate in questo modo da questa voce»*¹) mentre ne delineava l'efficacia in quanto prodotto di una pluralità di fattori: «sarà difficile “servirsi” delle parole nel rock, e sarà soprattutto difficile che le parole “servano”, finché le si concepisce come dei puri “veicoli” di un “contenuto” o finché si conta di poterle ridurre – all'estremo opposto – al loro cosiddetto “suono”»². In uno scritto di un paio di anni successivo e per certi versi complementare al primo, Simon Frith offriva un'ulteriore spunto in una direzione tangente,

aA

* Desidero ringraziare in apertura, prima di condividere con il lettore alcune delle loro parole, gli autori e musicisti che hanno accettato di contribuire alle riflessioni qui presentate, insieme alle persone che hanno reso possibile tale dialogo. In ordine di apparizione nel corpo del saggio: Jacopo Incani (Iosonouncane), Gianluca Giusti (Trovarobato/Panico Concerti), Giacomo Pirani, Alberto Bianco, Fausto “Lama” Zanardelli (Coma_Cose), Alessandro Ceconato (Asian Fake).

1. U. Fiori, *Servono, al rock, le parole?*, «Musica/Realtà», 27 (1987), p. 54 (corsivo nell'originale).

2. *Ivi*, p. 64.

nella prospettiva di delineare nello specifico quale tipo di “servizio” le parole rendano alla musica, andando a puntare l'attenzione sulla qualità relazionale della voce in quanto oggetto al centro del rapporto tra cantante e ascoltatore: «*in analysing song words we must refer to performing conventions which are used to construct our sense of both their singers and ourselves, as listeners. It's not what they sing, but the way they sing it that determines what a singer means to us and how we are placed, as an audience, in relationship to them*»³. Vorrei in questo articolo riprendere queste due osservazioni come punto di partenza per un percorso ulteriore, concentrato sulla voce mediatizzata in quanto oggetto riducibile al suo “cosiddetto ‘suono’” – rovesciando l'ottica di Fiori – che attraverso la mediatizzazione dell'atto performativo costruisce le condizioni stesse del suo ascolto.

Non si tratta, è bene chiarirlo in apertura, di un tentativo di andare a definire una formalizzazione analitica della “grana della voce” barthesiana⁴, bensì di rigiocare su un altro terreno la distinzione tra semantico e vocalico, descrivendo la relazione tra soggetto cantante e tecnologia in termini trasformativi e valutando l'intenzionalità autoriale – di una autorialità per forza di cose multipla – alla base della realizzazione di un oggetto fonografico. Tale trasformazione dell'idea iniziale in oggetto sonoro, passaggio specifico della produzione discografica in quanto arte della performance fissata su un supporto riproducibile, propone all'ascoltatore un'esperienza nutrita dalla sinergia tra le dimensioni dell'oralità e della scrittura: «dare voce a un testo [...] reintroduce i parametri vocali espunti dalla scrittura: l'intonazione, l'altezza, il tempo, gli accenti (intesi in senso non grammaticale). Il corpo della voce dà corpo al testo, produce un addensamento semantico e addomestica il dominio della scrittura»⁵. La formalizzazione dell'og-

3. S. Frith, *Why Do Songs Have Words?*, «Contemporary Music Review», 5 (1989), p. 90 (corsivo nell'originale).

4. È lo stesso Barthes a definire la “grana della voce” «il resoconto impossibile di un piacere individuale», irriducibile alla formalizzazione analitica. R. Barthes, *La grana della voce*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001, p. 259.

5. M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli e simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, Pavia 2016, p. 74.

getto sonoro vocale in prodotto fonografico riproducibile riporta alla transizione tra evento ripreso dal microfono e testo sonoro cristallizzato all'interno del disco, un oggetto funzionale alle logiche di una produzione industriale massificata eppure ancora connesso alla radice insopprimibile della sua oralità.

1. *Voci macchinate: la fonografia come simulazione*

In questo saggio proverò a mappare le funzioni della produzione sonora in quanto area di intervento sulla voce in alcuni esempi tratti dal repertorio della canzone italiana attuale, riconoscendo la qualità della voce tecnologizzata in quanto «inesauribilmente ibrida e anfibia»⁶. Se riprendiamo – ancora da Lombardi Vallauri – l'idea di una *empatia fonatoria* alla base dei meccanismi comunicativi della canzone, il discorso si concentra proprio sulla dimensione relazionale tra fruitore e registrazione già indicata da Frith, ovvero «il fatto che l'ascoltatore empatizza non tanto col prodotto sonoro, con la forma risultante finale dell'azione vocale, quanto con l'azione stessa, con l'azione propriamente corporea che genera il suono»⁷. Ancora con Vallauri, possiamo convenire che «la voce è un sistema di espressione e comunicazione mediante il quale innumerevoli aspetti dell'identità di una persona si rendono manifesti: si può intendere la voce come la 'sonorificazione' dell'identità di una persona. La voce è prodotta dal corpo, ma più propriamente è prodotta dall'unità, globalità, complessità corporeo-psichica che costituisce la persona»⁸. La conseguenza, per nulla paradossale, è la considerazione che «mediante la canzone si crea la persona»⁹; proprio la voce processata e cristallizzata in quello specifico artefatto fonografico dà origine alla *persona* di fronte alla quale il disco pone il proprio ascoltatore¹⁰.

aA

6. M. Rizzuti, S. Lombardi Vallauri, *Introduzione*, in S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti (a cura di), *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 10.

7. S. Lombardi Vallauri, *Intimità remota, empatia mediata. Cos'è e cosa comunica la voce nella canzone popolare riprodotta tecnologicamente*, in S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti, *La voce mediatizzata* cit. p. 38.

8. Id., *La cover di canzone come riscrittura della persona*, in L. Brignoli (a cura di), *InterArtes. Diegesi migranti*, Mimesis, Milano-Udine, 2019, p. 188.

9. *Ivi*, p. 190.

10. Sul concetto di *persona*, cfr. Ph. Auslander, *Musical Personae*, «TDR: The Drama Review», 50/1 (2006), pp. 100-119.

Se, quindi, la presenza di un testo verbale rimane uno dei fondamentali elementi distintivi della canzone come genere compositivo, la progettazione, realizzazione e produzione di un artefatto fonografico sposta inevitabilmente parte dell'attenzione analitica e interpretativa verso le manipolazioni del materiale performativo di cui è costituito, anzitutto quello vocale per quanto attiene il fuoco principale di questo contributo. Le modalità di tale trasformazione possono aiutarci a definire le principali dimensioni a cui contribuisce la produzione fonografica – distinta eppure correlata a entrambi gli ambiti dell'oralità e della scrittura, così come la stampa tipografica rappresenta la traduzione in un assetto industriale della riproducibilità del manoscritto –, sfruttando le possibilità di intervento *ex post* sul materiale sonoro. In modo simile al momento in cui, passando dal testo verbale alla sua performance vocale, viene a piena evidenza la dimensione performativa già presupposta (o scorta dall'interprete) nella scrittura, la realizzazione di una traccia registrata tende alla costruzione di una performance ideale. La “simulazione” associata alla voce nel titolo di questo contributo non è, di conseguenza, qui intesa come contraffazione, bensì come l'istanza di amplificazione e di valorizzazione di caratteristiche proprie della progettualità comunicativa del processo di produzione discografica con l'obiettivo di realizzare un risultato più vicino possibile a una performance ideale. Negli esempi della parte centrale di questo articolo vorrei andare a dimostrare come la voce, in quanto oggetto sonoro, agisce da catalizzatore per processi di identificazione anche quando si ritrae dalla funzione a cui più comunemente viene ricondotta – ossia “veicolo” per il testo verbale – per diventare parte dell'ambiente stesso in cui la rappresentazione della traccia fonografica si svolge. È in questo spostamento, quando la voce abbandona la sua natura logogenica in favore della sua dimensione fonogenica¹¹, che si può meglio ragionare sulle caratteristiche specifi-

11. Si riprende qui la definizione di “fonogenicità” proposta da Patrick Feather: «phonogenicity refers broadly to a person's capacity for making sounds in real time that will in turn make good phonograms, this often owes as much to specific things people do as it does to characteristics their voices or instruments simply have». P. Feather, *Phonography and the Recording in Popular Music*, in A. Bennett, S. Waksman (eds.), *The SAGE Handbook of Popular Music*, SAGE, Los Angeles 2015, cap. 29 (Kindle).

che del vocalico in sé, quale modalità di uso della voce che si pone in relazione di “frizione” con la dimensione verbale¹².

La voce, nella sua natura di oggetto spesso irriflesso per la sua quotidianità e accessibilità, si presta particolarmente bene a illustrare la centralità di un'altra opposizione – parallela per certi versi a quella tra vocalico e semantico – ovvero quella tra naturale e artificiale, che si rivela vieppiù cruciale nell'attuale contesto tecnologico. La voce “macchinata” – riprendo questa definizione dall'intervento di Lello Voce nel corso della tavola rotonda che ha aperto la seconda delle due giornate del convegno milanese dal quale questo volume prende le mosse – che vedremo protagonista di molti dei casi analizzati nelle prossime pagine, richiede di riconsiderare il rapporto tra voce e performance nella *popular music* contemporanea in termini molto simili a quelli della poesia in rapporto ai fenomeni della *spoken poetry* e della *spoken music*: «ciò che sta accadendo è qualcosa di imprevedibile fino a ieri, qualcosa di assolutamente nuovo, che non si limita a procedere in avanti, ma insieme si sposta di lato per osservare meglio il passato, un oggetto che per essere analizzato chiede a chi lo studia di mettere in discussione prima di tutto se stesso e le categorie su cui finora ha fondato le sue analisi. Un oggetto “frattale”»¹³.

Anche a prescindere dall'uso della tecnologia, la qualità “artificiale” dell'atto fonatorio è stata approfonditamente illustrata dagli scritti di Michael Edgerton che, nel campo della produzione della musica sperimentale contemporanea, individua nelle varie forme di “extra-normal voice” (le modalità con le quali la voce cantata rivendica la sua diversità dall'emissione ordinaria) un punto qualificante della ricerca compositiva attuale¹⁴. Nel campo della *popular music* questa qualità “extra-ordinaria” della voce si sostanzia con mezzi diversi, segnatamente quelli del trattamento elettro-

aA

12. Sull'uso della categoria concettuale della “frizione”, in quanto generatrice di ambiguità e sfrangiamento delle interpretazioni possibili di una canzone a seguito della sua dimensione performativa, cfr. A. F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot 2012, pp. 163-178.

13. L. Voce, *Per una poesia ben temperata*, in L. Voce, F. Nemola, *Il fiore inverso*, Squilibri, Udine 2016, p. 70.

14. Per una sintesi dell'approccio dello studioso, cfr. M. Edgerton, *The Extra-normal Voice*, in G. Welch, D.M. Howard, J. Nix (eds.), *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford University Press, Oxford 2014 (Oxford Handbooks Online).

nico dei materiali registrati, ma agisce in modo simile nella rivendicazione di una propria specificità, nella possibilità di esplorare dimensioni dell'espressività non necessariamente legate alla lingua e alle modalità più consuete di canto.

Nello scegliere gli esempi sui quali dimostrare le valenze comunicative della voce registrata quando sfugge alla dimensione del linguaggio mi concentrerò su casi di studio molto vicini nella loro collocazione cronologica – ristretta all'ultimo decennio – e tutti appartenenti alla produzione italiana di *popular music*. L'arco cronologico è stato scelto perché mi interessa andare a esplorare se, ed eventualmente in quale misura, la diffusione di massa delle tecnologie digitali stia determinando cambiamenti nella concezione del genere espressivo della canzone. A questo proposito, riflettendo in primo luogo sulle proprie abitudini e poi aprendo lo sguardo su fenomeni di più ampio respiro, Robert Strachan ha scritto recentemente: «The techniques I used in working towards a musical end product have, for me, become more than just techniques. They are ways of conceptualizing sound and how sound relates to wider fundamentals of music. In the context of digital production, rhythm, structure, timbre, feel, and signification are all connected with a set of processes that I have used and re-used until naturalized»¹⁵. La concentrazione sul contesto italiano ha a che fare con un personale interesse di ricerca sulla produzione attuale di *popular music* e con il tentativo di propiziare, attraverso un auspicabile confronto con gli autori viventi, un dialogo tra la prospettiva di questi ultimi e il discorso accademico, nella speranza di riuscire in questo modo ad aprire sempre più percorsi di segno convergente, di reciproca conoscenza e occasioni per una riflessione comune.

2.1. *La voce come ambiente*

Tanca è la prima traccia dell'album *Die* di Iosonouncane¹⁶. La canzone, oltre a presentare un rapporto particolarmente interessante tra scansione del tempo musicale e organizza-

15. R. Strachan, *Sonic Technologies. Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*, Bloomsbury, New York 2017, cap. 3 (Kindle).

16. Iosonouncane, *Die*, CD, Trovarobato, TRB 041, 2015.

zione temporale della performance vocale¹⁷, presenta un uso dell'elemento vocalico caratterizzato da una fondamentale duplicità di livelli: da un lato la voce è figura, dall'altro lato tende a passare dal primo piano allo sfondo, da una centralità a livello percettivo all'evocazione di un ambiente nel quale la canzone, in quanto veicolo di una rappresentazione fonografica, prende corpo e sviluppa la sua narrazione. Tale ubiquità della voce assume in alcune poetiche il crisma di elemento distintivo, e in particolare nel caso di Jacopo Incani il ruolo cruciale del timbro vocale è rivendicato quale vero e proprio punto fermo del proprio modo di lavorare. In una recente comunicazione privata raccolta da Giacomo Pirani l'autore dichiara a proposito di *Die*: «Affronto ogni disco anzitutto tradendo il metodo utilizzato per il disco precedente e inseguendo una narrazione di insieme (qualsiasi cosa si voglia intendere col termine narrazione). In questo ciclico mutare di paradigma, un elemento di continuità è l'assoluta centralità dello strumento-voce, concepito di volta in volta in modo differente e per me inedito»¹⁸. Lo stesso tema si ripropone nella sottolineatura della qualità originale della gran parte delle voci registrate e poi usate nel disco per dare corpo a diverse tipologie di materiali sonori, dalle melodie al campionamento per costruire banche di suoni fino al trattamento elettronico in grado di renderle irriconoscibili e più simili a una sonorità elettronica: «Ho registrato io tutte queste voci e l'ho fatto a Buggerru, il mio paese natale, fra le stanze della casa di mia nonna e il magazzino nel quale un amico pescatore tiene le reti e tutto l'occorrente per il suo lavoro. Quelle di Marco [Silesu] e Francesco [Esposito] le ho registrate invece all'interno di una grossa cava mineraria. Tutte queste voci

17. Ho presentato l'analisi di questo particolare aspetto del brano nel corso del convegno *Gli attrezzi delle Muse. Itinerari tra musica e poesia*, tenuto a Trento dal 14 al 16 novembre 2018, nella sessione *Musica e poesia nell'estremo contemporaneo* curata da Carlo Tirinanzi De Medici e Giulia Sarno. La pubblicazione delle relazioni presentate nel corso del convegno è attualmente in preparazione per la collana dei "Quaderni del seminario permanente di poesia SEMPER".

18. Comunicazione privata, 24 giugno 2020. Desidero ringraziare Giacomo Pirani, che ha raccolto una preziosa testimonianza sull'album *Die* per il seminario dottorale *Il processo creativo nella canzone* (tenuto da Stefano La Via e Alessandro Bratus, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università di Pavia, a.a. 2019/2020), per la generosa condivisione del materiale e per aver raccolto le risposte ai quesiti specifici posti per la preparazione del presente articolo.

le ho inizialmente processate su Ableton Live e poi trattate analogicamente in studio con Bruno Germano»¹⁹. L'elemento vocale, anche quando non più riconoscibile come tale, rimane all'origine di una parte considerevole dei materiali compositivi, rinsalda il legame con la propria identità e il luogo in cui è stato realizzato; la voce diventa l'ambiente stesso delle tracce di *Die*, in cui si svolge la rappresentazione complessiva dell'album in quanto portatore di una diegesi unitaria e coerente.

Così in *Tanca*, fin dai primi secondi, l'ascoltatore viene collocato in un luogo definito dalla vocalità, una vocalità scabra, che può ricordare la polifonia tradizionale sarda per la qualità della voce, in un ambiente in cui l'unico altro elemento è la presenza di un suono percussivo grave (a cui gradualmente si sovrappone un secondo suono, più acuto) a marcare un ciclo di 8 tempi. In realtà Incani rivela, nella stessa comunicazione appena citata, di aver campionato per il bordone di *Tanca* un canto armonico mongolo, processato e fatto interagire con gli altri elementi della traccia.

aA

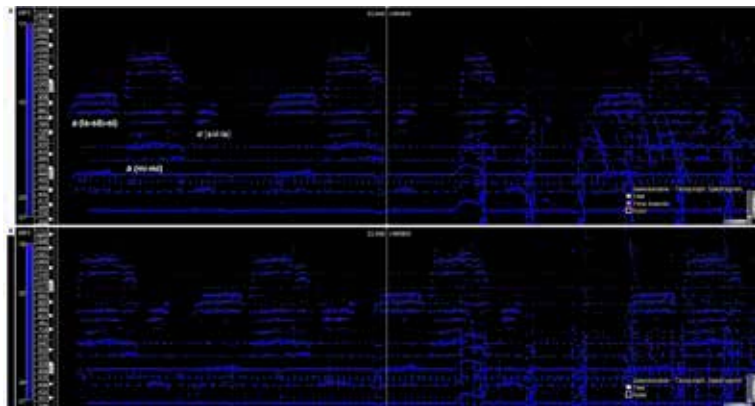


Figura 1.
Iosonouncane, *Tanca*.
Sonogramma dei canali
destro (in alto) e sinistro,
00:00-01:13.

Si distingue qui la presenza di tre gesti vocali, facilmente identificabili per la sovrapposizione di suoni ad altezze diverse ed evidenziati sul canale destro (in alto) nella loro prima occorrenza, dove sono contrassegnati dalle lettere *a*, *b*, *c*. Tali elementi sono distribuiti in maniera asincrona sui due lati dello spazio stereofonico: se all'inizio della traccia sembrano semplicemente collocati secondo una relazione di

ritardo tra i due canali – all'inizio della traccia alla sequenza *a-b-c* sul canale destro risponde sul sinistro la sequenza *b-c-a* –, a partire da quella che dovrebbe essere la seconda ripetizione della sequenza tale regolarità comincia a incrinarsi quando vediamo sul canale destro i soli due gesti *b* e *c*, non preceduti dall'elemento *a*. Segue la sovrapposizione, a partire da 00:41, di una serie di suoni metallici sul canale destro e, poco dopo (00:51), di una serie di urla sul canale sinistro – sono quelle registrate da Milesu ed Espósito menzionate nella citazione precedente – che evocano le grida nei momenti più concitati della pesca in mare aperto. Una terza parte vocale fa il suo ingresso a 01:19, insieme all'introduzione di un secondo elemento ritmico in alternanza al suono grave presente fino a questo momento – a realizzare una sorta di “levare imperfetto”, in ritardo rispetto alla suddivisione in ottavi e in anticipo rispetto al valore di una eventuale suddivisione ternaria. Si tratta ancora una volta di un bordone al grave, non in primo piano bensì ben dentro al messaggio, e proprio grazie a questa caratteristica il suono si mescola organicamente con il bordone elettronicamente sintetizzato, in cui si può riconoscere una forte componente di onde quadre a suggerire a livello timbrico una parentela “trasfigurata” con la qualità scabra delle voci presentate fino a questo momento. In questo contesto la voce, ancora prima di proporre all'ascoltatore qualsiasi significato attraverso il testo o il canto, ambienta il racconto della canzone, crea il contesto rispetto al quale gli altri elementi sonori si configurano.

Il ruolo della voce quando è oggetto sonoro sprovvisto di testo e diventa parte dello sfondo strumentale in relazione dialettica con la “figura” principale espressa dalla melodia su cui si canta il testo verbale, si ritrova anche – ad esempio – in una canzone dai connotati formali meno sperimentali come *Mela* di Bianco, sia nella versione incisa dal suo autore, sia in quella cantata da Levante²⁰. Confrontando le due incisioni della canzone, si può osservare in primo luogo come le varianti nella tessitura strumentale siano minime; ciò che cambia nelle due tracce è proprio la

aA

20. Levante, *Le feste di Alfonso*, EP, INRI, ITV EP 001, 2013. La versione di Bianco della canzone è pubblicata in *Nostalgina*, CD, INRI, ITV 001, 2011.

voce principale, che porta il testo verbale. Il processo non sarebbe tanto rilevante in sé per il mio discorso, se non fosse per alcuni particolari che indicano la centralità della voce di Bianco – intesa questa volta non in quanto traccia principale, ma come suono dei suoi vocalizzi che vanno a costruire l'accompagnamento di quell'elemento in primo piano. Già nella traccia pubblicata in *Nostalgina*, la “seconda” voce di Bianco è parte dell'accompagnamento ritmico del canto a partire dalla seconda parte della prima strofa (00:34) con una serie di interventi sulla vocale /o/ sui tempi deboli e in levare, a raddoppiare la quinta dell'accordo. Nel ritornello la stessa parte (riconoscibile per il fatto di essere presente a volume più basso nel missaggio e distribuita a livello stereofonico sugli estremi della *sound box*) interpreta due brevi vocalizzi sulla lettera /a/ in anticipo sui versi pari del ritornello. Subito dopo questi interventi, la stessa voce riprende all'ottava la linea principale (sul testo *tanto io resto e di star peggio*), per poi intrecciarsi alla voce in primo piano durante il vocalizzo che conclude la sezione. Nella seconda strofa e nel secondo ritornello la parte della voce secondaria ripete un comportamento molto simile; cambierà solamente a partire dalla seconda occorrenza del ritornello (02:19), dove smetterà di doppiare la voce principale per mantenere solamente l'elemento del vocalizzo, che continuerà anche nel ritornello variato (02:34) immediatamente precedente il finale della canzone.

La versione di Levante, sotto questo profilo, è in continuità con la precedente incisione, anzi sembra sottolineare ancor più la centralità dell'elemento vocalico. La prima differenza tra le due versioni di *Mela* vede, infatti, l'aggiunta della testa del vocalizzo di accompagnamento del ritornello variato della versione di Bianco (nella prima incisione si trova a partire da 02:19) come primo elemento figurale della canzone, in piena evidenza sull'introduzione strumentale. Per il resto la seconda voce di Bianco è inalterata, mentre viene incisa una nuova traccia vocale – a sovrapporsi alle precedenti – a partire dalla seconda strofa (cantata dal solo Bianco). Il vocalizzo aggiunge una stratificazione timbrica ulteriore, una terza voce senza testo che si propone come uno degli elementi invarianti, e quindi identificanti, la canzone. Anche in questo caso l'elemento vocalico costruisce l'ambiente in cui la situazione raccontata

dalla canzone viene rappresentata all'ascoltatore. In quanto azione fonatoria il vocalizzo spicca tra gli strumenti dell'accompagnamento, attirando l'attenzione dell'ascoltatore proprio per la sua natura corporea, in grado di offrire un grado di vicinanza empatica particolarmente spiccato grazie al suo essere voce, ancor prima che per le parole delle quali potrebbe farsi veicolo. Il vocalizzo porta in primo piano il dialogo tra detto e non detto, e la tensione tra questi due poli lavora – in questo pezzo in particolare – per favorire l'adesione del fruitore alla traccia registrata, facendo leva sulla tensione tra queste due modalità di uso della voce e della lingua che si fa canto.

2.2. *Abbracciati alla voce di Battisti: vocalizzi e campionamenti da Anima latina*

In questo paragrafo proseguo il percorso analitico di questo contributo prendendo in esame due canzoni in cui il vocalizzo interagisce con la lingua cantata, passando questa volta per la mediazione culturale rappresentata dal riferimento a una particolare voce del passato. Li discuto insieme perché entrambi fanno riferimento a un comune punto di partenza, *Abbracciala abbracciali abbracciati* di Lucio Battisti. La canzone è tratta da *Anima latina*, un disco che spicca nella produzione del musicista proprio per il carattere eccentrico nell'equilibrio tra parti vocali e strumentali, oltre che pionieristico per l'atteggiamento sperimentale nei confronti dello studio di registrazione²¹. Nel 2013 la canzone viene ripresa da Cosmo, in una versione che – pur rispettando la sequenza degli elementi strutturali del modello di partenza – ne modifica profondamente le sonorità strumentali e l'impianto ritmico²². Ciò che viene mantenuto, e che si ritiene in

aA

21. L. Battisti, *Anima latina*, LP, Numero Uno, DZSLN 55675, 1974. Per una panoramica sulle polemiche e critiche riservate al disco, cfr. in particolare la tavola rotonda tra alcune delle voci più in vista della critica musicale del tempo, pubblicata il 5 gennaio 1975 su «TV Sorrisi e Canzoni», o le dichiarazioni di Mogol sul numero della stessa rivista uscito il 16 febbraio, così come riportato in F. Mirenzi, *Battisti Talk. La vita attraverso le parole: interviste, dichiarazioni, pensieri*, Castelvechi, Roma 1998, pp. 196-199.

22. La canzone non è inserita nella discografia ufficiale di Cosmo, ma è stata diffusa prima su Rokit.it nel 2012 e, in seguito, anche sui canali YouTube e SoundCloud del musicista (<<https://soundcloud.com/cosmo-suoni-e-parole/cosmo-abbracciala-abbracciali>>).

quanto elemento sostanziale del modello, è il timbro della voce, cantata e prodotta per risultare il più simile possibile a quella di Battisti, insieme al potenziamento dell'elemento del vocalizzo, tanto a livello strutturale quanto come materiale compositivo.

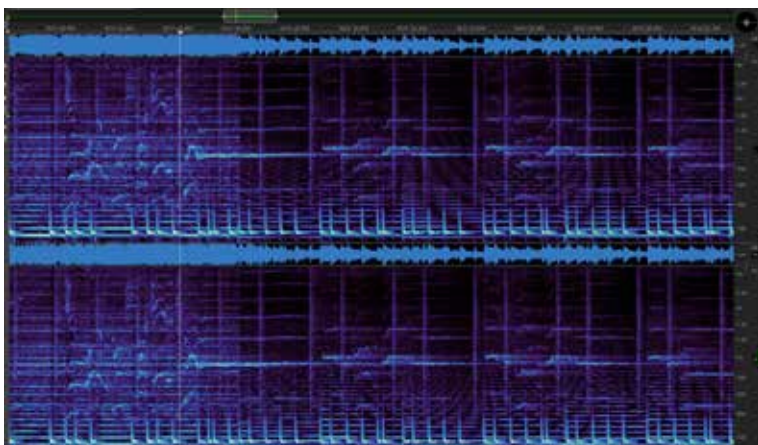
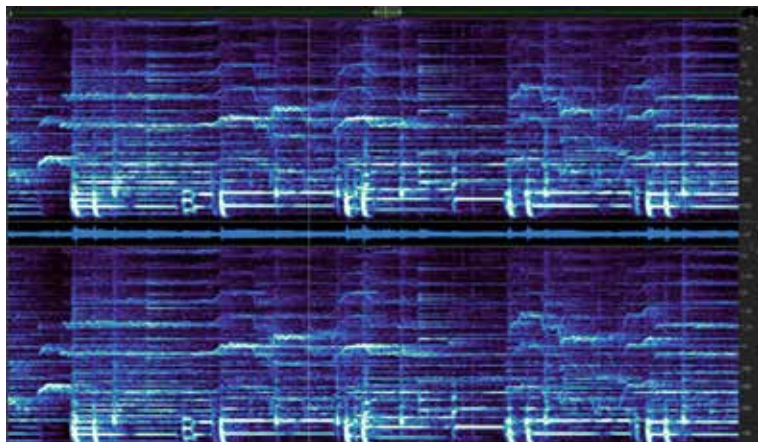
Il dettaglio sonoro sul quale è più semplice osservare nel concreto la somiglianza timbrica tra la voce di Cosmo e di Battisti in questo brano è proprio il vocalizzo (in quanto momento “svuotato” dal significato e nel quale la qualità della voce viene in primo piano). Nel sonogramma e nella tabella seguente si sono organizzati i dati di una misurazione a campione sulla prima nota tenuta dello stesso frammento vocale in entrambi i brani.

	Battisti			Cosmo		
Nota di riferimento	Frequenza	Intensità*	Rapporto tra armonici (dB)	Frequenza	Intensità*	Rapporto tra armonici (dB)
La ₃ (fondamentale)	437 Hz	-35 dB		442 Hz	-28,5 dB	
La ₄	865 Hz	-28 dB	0,929	895 Hz	-8 dB	0,281
Mi ₄	1299 Hz	-40 dB	1,231	1317 Hz	-23 dB	2,875
La ₅	1723 Hz	-43,5 dB	1,086	1766 Hz	-26,5 dB	1,152
Do# ₆ ↓	2162 Hz	-46,5 dB	1,069	2174 Hz	-36 dB	1,358
Mi ₆	2606 Hz	-49 dB	1,054	2635 Hz	-35 dB	0,972
Sol ₆ ↓	3086 Hz	-49,5 dB	1,010	3069 Hz	-42 dB	1,2

* I dati sono stati estratti con il programma SpectralLayers. Nella colonna viene presentata una media tra i valori dei canali destro e sinistro.

Tabella 1. Confronto tra le componenti frequenziali del vocalizzo di *Abbracciata, abbracciati, abbracciati* (rispettivamente a 03:38 nella versione di Battisti e 01:54 nella versione di Cosmo).

Possiamo concentrare l'attenzione su due aspetti tratti da questi dati, che sottolineano come nella versione di Cosmo (al netto di una produzione del suono in linea con gli standard attuali, primo motivo della grande differenza in termini di intensità tra le due registrazioni) si vada verso una fondamentale amplificazione delle caratteristiche proprie della voce di Battisti: si noti a questo proposito la grande evidenza che ha in entrambi i casi il peso del primo armonico in relazione alla frequenza fondamentale – come è naturale nel registro di falsetto usato in questo passaggio dai due cantanti – e la rilevanza sonora del quinto armonico, che nella registrazione di Battisti si situa molto vicino a quello del quarto armonico e in quella di Cosmo addirittura segna un valore superiore. Si tratta di particolari che evidenziano in quale modo la rein-



aA

Figura 2. Sonogrammi del vocalizzo di *Abbracciata*, *abbracciati*, *abbracciati* (rispettivamente a 03:38 nella versione di Battisti e 01:54 nella versione di Cosmo).

interpretazione attuale della canzone si concentri sulla voce (probabilmente anche a livello di trattamento del suono in post-produzione) per arrivare – in questo particolare aspetto – a un risultato sonoro più fedele possibile al modello di riferimento.

Passando a osservare la presenza dell'elemento vocalico nella canzone dal punto di vista strutturale e testurale, possiamo osservare la maggiore importanza data a questo particolare elemento almeno in due altri aspetti. In primo luogo nella configurazione melodica che assume il prolungamento della vocale /a/ (dalla parola “sua”), ovvero il vocalizzo già esaminato al paragrafo precedente nel dettaglio, così come trascritto negli esempi 1 e 2.

Esempio 1. Lucio Battisti,
*Abbracciala, abbracciali,
abbracciati.*
Vocalizzo a 03:38,
linea vocale e batteria.

Esempio 2. Cosmo,
*Abbracciala, abbracciali,
abbracciati.*
Vocalizzo a 01:54,
linea vocale e batteria.

aA

Il breve frammento melodico cantato da Battisti è caratterizzato dall'insistenza sul terzo grado dell'accordo sul quale il vocalizzo si appoggia: il la_3 tenuto sulla prima battuta e il si_3 a cui si torna dopo un discesa al re_3 nelle battute pari dell'esempio. Nel riprendere questo elemento Cosmo introduce due particolari interessanti, ossia il ritardo nell'arrivo sul la_3 in corrispondenza del passaggio armonico a $fa^\#$ minore (esempio 2, quinta battuta) e una scansione degli elementi percussivi che enfatizza con il sincrono solamente le semibrevis e l'intervallo iniziale del melisma si_3-la_3 , mentre per il resto gioca con il controtempo rispetto all'articolazione ritmica della parte centrale del melisma. La scansione più regolare della batteria nella versione di Battisti, in fondo, si comporta in modo analogo a dispetto delle differenze di superficie: oltre alla valorizzazione del passaggio di tono discendente tramite il sincrono con la percussione, infatti, pone particolare enfasi sul la_3 del melisma tramite il colpo di rullante (come si può osservare alla battuta 4 dell'esempio 1). La relazione tra le due versioni, pur nella diversità stilistica, evidenzia nella versione di Cosmo una fondamentale amplificazione delle caratteristiche vocali già presenti nel modello originario.

Infine, si può osservare come, nell'ampia sezione senza testo che separa la prima dalla seconda ripresa del ritornello della canzone (in particolare da 04:00 a 04:34) sono proprio dei brevissimi frammenti vocalici a costituire il livello figurale del discorso musicale, su una base densa di percussioni ed effetti elettronici. *Abbracciala, abbraccia-*

li, *abbracciati* è, in questa reinterpretazione, una sorta di “sineddoche di genere” rappresentata dal modello ideale della voce di Battisti²³, della sua qualità timbrica specifica e del suo modo di articolare il processo di produzione del suono attraverso l'apparato fonatorio. La reinterpretazione *a posteriori* di un brano, come spesso capita nella *popular music*, si configura come un dialogo con le registrazioni del passato di cui si distillano le qualità più rilevanti per il presente, appropriandosi e ridisegnando a propria immagine i precedenti chiamati in causa²⁴.

La stessa canzone di Battisti, a conferma della perdurante influenza di questa figura nel panorama contemporaneo – e di quella particolare incarnazione della voce di Battisti in *Anima latina*, probabilmente per la vicinanza con la sensibilità attuale riguardo il suono e la sperimentazione con la tecnologia –, riaffiora fin dal titolo in un altro pezzo del repertorio contemporaneo, *Anima lattina* dei Coma_Cose²⁵. Qui più simile è la ripresa della progressione iniziale della batteria, oltre che di una tessitura in generale scarna, per tutta la prima parte della canzone (00:00-01:29). La rielaborazione del modello viene filtrata fino a risultare in una trasfigurazione creativa raccontata in questi termini dal suo autore, Fausto “Lama” Zanardelli:

Ascoltai *Anima Latina* (un disco che conoscevo abbastanza ma non benissimo) per cercare ispirazioni però mi fermai al primo brano. L'impasto sonoro era tutto quello che cercavo e comunque mi arrivava come incompiuto, come un intro non come una canzone, qualcosa che avrei voluto si evolvesse maggiormente. Scrissi il testo e solo una settimana dopo potei mettermi al computer per abbozzare la produzione ma nella testa avevo ormai solo suggestioni lontane, avevo bene in mente la struttura che cercavo e

23. Sul termine “sineddoche di genere”, cfr. Ph. Tagg, *Music's Meaning. A Modern Musicology for Non-Musos*, MMMSP, Larchmont 2012, pp. 524-528.

24. Luca Marconi ha proposto per questo genere di reinterpretazioni la definizione di “cover stereofonica”, ovvero «che invitano il loro fruitore modello a confrontarli con l'originale». In particolare ci troveremmo qui in presenza della seconda tipologia, nella quale viene posta in evidenza «la presenza di stilemi simili a quelli adottati dal soggetto riproponente, invitando il fruitore modello a una rivalutazione a posteriori». Cfr. L. Marconi, *Per una tipologia e storia delle cover*, in N. Dusi, L. Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, p. 222.

25. Coma_Cose, *Inverno ticinese*, EP, Believe-Asian Fake, BLV2018032, 2018.

volevo che fosse un continuo caldo-freddo, ma fare un giro troppo armonico sarebbe stato rischioso, volevo ricercare l'effetto "sample" così misi le mani sul pianoforte. La sensazione beatlesiana dell'intervallo discendente di un semitono è quello che volevo ottenere ma volevo che fosse un semitono naturale e quindi provai con Do maj7 e Si minore, perfetti al primo colpo, romantici ma sospesi, vintage ma accattivanti. [...] Essendo che la batteria avrebbe fatto da ago della bilancia sulla produzione visto che la musica è tutta un loop di due accordi, sarebbe dovuta entrare pian piano, volevo che nella prima parte creasse un effetto "sto per partire" che crea tensione, un linguaggio che mi rimanda più a *Emozioni* dello stesso Lucio. La stesura dei transienti onestamente non essendo io batterista è stata istintiva... diciamo che accordi e batteria sono stati fatti in mezz'ora proprio perché non volevo artefare la mia ispirazione in qualcosa di troppo citazionistico, volevo che fosse una canzone mia, non una cover²⁶.

aA

La rielaborazione della parte di batteria non è letterale, perché la sequenza delle percussioni è invertita a livello ritmico (quarto-ottavo-ottavo, rullante-cassa-cassa) e posizionata a cavallo del quarto e primo tempo della battuta successiva, oltre a essere alternata a una scansione rullante-sonaglio-cassa sugli stessi tempi della battuta (con valori ritmici ottavo-ottavo-quarto). Comune è la funzione di propulsione ritmica del rullante sul tempo debole e il caratteristico doppio colpo sulla cassa sul tempo forte. Inoltre, la trasformazione del *pattern* di base della batteria in un ciclo che comprende due idee alternate per la durata di due battute ben si sposa con la ricerca, a livello armonico, di quell'"effetto sample" affidato all'alternanza tra due accordi (ognuno tenuto per un intero ciclo di due battute); in questo modo il precedente di *Abbracciata abbracciati abbracciali* viene riconfigurato attraverso il filtro di una sensibilità maggiormente in linea con la scrittura e le prassi contemporanee.

217

26. Fausto "Lama" Zanardelli, comunicazione personale (e-mail, qui e in seguito riportata letteralmente), 4 maggio 2020. A complemento dell'esempio qui discusso, e come ulteriore approfondimento sulle possibilità che il duo esplora nel confronto con gli elementi del passato, si confronti il riferimento alle sonorità della *surf music* americana in *Beach Boys distorti* (contenuto in *Hype_Aura*, CD, Sony Music-Asian Fake, 190759359129, 2019).

La “voce” di Battisti, intesa questa volta come modo generale di approccio alla scrittura, alla scelta delle parole da cantare, alla rima in quanto dispositivo fonico collegato alla performance, influenza anche l'aspetto propriamente verbale di *Anima lattina*. I versi sembrano, infatti, distillare e amplificare i tratti principali del testo di Mogol: la scansione in settenari delle terzine iniziali delle prime due strofe (staticamente il verso più presente in *Abbracciala, abbracciati, abbracciati* insieme a senari e ottonari, pur se la canzone non ha una scansione regolare)²⁷ e l'insistenza sulla rima in /-ia/ (anche in questo caso la terminazione fonica con il maggior numero di ricorrenze nel modello di riferimento):

La rima in -ia è stata la cosa che mi diede da subito il modo “battistiano”, cominciai a scrivere in -ia quasi per scherzo, convinto che poi avrei cambiato sillaba o che comunque mi stancasse o mi risultasse stucchevole ma in pochi minuti scrissi le sei rime in -ia trovandole perfette nella loro narrativa, la canzone parla della sera che io e Francesca ci siamo conosciuti e procede per fotografie di quello che catturò la mia attenzione durante quelle serate sui Navigli. Avrei preferito non usare l'-ia ma una volta scritta questa prima parte di testo sarebbe stata una forzatura al contrario cambiarlo²⁸.

In combinazione con la tessitura dell'introduzione, questa scelta a livello stilistico rafforza – dimostrando la capacità di individuarne i punti maggiormente caratterizzanti e passibili di sviluppo – la relazione dialogica con il precedente di Lucio Battisti, in un gioco di rimandi funzionali a rievocare un generale modo di lavorare con la componente fonica del testo verbale.

Altri dettagli, questa volta riguardanti la dimensione propriamente sonora del vocalico, riportano al modello di Battisti, e sono concentrati nella parte conclusiva del momento di transizione, a livello formale, tra la prima parte della canzone e lo sviluppo successivo (00:44-01:18), introdotto dal ritornello (chiamo così la sezione che contiene il titolo della canzone, pur se verrà ripetuta solamente una

27. Nei 21 versi delle tre strofe della canzone si contano complessivamente 2 quinari, 5 senari, 7 settenari, 5 ottonari, 2 novenari e un decasillabo.

28. F. Zanardelli, comunicazione personale cit.

volta, nel finale del pezzo). Si trovano in questo momento alcune “sporche”²⁹, caratterizzate da una grana vocale molto vicina a quella del modello di riferimento, in particolare su due brevi vocalizzi sulle interiezioni *ah* ed *eh* a incorniciare i versi “Siamo come lentiggini / Impermermeabili alla pioggia / Ed alle lacrime” (01:03; 01:13). Subito a seguire, la sospensione del testo verbale lascia spazio a un breve frammento senza testo, cantato sulle sillabe *du-du-du-du-du-du-du* (01:14-01-15), il cui profilo melodico e ritmico (un’ascesa re_3 - mi_3 - $fa\#_3$ - sol_3 , in sedicesimi, seguita dal salto discendente $fa\#_3$ - re_3 , in ottavi) riprende la stessa configurazione del vocalizzo doppiato dagli ottoni a 01:51 di *Abbracciala, abbracciali, abbracciati* (le altezze sono le stesse, differisce il profilo complessivo della coda del frammento, che termina la discesa sul $do\#_3$ con una scansione ritmicamente diversa). Sebbene non ci sia una volontà di citazione diretta, la similitudine tra le sequenze intervallari e il fatto che siano entrambe cantate su un vocalizzo senza testo segnalano un rapporto di riappropriazione creativa di modelli interiorizzati e fatti propri:

aA

la citazione battistiana convive nel salto generazionale e si palesa in quello che è un immaginario sonoro vicino ai nostri genitori, è una richiesta di aiuto, è la confessione segreta che tutta la techno del mondo non ci cancellerà quei ricordi appannati di noi da piccoli mentre un disco suona in soggiorno... in auto... in una radio durante una gita di una domenica qualunque. Battisti in *Anima Lattina* è un modo, un mezzo, un linguaggio del sottotesto che plasma nell’inconscio il significato stesso della canzone e il gioco di parole del titolo racchiude nella sua spietata semplicità già tutto questo concetto³⁰.

219

Nel complesso, è interessante – oltreché indicativo del portato dell’elemento vocale nell’identificare una figura

29. Con l’aggettivo sostantivato “sporche” si intende colloquialmente – nella produzione del rap e dei generi associati a questa radice stilistica – una seconda traccia vocale complementare alla voce principale, che la contrappunta a volte enfatizzando specifiche parole, a volte con interiezioni e parole di commento. A proposito del loro uso, mi è stato riferito che il loro scopo è quello di «rafforzare la voce principale con dei suoni che aiutano a rendere un’emozione ancor più onomatopica. La nostra produzione ne ha fatto spesso bandiera e inserire questi suoni su questo brano è stato fisiologico e spontaneo» (*ibid.*).

30. *Ibid.*

di autore e *performer* ancora influentissimo sui linguaggi attuali – riscontrare come i riferimenti alla figura di Battisti evocino in una maniera così diversa la sua figura autoriale, sonora, tanto che anche ciò che non è una cosciente citazione può essere interpretata con le stesse categorie stilistiche solamente per il fatto di essere inserita in un contesto di riferimento così nettamente connotato. Frammenti senza testo e vocalizzi sono intrinsecamente connessi alla voce del modello in quanto simbolo stesso della voce cantante per antonomasia, quasi a identificare una “classicità” del modello all’interno della canzone italiana che permette di evocarne empaticamente la presenza.

3. *La voce oltre la parola, dalla figura allo sfondo*

Le considerazioni avanzate finora permettono di ritornare a uno sguardo più generale sul fenomeno della voce mediatizzata e di alcuni suoi aspetti caratteristici, così come emergono dall’osservazione della produzione musicale più recente. La trasformazione dell’oggetto-voce in materiale compositivo, se da un lato conferma la natura “neauratica” della presenza sonora delle voci cantanti nelle musiche registrate³¹, dall’altro lato sottolinea il ruolo predominante del mezzo tecnologico di modifica e manipolazione del materiale registrato nel determinarne le forme dell’espressione e, di conseguenza, i contenuti. Nel momento in cui la performance registrata diventa materiale compositivo, le due istanze della qualità audiotattile e della sua codifica si trovano lavorare su binari distinti, così come nel processo di produzione discografica è presente la separazione tra la fase di registrazione delle parti (pre-produzione, produzione) e la loro lavorazione in vista di una pubblicazione discografica (post-produzione, mastering). Nel momento attuale, in cui sempre più spesso sono gli autori stessi a curare tanto della ripresa del suono quanto della sua manipolazione, le scelte relative

aA

31. Ci si riferisce con questo aggettivo all’uso di Vincenzo Caporaletti, che definisce “codifica neauratica” «l’azione di stabilizzazione formale ed estetica svolta dal medium di registrazione/riproduzione fonografica». Cfr. *I processi improvvisativi della musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005, p. 122. Inoltre, cfr. il concetto di “codifica neauratica secondaria” proposto in V. Caporaletti, *Neo-auratic Encoding, Phenomenological Framework and Operational Patterns*, in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham 2015, p. 244.

alla seconda fase sembrano acquisire una rilevanza sempre più spiccata, e il trattamento della voce in questo contesto è probabilmente un punto di osservazione privilegiato per cogliere le trasformazioni in atto, frutto di cambiamenti di ordine socio-tecnologico più generali, quali la diffusione delle tecnologie digitali e l'ampliamento delle competenze tecniche dei musicisti dell'ambito *popular*.

Negli esempi presi in esame nelle pagine precedenti emerge un rapporto particolarmente stretto tra la voce e il suo trattamento tecnologico, con la prima a ritrovare nell'oralità mediata, esagerata, simulata, emulata dalla tecnologia le possibilità di farsi percepire, di fornire all'ascoltatore una griglia di aspettative e di matrici per modularne l'attenzione, di sviluppare riferimenti culturali alla storia della *popular* music, di rendere percepibile la tensione tra il detto e l'indicibile. Se questo è vero – in generale – per tutta la storia della registrazione sonora, la cifra distintiva di questi ultimi decenni è la diffusione e la possibilità di accesso a tecnologie in grado di contribuire in maniera ancora più profonda alla ricerca e definizione di una “voce” mediatizzata caratteristica di ogni *performer*, con un impatto non secondario nel dare origine a una sempre più difficile distinzione tra le categorie della voce naturale, mediata e artificiale³². La tecnologia diventa non solo possibilità di modifica e trattamento della performance *post factum*, ma anche parte di un ambiente in cui la nozione di “naturalizza” viene a trasformarsi. In tale contesto la voce – in quanto elemento identificativo della soggettività – reagisce e si fa agire dalla tecnologia come materiale sempre più duttile

aA

221

32. In questo frangente anche la discussione sulla possibilità di desoggettivizzazione dell'“oggetto voce” discussa da Richard Middleton sulla scorta di Lacan e Žižek e definita come «that impossible (because inaudible) surplus left over when the symbolic stratum of the vocal stream has been accounted for» (R. Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, Routledge, New York 2006, p. 103) viene a perdere di attualità nelle presenti condizioni tecnologiche. Una situazione del genere dimostra proprio come tale “resto” – nelle pratiche del *sampling* e del trattamento elettronico del segnale, nei casi discussi in queste pagine – diventi costitutiva di una nuova forma di soggettività ibrida, che pone in relazione di contiguità e ibridazione, piuttosto che opposizione ed esclusione, le istanze tecnologiche e fisiologiche. Ciò rimane anche vero, ad esempio, quando la traccia della voce venga mascherata, processata e resa (praticamente) irriconoscibile, come nel caso di *Sine* di Kode 9 discusso in R. Gibson, *Carbon and Silicon*, in N. Neumark, R. Gibson, Th. van Leeuwen (eds.), *VOICE. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010, pp. 211-224.

e plastico; proprio per queste sue qualità può sottolineare quegli sfrangiamenti semantici (connessi agli elementi aurali, verbali e fisiologici dell'oralità) che rendono possibile per il fruitore della traccia fonografica un livello di coinvolgimento mediato dall'ascolto non raggiungibile da nessun altro tipo di materiale sonoro.

La distinzione tra l'artificiale e il fisiologico nei termini di una "nostalgia della performance" quale punto originario, perde forza nel caso di musicisti per i quali tale differenza sembra non essere più una categoria fondante la valutazione estetica dei materiali creativi. La coesistenza tra naturale e artificiale trova un punto di convergenza proprio nell'apparato fonatorio e nella sua azione non linguistica, in cui gli elementi inarmonici della voce diventano «the voice of the vocal apparatus itself heard in parallel and in excess to the voice. Where the voice seeks to shape the mouth and the speaking voice in accord with meaning, these noises seek to pull the meaning back into the shape of the speaking apparatus, to draw the whole round world into the hollow O of the mouth»³³. La registrazione e la tecnologia digitale, mentre permettono possibilità di manipolazione inedite, si propongono anche quale mezzo per una riconciliazione tra fisiologico e macchinico. In parallelo, l'artefatto fonografico modella il suo ascoltatore secondo le sembianze della voce del cantante attraverso la riproduzione e l'esagerazione delle sue più minute caratteristiche, così come in certa poesia contemporanea la notazione sempre più precisa dei versi e delle sillabe agisce sul lettore:

while the text is the poem's medium, its mode of transmission, *the reader her or himself becomes the substrate* into which the inscription occurs – it is not the poet's breath which is inscribed but that of the reader. By the same token, the breath of the reader loses its specificity, its belonging *with* readers, its quality *of* them. Breath itself becomes an object oddly separable from any given breather, transferrable and *impersonal* (and as suggested, the 'embodiment' at issue is thereby a counterintuitively idealised and abstract one)³⁴.

33. S. Connor, *Beyond Words. Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, Reaktion, London 2014, p. 78.

34. B.C. Gillott, *Charles Olson's 'Projective Verse' and the Inscription of the Breath*, «Humanities», 7/108 (2018), p. 10 (corsivi nell'originale).

Seguendo il ragionamento ispirato dal saggio di Olson *The Projective Verse* nella recente rilettura di Gillott, la manipolazione della voce cantante, in quanto tecnologia di iscrizione dell'ascoltatore, dovrebbe avere l'effetto analogo di favorire l'identificazione tra il corpo del cantante e quello dell'ascoltatore.

Considerare in questi termini la voce registrata riporta l'accento su quel livello di comunicazione empatica che la voce favorisce e implica al di là del (e in aggiunta al) livello semantico. Discutendo tale dinamica già Paul Zumthor sottolineava che quella di farsi veicolo per la parola fosse solamente una tra le molteplici funzioni della voce: «The spoken word is, in our culture, the most obvious manifestation of this function, but not the only one and perhaps not the most vital – I mean here the exercise of its physical power, its capacity to produce phonic elements and organize the substance of these sounds. This *phōnē* does not take on meaning in any immediate fashion; it only prepares for it the setting where it will be realized»³⁵. Si viene a configurare, in particolare in questi casi ma più in generale attraverso la dimensione vocalica della voce, un'occasione particolarmente cogente per «tematizzare il primato della voce rispetto alla parola, [...] aprire nuove strade per una prospettiva che non solo può focalizzarsi su una forma primaria e radicale di relazione non ancora catturata dall'ordine del linguaggio, ma è soprattutto in grado di precisarla come *relazione fra unicità*»³⁶. Nel caso della canzone registrata – tra le forme per eccellenza di unione testualizzata tra parola, vocalità e musica – specificare la presenza di un elemento di mezzo tra il verbale e il musicale (che in queste pagine ho spesso chiamato, in mancanza di un'alternativa migliore, “vocalico”) è particolarmente rilevante perché, sulla scorta di Cavarero, permette di evocare un terreno per il dialogo tra diverse soggettività, prima fra tutte quella del cantante e dei suoi ascoltatori. In tale relazione uno/molti, in cui la singolarità della traccia fonografica si confronta con il potenzialmente infinito numero dei suoi fruitori, si può individuare la voce come catalizzatore per la messa

35. P. Zumthor, *The Text and the Voice*, «New Literary History», 16/1 (1984), p. 69.

36. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 22-23.

in comunicazione di quella che si configura – a causa della qualità comunque individuale dell'ascolto – come una molteplicità di dialoghi, che diventano collettivi solamente grazie al tramite di un referente comune rappresentato dall'artefatto discografico riprodotto in serie. Tale effetto di confronto personale tra ascoltatore e oggetto fonografico è ancor più in primo piano quando, come in molti degli esempi che abbiamo visto, la voce esce dal suo ruolo di protagonista della traccia registrata per diventare sfondo sonoro e ambiente, teatro per la rappresentazione proposta dalla traccia discografica. In questi casi il vocalico diventa il luogo dal quale la voce veicola la parola, travalicando il mero significato letterale per diventare mezzo espressivo dalla portata più ampia. Un simile ampliamento nella considerazione delle funzioni della voce nella canzone registrata diventa quindi un'acquisizione concettuale utile a guadagnare una maggiore ampiezza di prospettive sui molteplici livelli di espressione dell'oralità mediatizzata. In questo senso l'analisi e l'interpretazione degli specifici elementi da cui tali processi si originano, così come esemplificati nelle pagine precedenti, porta in piena luce la sinergia di istanze formali, performative, produttive, commerciali e mediali caratteristica del campo contemporaneo della canzone.

Dalla prosodia alla musica strumentale: una sfida compositiva

Fabio Cifariello Ciardi

aA

1. Introduzione

225

Le possibilità sonore dell'apparato vocale dell'uomo sono state ampiamente sfruttate in ogni forma di arte orale, compresa la musica, ben oltre l'ambito del canto. I compositori si sono interessati alla parola parlata e alle altre vocalizzazioni paralinguistiche sia come mezzo per trasmettere significati, anche non convenzionali, sia come fonte da esplorare per le sue proprietà acustiche¹. Diverse lingue dall'Africa e dall'Asia orientale usano l'intonazione per veicolare significati diversi mentre altre, come anche l'italiano, fanno uso di forme di accentuazione timbrica per differenziare parole ambigue (ad esempio "pèsca"/"pésca"). Tutte prevedono la possibilità di modulare l'altezza, l'intensità e il ritmo della voce per comunicare emozioni e concetti anche ben oltre le parole. In questo senso, quello della prosodia è un linguaggio che supera molti confini geografici e culturali².

1. Cfr. C. Lane, *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech*, «Organised Sound», 11/01 (2006), pp. 3-11; A.J. Keller, *The Music of Language*, doctoral dissertation, Rice University, 2019.

2. M. Russo (ed.), *Prosodic Universals. Comparative Studies in Rhythmic Modeling and Rhythm Typology*, Aracne, Roma 2010.

La possibilità di precisare in una partitura musicale le caratteristiche prosodiche del linguaggio parlato è tuttavia limitata. Più il recitante deve seguire delle istruzioni precise, meno la sua voce risulta autentica e naturale. È forse anche a causa di questo limite che Arnold Schönberg cambiò a più riprese la notazione del suo *Sprechgesang*, una tecnica vocale a metà strada tra il canto e il parlato: dalla precisa notazione delle altezze nei *Gurre Lieder* (1901-11) e nel *Pierrot Lunaire* (1912), fino alle più generiche indicazioni in *A Survivor from Warsaw* del 1947³.

Un altro approccio, che qui approfondiremo, ha cercato di trasformare questo limite in una risorsa: invece di piegare la prosodia alle loro istanze creative, alcuni compositori hanno lasciato che fossero le caratteristiche prosodiche della voce parlata a modellare la loro musica strumentale.

Suoni simili a risate e singhiozzi sono frequenti nelle parti strumentali della musica klezmer⁴, mentre allusioni al pianto si trovano nel “lament bass” della tradizione musicale barocca⁵. È però soprattutto la voce parlata ad essere stata imitata con ogni sorta di strumento: dalle percussioni agli strumenti elettronici, e certamente non solo per ragioni musicali⁶. Per approfondire i motivi di un interesse così ampio la fonologica e la psicologia della percezione uditiva si sono spesso occupate del rapporto fra la musica e la parola⁷, ma non hanno mai trovato delle

aA

3. Ph. Bryn-Julson, P. Mathews, *Inside Pierrot lunaire. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece*, Scarecrow Press, Lanham 2008.

4. H. Netsky, *American Klezmer: A Brief History*, in M. Slobin (ed.), *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, University of California Press, 2002, pp. 13-23.

5. B. Brover-Lubovsky, *Tonal space in the music of Antonio Vivaldi*, Indiana University Press, 2008, pp. 151-168.

6. Oggi la voce parlata è ricreata artificialmente con una prosodia così perfetta da essere tanto persuasiva quanto una voce naturale. Ad esempio cfr. M. Dubiel et al., *Persuasive synthetic speech: voice perception and user behaviour*, in «Proceedings of the 2nd Conference on Conversational User Interfaces», 2020, <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3405755.3406120>>.

7. Solo per citare alcuni studi, cfr. M. Besson, D. Schön, *Comparison between language and music*, «Annals of the New York Academy of Sciences», 930/1 (2001), pp. 232-258; C. Palmer, S. Hutchins, *What is musical prosody?*, «Psychology of learning and motivation», 46 (2006), pp. 245-278; A. Patel, J.R. Iversen, J.C. Rosenberg, *Comparing the rhythm and melody of speech and music: The case of British English and French*, «The Journal of the Acoustical Society of America», 119/5 (2006), pp. 3034-3047; D. Deutsch, T. Henthorn, R. Lapidis, *Illusory transformation from speech to song*, «The Journal of the Acoustical Society of America», 129/4

ragioni d'interesse per integrare delle dimensioni musicali all'interno dei propri modelli⁸. La musicologia, da parte sua, ha approfondito il lavoro di compositori attratti dalle proprietà prosodiche del parlato (primo fra tutti Leoš Janáček), ma solo di rado ha affrontato l'argomento con un approccio sistematico⁹.

In questo quadro il presente contributo cercherà di approfondire l'uso della prosodia in un campo musicale specifico, quello della musica strumentale contemporanea. Tre saranno le domande alle quali si cercherà di rispondere. Da dove nasce l'attuale interesse per la trascrizione strumentale della voce parlata? Quali sono i principali compositori che l'hanno utilizzata? Con quali finalità e con quali metodologie hanno operato?

2. Dalla composizione con suoni referenziali alla trascrizione della parola parlata

2.1. L'imitazione dei suoni del mondo

L'interesse dei compositori per la trascrizione strumentale della voce parlata rientra in quello più ampio per la dimensione sonora del mondo che ci circonda. Non tutti i suoni sono ugualmente utili in questo senso, ma quelli che nelle varie epoche sono risultati particolarmente familiari sono stati spesso utilizzati nella musica strumentale, sia per mezzo di simbolismi sonori, sia attraverso vere e proprie imitazioni. I primi fra questi sono certamente quelli della natura: almeno dalla tradizione allusiva seicentesca¹⁰ e fino alle trascrizioni dei canti degli uccelli utilizzate da Olivier Messiaen e oltre.

In seguito alla trasformazione del paesaggio sonoro dovuto alla rivoluzione industriale anche i suoni delle

(2011), pp. 2245-2252; R.J. Zatorre, S.R. Baum, *Musical melody and speech intonation: Singing a different tune*, «PLoS Biology», 10/7 (2012); A.R. Meireles *et al.*, *Musical Speech: A New Methodology for Transcribing Speech Prosody*. «Interspeech», 2017, pp. 334-338; C. Deguchi, R. Cubelli, *Musica e linguaggio: due sistemi che interagiscono*, «Giornale italiano di psicologia», 44/1 (2017), pp. 51-94.

8. I. Chow, S. Brown, *A Musical Approach to Speech Melody*, «Frontiers in psychology», 9/247 (2018). (Vai 198100)an University,rd,

9. S. Glaser, *The Missing Link: Connections Between Musical and Linguistic Prosody*, «Contemporary Music Review», 19/3 (2000), pp. 129-154.

10. C. Fertonani, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Studio Tesi, Roma 1992, p. 27.

macchine hanno progressivamente catturato l'attenzione dei compositori, prima fra tutte la locomotiva a vapore. Nel 1923 Arthur Honegger dedicò al suono di un locomotore la sua partitura orchestrale *Pacific 231* per rendere una «contemplation objective: la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes lancé en pleine nuit à 120 à l'heure»¹¹. Negli stessi anni i progressi tecnologici iniziavano a rendere già disponibili alcuni dispositivi per la registrazione e riproduzione del suono offrendo ai compositori nuovi mezzi per integrare nella musica i suoni del mondo. L'anno dopo *Pacific 231*, Ottorino Respighi includeva un fonografo nell'orchestra del suo poema sinfonico *Pini di Roma* per riprodurre il suono di un vero usignolo¹². Il 15 maggio 1930, ben prima della *musique concrète* di Pierre Schaeffer, la radio di Berlino trasmetteva *Weekend*, un montaggio esclusivamente sonoro – realizzato non da un compositore, ma dal regista Walter Ruttmann – con frammenti di conversazione, canzoni e altri eventi sonori registrati e montati utilizzando una particolare pellicola cinematografica¹³. In seguito, le innovazioni e la diffusione delle tecnologie audio hanno reso possibile l'uso di una grande quantità di suoni dall'alto potere referenziale. Particolarmente rilevanti in questo ambito sono le tradizioni musicali elettroniche che dalla metà degli anni Sessanta in poi hanno utilizzato suoni ambientali riconoscibili: la fonografia di François-Bernard Mâche¹⁴, la musica aneddotica di Luc Ferrari¹⁵ o la composizione del paesaggio sonoro dei canadesi Raymond Murray Schafer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp¹⁶.

11. A. Honegger, *Pacific (231)*, «Dissonances», 4 (1924), p. 80, cit. in P. Jost, *Composer en images? À propos des symphonies de Honegger*, in M. Duchesneau, F. de Médicis, S. Caron (éds.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2006, pp. 281-299.

12. Cfr. R. Gelatt, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, Appleton-Century, New York 1966.

13. A. Birtwistle, *Photographic Sound Art and the Silent Modernity of Walter Ruttmann's Weekend (1930)*, «The New Soundtrack», 6/2 (2016), pp. 109-127.

14. Cfr. F.B. Mâche, *Music, Myth, and Nature, or: The Dolphins of Arion*, Taylor & Francis, Abingdon 1992.

15. Cfr. L. Ferrari, presentazione di *Hétérozygote* (1964), <<http://lucferrari.com/analyses-reflexion/heterozygote/>>.

16. Cfr. R.M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the*

Dal canto loro, i compositori di musica strumentale, soprattutto di scuola francese, hanno cercato di ricostruire con gli strumenti dell'orchestra prima la dimensione timbrica inconsueta di percussioni inarmoniche come campane, gong e tam-tam¹⁷ e quindi quella particolarmente ricca delle note più gravi di strumenti come il trombone (in *Partiels* (1975) per 18 strumenti di Gérard Grisey) o il pianoforte (in *Désintégrations* (1982) per 17 strumenti e suoni elettronici di Tristan Murail). Negli anni Settanta, i compositori di musica spettrale hanno cominciato a riferirsi a questi processi con il termine "sintesi strumentale" perché, così come accade con le sinusoidi utilizzate nella sintesi additiva, anche qui l'involuppo spettrale di un suono naturale viene ricostruito, parziale per parziale, ma con gli strumenti dell'orchestra¹⁸. Più recentemente, sia l'interesse per il paesaggio sonoro sia quello per la sintesi strumentale hanno contribuito alla formalizzazione di un ulteriore concetto, quello della "ri-sintesi strumentale"¹⁹: una pratica compositiva in cui gli strumenti acustici sono utilizzati per trascrivere vari tipi di suoni referenziali attraverso la mediazione di programmi semi-automatici di analisi (ad es. Praat, AudioSculpt, Melodyne, Spear), ri-sintesi (ad es. AudioSculpt, CataRT) e orchestrazione (ad es. Orchidée, Orchids, Orchidea, Ato-ms).

2.2. L'imitazione strumentale del parlato

La voce parlata, il mezzo privilegiato di comunicazione di ogni nostro rapporto sociale, rientra a pieno titolo nella categoria dei suoni che ci sono familiari.

L'interesse per la trascrizione del parlato mediante strumenti acustici è già documentato da lettere, schizzi,

World, Destiny Books, Rochester 1977; B. Truax, *Acoustic Communication*, Ablex, Norwood (NJ) 1984. ilippo Del Corno d, NJ, (1984);

17. Cfr. J. Anderson, *A provisional history of spectral music*, «Contemporary Music Review», 19/2 (2000), pp. 7-22.

18. Cfr. J. Fineberg, *Guide to the basic concepts and techniques of spectral music*, «Contemporary Music Review», 19/2 (2000), pp. 81-113.

19. Cfr. G. Carpentier, *Approche computationnelle de l'orchestration musicale. Optimisation multicritère sous contraintes de combinaisons instrumentales dans de grandes banques de sons*, dissertazione dottorale, Université Paris VI, 2008; Y. Maresz, *On computer-assisted orchestration*, «Contemporary Music Review», 32/1 (2013), pp. 99-109; J. O'Callaghan, *Mimetic Instrumental Resynthesis*, «Organised Sound», 20/2 (2015), pp. 231-240; N. Donin, *Sonic Imprints: Instrumental Resynthesis in Contemporary Composition*, in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Aldershot 2015, pp. 323-341.

libri e spartiti di studiosi come l'inventore del XVII secolo Joshua Steele²⁰, di compositori dell'Ottocento come Modest Mussorgsky²¹ e soprattutto Leoš Janáček²². L'entusiasmo di quest'ultimo, testimoniato da innumerevoli trascrizioni raccolte dal 1897 al 1928 in ben 56 taccuini²³, è anche apertamente confessato in un passo del suo feuilleton del 1903 *Moje Luhačovice*, in cui si legge: «seguiamo le tracce di queste straordinarie melodie del linguaggio! Sono come fiori di ninfea che tremano sulla superficie calma di una vita felice e senza preoccupazioni»²⁴.

Negli ultimi decenni del Novecento la melodia del parlato e le altre dimensioni della prosodia hanno suscitato l'interesse di un numero crescente di compositori di diversa estrazione. Molti sono autori d'avanguardia come Peter Ablinger²⁵, Clarence Barlow²⁶, Robert Davidson, Robert Erickson²⁷, Vinko Globokar²⁸, Jonathan Harvey²⁹, Per Magnus Lindborg³⁰, François Bernard Mâche³¹, Steve Reich³²,

20. J.C. Kassler, *Representing speech through musical notation*, «Journal of Musicological Research», 24/3-4 (2005), pp. 227-239.

21. A. Orlova, *Musorgsky's Days and Works. A Biography in Documents*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983, p. 515.

22. J. Pearl, *Eavesdropping with a Master: Leoš Janáček and the Music of Speech*, «Empirical Musicology Review», 1/3 (2006), pp. 131-165.

23. Cfr. il progetto *Nápěvky mluvy*, o *Leoš Janáček. Nápěvky mluvy. Kritické vydání* (Leoš Janáček. Le melodie del parlato. Edizione critica), <www.napevkymluvy.cz>.

24. L. Janáček, *My Luhačovice* (1903), in M. Beckerman (ed.), *Janáček and His World*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2003, p. 227.

25. P. Ablinger, *Quadraturen*, 2006, <<https://ablinger.mur.at/docu11.html>>.

26. C. Barlow, *Music Derived from Other Sources*, «The International Journal of the Humanities», 9/7 (2011), pp. 149-160.

27. J. MacKay, *On the Music of Robert Erickson: A Survey and Some Selected Analyses*, «Perspectives of New Music», 26/2 (1988), pp. 56-85.

28. J. Warnaby, *Vinko Globokar: revaluing a phenomenon*, «Tempo», 61/240 (2007), pp. 2-18.

29. G. Nouno et al., *Making an orchestra speak*, in F. Gouyon, Á. Barbosa, X. Serra (eds.), *Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference*, Porto 2009, pp. 277-282.

30. P.M. Lindborg, *About TreeTorika: Rhetoric, CAA and Mao*, in J. Bresson, C. Agon, G. Assayag (eds.), *The OM Composer's Book #2*, Delatour-IRCAM, Paris 2008, pp. 95-116.

31. F.B. Mâche, *Music, myth, and nature* cit.

32. M. Beirens, *Different Tracks*, in S. Gopinath, P. ap Siôn (eds.), *Rethinking Reich*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 75-98.

Scott Johnson³³, Jacob ter Veldhuis aka Jacob TV³⁴; ma non mancano i musicisti provenienti anche da altri generi musicali come Paul Brody, Christophe Chassol, Jason Moran³⁵, Hermeto Pascoal³⁶, Steve Vai, Frank Zappa³⁷.

L'interesse compositivo riguarda i riferimenti sia lessicali che prosodici veicolati dalla voce parlata. Nel primo caso, più raro, il materiale fonetico viene decostruito e ripetuto così da mettere l'ascoltatore in grado di cogliere il significato di singole parole o perfino di brevi frasi. Esempi di questa tecnica si trovano nella parola "Why" della *Sequenza V* (1966) per trombone di Luciano Berio; nelle frasi "Why me? No money. My way" di *Orchideae Ordinariae* (1989) per grande orchestra di Clarence Barlow, oppure in "Every single year", "How did this become" e "How did we get" ricostruite sempre dall'orchestra in *Background checks* (2020) per video, voce registrata e orchestra di Fabio Cifariello Ciardi.

Nel secondo e più frequente caso, invece, ad essere trascritta non è tanto la parola come entità sonora complessa quanto i suoi riferimenti prosodici: l'articolazione nel tempo della "melodia del parlato", una successione di suoni lontana dal concetto tradizionale di linea melodica eppure, al tempo stesso, familiare.

La porzione di parlato trascritto varia da singole parole o brevi frasi, come nel caso di *Different Trains* (1988) per quartetto d'archi e nastro magnetico di Steve Reich, fino a interi discorsi come nei 59 brani per pianoforte e CD di Peter Ablinger, *Voices and Piano* (1998-2019); nei *Piccoli Studi sul Potere* (2010-2013) per video e strumenti di Fabio Cifariello Ciardi o nella prosodia immaginaria dell'ultimo discorso del controverso generale americano Douglas MacArthur

33. J. Maltman, L. Vickery, *The foundations of speech-melody composition and the dawn of the digital music era*, in «Proceedings of the Australasian Computer Music Association», Australasian Computer Music Association, Perth 2018, pp. 30-37.

34. G.H. Brown, *The Body of your Dreams: Profiling Jacob ter Veldhuis*, Sequenza 21, <<https://www.sequenza21.com/2007/05/the-body-of-your-dreams-profiling-jacob-ter-veldhuis/>>.

35. S. Simon, *Jason Moran: Finding Sound, Then Making It His Own*, NPR, 2010, <<https://www.npr.org/transcripts/128415897>>.

36. L. Costa-Lima Neto, *O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz*, «Per Musi», 22 (2010), pp. 44-62.

37. S. Vai, *Tempo Mental*, 1983, <<https://www.vai.com/tempo-mental/>>.

realizzata per trombone solo da Robert Erickson nel suo *General Speech* (1969).

La tipologia delle informazioni che i compositori hanno cercato di veicolare è vasta. Si va dall'ampia gamma di emozioni o stati d'animo che un oratore può suscitare come la buffoneria e la tristezza dei personaggi della Commedia dell'Arte in *Les Rires du Gilles* (1981) per 5 strumenti e nastro magnetico di Michaël Lévinas; lo stile retorico di artisti (il citato *Voices and Piano* di Ablinger), poeti (ad es. *Appunti per Amanti Simultanei* per trombone, ensemble d'intonarumori ed elettronica scritto da Cifariello Ciardi nel 2009 e basato sulla voce di Filippo Tommaso Marinetti) e soprattutto di leader politici (ad es. *Man bör kalla saker och ting vid deras rätta namn* (2007-2008) per ensemble e sound files sulla voce di Olof Palme, *ReTreTorika* (2006) per 4 strumenti ed elettronica e *TreeTorika* (2006) per orchestra da camera sulla retorica di Mao Zedung, tutti scritti da PerMagnus Lindborg; il finale dell'azione di teatro musicale *Io Hitler* (2008-2009) di Filippo Del Corno; *Riforma* (2016) per ensemble su una animatissima seduta del parlamento italiano, *Cupio Dissolvi* (2017) per otetto di contrabbassi sul celebre "I have a dream" di Martin Luther King di Cifariello Ciardi); fino al contrasto fonetico tra lingue diverse come la video-opera *The Cave* (1989-1993) di Reich; *Im Januar am Nil* (1984) per orchestra da camera di Barlow; *Ab* (2007) e *Ra* (2007) per ensemble di Cifariello Ciardi. Sono stati considerati, infine, sia dialetti diversi (ad esempio la "passione" per giornalista narrante, video, ensemble ed elettronica *Voci Vicine* (2014) di Cifariello Ciardi), sia l'alternanza fra parlato e cantato come nella "operatic sound installation" *Talking Melody-Singing Story* (2016) di Paul Brody o in alcuni momenti dell'opera *Kein Licht* (2017) di Philippe Manoury.

I compositori possono cercare di imitare la natura sonora dei fonemi nel segnale vocale preso in esame, come nel caso di *Toucher* (1973) per un percussionista "parlante" di Vinko Globokar. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, ad essere presi in considerazione sono il profilo melodico e il pattern ritmico di un'espressione verbale. Il primo è l'altezza percepita del parlato, cioè la frequenza fondamentale, detta F0, della forma d'onda glottale. Il secondo si basa sulle consonanti e le vocali che definiscono la morfologia della

sillaba. Se i fonemi vocalizzati sono utilizzati per stabilire l'altezza, quelli non vocalizzati (cioè i suoni pronunciati senza la vibrazione delle corde vocali) sono cruciali nella misurazione della durata di ciascun segmento sillabico.

Quest'ultimo passaggio è uno dei più critici. A causa del fenomeno della coarticolazione³⁸ e della rapida articolazione del parlato, la separazione fra sillabe è spesso acusticamente sfumata³⁹; mentre alla fine delle frasi, l'esaurimento dell'aria nei polmoni determina una naturale diminuzione della dinamica che rende la lunghezza delle sillabe a volte difficile da valutare.

Così come avviene per la ri-sintesi strumentale di altri tipi di suoni, anche qui il segnale audio viene inizialmente segmentato e analizzato, quindi riportato in notazione musicale attraverso un'adeguata quantizzazione. Ciascuna caratteristica della "melodia del parlato" viene tradotta nel corrispondente parametro musicale: il contorno intonativo è trascritto con intervalli temperati o microtonali, le variazioni d'intensità sono rese con opportuni accenti e dinamiche, mentre le durate delle sillabe o dei fonemi vengono raggruppate utilizzando figure ritmiche e opportune indicazioni di tempo.

3. *La composizione strumentale della voce parlata: i problemi*

3.1 Complessità acustica del linguaggio

Non possiamo valutare a fondo le trascrizioni di pionieri come Joshua Steele⁴⁰ o Leoš Janáček⁴¹, perché nessuna delle espressioni verbali da loro trascritte è arrivata fino a noi. Osservando i loro appunti, però, arriviamo facilmente alla conclusione che le altezze e le durate da loro ascoltate sono lontane dall'essere state trascritte con precisione. La loro conoscenza fonologica era sicuramente limitata e l'affidabilità dei loro sistemi di misurazione è quantomeno discutibi-

38. R.D. Kent, F.D. Minifie, *Coarticulation in recent speech production models*, «Journal of Phonetics», 5/2 (1977), pp. 115-133.

39. K. Munhall, A. Löfqvist, *Gestural aggregation in speech: Laryngeal gestures*. «Journal of Phonetics», 20/1 (1992), pp. 111-126.

40. J. Steele, *Prosodia Rationalis: Or, an Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech, to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols*, J.Nichols, London 1779.

41. Cfr. il progetto *Nápěvky mluvy* cit.

le. Tuttavia a rendere imprecisi i loro tentativi è soprattutto la grande complessità fenomenologica del parlato.

Da un punto di vista articolatorio, il fenomeno fonatorio dipende dal modo in cui le nostre strutture fisiologiche interagiscono con il flusso d'aria proveniente dai polmoni. La forma delle parole che ascoltiamo dipende da una moltitudine di modulazioni laringee e configurazioni fisse o mobili del tratto vocale che contribuiscono alla morfologia temporale e spettrale dei suoni del linguaggio. Anche se il luogo e il modo di articolazione di questi suoni è situato su un continuum, tendiamo a dividere il flusso del parlato in unità percettivamente distinte. La fonologia divide queste unità, dette fonemi, usando solo due categorie: consonanti e vocali, a seconda della presenza o meno di ostruzioni nel passaggio dell'aria. Questa riduzione non rende giustizia alle vaste possibilità timbriche dei suoni prodotti dal sistema vocale umano, ma piuttosto, evidenzia fino a che punto le esigenze del linguaggio ci abbiano spinto a descrivere un fenomeno continuo in termini di categorie discrete. Sintassi, morfologia, fonologia usano strutture e schemi per classificare i suoni linguistici perché la categorizzazione svolge un ruolo cruciale nella comunicazione vocale: supporta la nostra capacità di riconoscere parole basate su proprietà acustiche simili, ma non identiche.

Un'altra caratteristica articolatoria che rende la trascrizione della voce parlata un compito impegnativo ha a che fare con la sua velocità di variazione. La maggior parte delle lingue utilizza tra 20 e 40 fonemi per formare strutture sillabiche altamente diversificate. I vincoli linguistici influenzano il numero di sillabe che il parlante è in grado di produrre. Anche se le procedure di misurazione non sono oggettive perché dipendono da una definizione non sempre univoca dei confini di ciascuna unità sillabica, l'evidenza sperimentale mostra una velocità media tra le 5 e le 8 sillabe al secondo nella gran parte delle lingue e in soggetti a cui non viene chiesto un discorso né rapido né accurato⁴². Invece, quando i soggetti sono incoraggiati a leggere un testo nella loro lingua madre "più velocemente

aA

42. F. Pellegrino, C. Coupé, E. Marsico, *A cross-language perspective on speech information rate*, «Language» 87/3 (2011), pp. 539-558.

del normale”, i risultati mostrano valori medi tra circa 8 sillabe per secondo per l’inglese e il tedesco e 11 sillabe per secondo per il francese⁴³. In termini musicali, ciò significa che per trascrivere il parlato usando solo un suono per sillaba, ogni durata varierà tra 200 e 91 ms (ovvero tra un sedicesimo e un trentaduesimo con un metronomo di circa 82 pulsazioni per minuto). Da un lato, questo è un valore incoraggiante per i compositori poiché simili durate possono essere eseguite da molti strumenti acustici. Dall’altro, chi lavora con la traduzione strumentale del parlato sa bene che la riduzione ad un suono per sillaba può essere sì sufficiente per sottolineare i punti in comune tra una trascrizione strumentale di un enunciato e la sua versione originale, ma non è sufficientemente verosimile se la trascrizione non è ascoltata insieme alla voce originale.

Eppure una riduzione dei dati è indispensabile e possibile: non solo dal punto di vista musicale, ma anche da quello fonologico. I risultati di Piet Martens⁴⁴ dimostrano che alcune minimali variazioni di altezza non influenzano la percezione della proprietà prosodiche percepibili e possono essere eliminate attraverso un opportuno processo di stilizzazione. Peraltro, una diminuzione della complessità è implicita quando per tradurre un fenomeno continuo come quello fonatorio viene utilizzata una rappresentazione sostanzialmente discreta come quella della notazione musicale. La quantizzazione delle altezze e soprattutto delle durate è necessaria, infine, per bilanciare il rischio di una semplificazione eccessiva con le difficoltà esecutive di una trascrizione inutilmente dettagliata. Gruppi ritmici e accentrazioni inusuali sono tipiche in trascrizioni strumentali molto precise, ma sono di difficile esecuzione, soprattutto quando sono coinvolti molti musicisti. Proprio per questo motivo, spesso, la melodia del parlato viene trascritta solo per pochi strumenti.

Per quanto complessa e dagli esiti incerti, la ricerca di un compromesso ottimale fra complessità e verosimiglianza

43. V. Dellwo, P. Wagner, *Relationships between speech rhythm and rate*, in *Proceedings of the International Congress of Phonetics Science*, Barcelona 2003, pp. 471-474.

44. P. Mertens, *The Prosogram: Semi-Automatic Transcription of Prosody Based on a Tonal Perception Model*, in *Proceedings of Speech Prosody 2004*, Nara 2004, pp. 23-26.

non ha dissuaso diversi compositori dall'orchestrare sillabe, parole o intere espressioni usando anche l'ampia palette timbrica dell'ensemble strumentale (ad es. *Le son d'une voix* di François-Bernard Mâche, *Im Januar am Nil* di Clarence Barlow, *Riforma* di Cifariello Ciardi) o anche le risorse di un'intera orchestra (ad es. *Orchideae Ordinariae* di Barlow, *Speakings* di Jonathan Harvey, o *Background checks* di Cifariello Ciardi).

3.2 La ricezione del parlato trascritto

I compositori interessati alla ri-sintesi strumentale condividono alcune preoccupazioni comuni. Come abbiamo appena visto, una prima sfida è anzitutto quella di riuscire a tradurre in modo verosimile l'evoluzione spettrale e temporale del suono originale nonostante le limitazioni implicite nelle risorse strumentali disponibili. Un'altra, però, ugualmente ardua da superare, riguarda la ricezione del risultato.

Indipendentemente dagli obiettivi dichiarati, è difficile credere che il compositore non si auguri di riuscire a mettere gli ascoltatori nella condizione di poter cogliere almeno qualcuno dei riferimenti ai quali rimanda il suono "ri-sintetizzato" dagli strumenti. Per tradurre in pratica questo intento chi scrive la partitura deve scommettere sulla propria capacità di fare delle previsioni attendibili. La trascrizione si applica a un suono specifico, scelto per il suo potere di rappresentare ed evocare una rete di informazioni almeno in parte condivise; ma come prevedere quali saranno queste informazioni e come essere sicuri che siano effettivamente condivise dalla gran parte degli ascoltatori? Il più delle volte i compositori rispondono a queste domande con delle considerazioni di buon senso.

Una prima riguarda lo stretto legame fra la capacità evocativa di un suono e la rete di informazioni che definiscono l'esperienza di cui quel suono fa parte. Ad esempio, il potere referenziale del canto di un uccello dipenderà dalle informazioni che definiscono i contesti naturali solitamente associati alla presenza di volatili, così come il rombo di un motore di un'automobile sarà associato alle caratteristiche proprie di un ambiente urbano. Tanto più univoche e ricorrenti saranno le associazioni fra un suono e l'informazione

sul suo contesto, tanto più la presenza dell'uno influenzerà l'interpretazione dell'altro.

Di conseguenza, il compositore tende ragionevolmente ad aspettarsi interpretazioni almeno in parte simili da parte dagli ascoltatori che hanno condiviso una stessa esperienza e dunque una memoria sonora collettiva basata su di essa⁴⁵.

Nel caso del parlato le informazioni basate su esperienze condivise possono essere raggruppate in tre categorie. La prima riguarda i riferimenti fonetici che ci consentono di segmentare l'evoluzione spettrale-temporale dell'enunciato in unità linguistiche e ci permettono anche di determinare il genere, l'identità, l'umore o l'emozione di chi parla. La seconda comprende i riferimenti articolatori che utilizziamo sia per produrre, sia per decodificare le parole. La terza categoria, infine, riguarda i riferimenti lessicali utilizzati per assegnare significati ai suoni che produciamo e ascoltiamo durante la fonazione.

Se da una parte la scommessa del compositore è quella di riferirsi ad una o più di queste 'qualità' del parlato, un'altra difficoltà sta nel rendere il riferimento sufficientemente evidente all'ascolto, nonostante le ambiguità e le approssimazioni causate dal processo di trascrizione.

In questo contesto delle utili indicazioni ci vengono dalla letteratura sui meccanismi cognitivi implicati nei processi di riconoscimento, dal momento che alla base dell'attribuzione di una referenza c'è inevitabilmente proprio il recupero d'informazioni dalla nostra memoria. Secondo la Dual-process theory⁴⁶, la rievocazione dei ricordi si basa su due sistemi correlati, ma diversi fra loro. Il primo è il recupero d'informazioni contestuali basate su precedenti esperienze sonore condivise. Ad esempio, gli appassionati della musica classica possono facilmente associare il motto di quattro note che apre la *Quinta Sinfonia* di Beethoven sulla base delle loro precedenti esperienze con il compositore e il pezzo. Il secondo processo, invece, si fonda su una valutazione della familiarità evocata dall'evento sonoro percepito: una sensazione di conoscenza che emerge quando le associazioni

45. Cfr. J.V. Wertsch, H.L. Roediger III, *Collective memory: conceptual foundations and theoretical approaches*, «Memory», 16/3 (2008), pp. 318-326.

46. Cfr. G. Mandler, *Recognizing: The judgment of previous occurrence*, «Psychological review», 87/3 (1980), pp. 252-271.

attivate non sono sufficienti a mettere a fuoco un'informazione precisa.

Il rapporto tra l'intensità della referenza e il riconoscimento o la familiarità è piuttosto diretto: i riferimenti condivisi derivano da interpretazioni basate su associazioni simili che, a loro volta, determinano un riconoscimento o una sensazione di una familiarità diffusa all'interno nel gruppo. Tornando all'esempio precedente, un diverso gruppo di ascoltatori potrebbe avere difficoltà ad associare il motto della *Quinta Sinfonia* al suo autore e ciononostante riconoscere il motivo come familiare.

Nel nostro caso, quando la trascrizione strumentale del parlato comporta solo un debole stato referenziale, gli ascoltatori potranno al massimo presumere che gli strumenti stiano cercando d'imitare vagamente una voce parlata; il profilo dell'intonazione potrà indicare se l'espressione trascritta è un'affermazione o una domanda, ma nulla più. Invece, quando i riferimenti prosodici diventano maggiormente evidenti l'intento mimetico della musica potrà fornire suggerimenti sull'umore, le emozioni o lo stile dell'oratore. Eventuali qualità articolatorie tradotte con successo potranno suggerire una divisione del flusso sonoro in sillabe e parole. E infine, se anche le differenze tra le diverse consonanti e vocali sono rese in modo convincente, l'ascoltatore potrà persino intravedere qualche riferimento lessicale riconoscibile nel flusso musicale.

Le variabili che determinano il grado di familiarità e dunque l'intensità del potere referenziale di un suono, sono in parte individuali e sociali. Molte riguardano il coinvolgimento emotivo e la salienza che associamo a ciò che ascoltiamo in base alle nostre conoscenze acquisite e alle molte influenze sociali a cui siamo soggetti⁴⁷, ma non solo. La capacità evocativa di un suono dipende anche da condizioni acustiche sostanzialmente indipendenti dall'ascoltatore. Pensiamo ad esempio alle diverse forme di ridondanza che riguardano il suono: quelle interne, dipendenti dalle caratteristiche del segnale (la stabilità spettrale o la regolarità nelle variazioni di ampiezza) e quelle esterne, legate alla

47. Cfr. H. Leibenstein, *Bandwagon, Snob, and Veblen effects in the theory of consumers' demand*, «The Quarterly Journal of Economics», 64/2 (1950), pp.183-207.

sua presenza ricorrente in un dato contesto⁴⁸. Da questo punto di vista, la natura sociale della comunicazione verbale e il carattere sovra-linguistico della prosodia (che comunica informazioni non sempre allineate con il significato suggerito dal segno linguistico) fanno dei suoni del parlato una categoria che si differenzia da tutti gli altri eventi sonori che ci sono familiari.

Scenari sonori della durata di circa 8 secondi contenenti pianto e altre vocalizzazioni prodotte da bambini sono identificati e memorizzati meglio rispetto ad altri di durata maggiore comprendenti tipi differenti di suoni familiari⁴⁹. Invece, in un esperimento di riconoscimento, Clara Suied e altri hanno dimostrato la possibilità di un riconoscimento non casuale in frammenti sonori vocali della durata di soli 2 o 4 millisecondi, finanche più brevi di un singolo ciclo nella forma d'onda del segnale⁵⁰. Anche le proprietà acustiche della voce contribuiscono a definire il suo carattere altamente referenziale. Dalla letteratura presa in esame da Assmann e Summerfield⁵¹, ad esempio, emerge come le ridondanze del parlato presenti a livello acustico, fonologico e lessicale siano tali da consentire un buon livello di intelligibilità anche quando ad essere rimossa è la gran parte dell'informazione spettrale del segnale.

4. *La composizione strumentale della voce parlata: le soluzioni*

4.1 L'integrazione compositiva della prosodia

Come abbiamo visto, la complessità del segnale vocale e la stratificazione delle sue qualità referenziali rendono la ri-sintesi strumentale del parlato una sfida tanto intrigante quanto ricca di insidie tecniche, percettive ed estetiche. Nel valutare il proprio lavoro i compositori interessati a esplorare questo campo si trovano davanti a due domande

48. Cfr. B. Gygi, G.R. Kidd, C.S. Watson, *Spectral-temporal factors in the identification of environmental sounds*, «The Journal of the Acoustical Society of America», 115/3 (2004), pp. 1252-1265.

49. M. Marcell *et al.*, *Identifying, rating, and remembering environmental sound events*, «Behavior Research Methods», 39/3 (2007), pp. 561-569.

50. C. Suied *et al.* *Auditory gist: Recognition of very short sounds from timbre cues*. «The Journal of the Acoustical Society of America», 135/3 (2014), pp. 1380-1391.

51. P. Assmann, Q. Summerfield, *The Perception of Speech under Adverse Conditions*, in S. Greenberg *et al.* (eds.), *Speech Processing in the Auditory System*, Springer, New York (NY) 2004, pp. 231-308.

ricorrenti. Se la trascrizione delle dimensioni prosodiche di una specifica voce parlata è ritenuta efficace, come integrarla all'interno della composizione? Invece, se il risultato della semplice trascrizione non è del tutto soddisfacente, cosa fare per migliorare la sua ricezione da parte degli ascoltatori? Le soluzioni adottate si collocano in un campo circoscritto da tre possibilità.

La prima e più radicale consiste nell'utilizzare solo ed esclusivamente la trascrizione delle dimensioni prosodiche, anche a costo di eliminare la figura dell'esecutore, come accade in *A Letter From Schoenberg* (1996) per player piano di Ablinger.

La seconda consiste nell'optare per una scelta "coloniale" che punti ad incorporare le proprietà fonetiche trascritte in uno stile musicale pre-connotato. In questo caso il risultato della trascrizione viene di volta in volta 'piegato' non tanto da limitazioni strumentali, quanto dalla necessità di salvaguardare la riconoscibilità del linguaggio musicale utilizzato. Esempi di questa tendenza si trovano nel voicing jazz di *Break down* (2006) di Jason Moran e nei moltissimi "ultrascores" del pianista e compositore Christophe Chassol, raccolti negli album da *X-Pianos* (2012) a *Ludi* (2020); nel retrogusto fusion della ritmica che accompagna la chitarra di Frank Zappa in *The Jazz Party Discharge Hats* (1983); nel sapore brasiliano di *Som Da Aura Poré* (1984) di Hermeto Pascoal; nei pattern minimalisti di *Different Trains* (1988) e *The Cave* (1993) di Steve Reich o nelle letture post-minimaliste delle *speech-melodies* su cui si basa la "Boombox Music" di Jacob TV.

Una terza possibilità, infine, è quella di cercare di avvicinare la musica strumentale al materiale sonoro preso come riferimento, piuttosto che viceversa. In quest'ottica più "ecologica", applicabile a qualsiasi tipologia di ri-sintesi strumentale, le alleanze si preferiscono alle acquisizioni. Nel caso della trascrizione della voce parlata, la traduzione del materiale fonetico è centrale, ma anche gli altri eventi sonori che la circondano e la trama armonica sono in diversi modi derivati dalle dimensioni prosodiche analizzate. Nella musica di Clarence Barlow, Robert Davidson, Jonathan Harvey, PerMagnus Lindborg e molti altri il compositore non si limita all'estrazione di materiali melodici dalla voce parlata, ma cerca di esplorare le ricadute di una applicazio-

ne della prosodia sul pensiero armonico, timbrico e formale della composizione⁵².

4.2 Il supporto tecnologico

La distinzione appena considerata si riflette anche sul modo in cui vengono utilizzate le tecnologie nell'esecuzione della musica basata sul parlato. In un approccio "coloniale", i dispositivi e i media sono scelti in funzione di un pensiero compositivo che ha le sue radici lontane dal riferimento fonetico. Al contrario, in un'ottica "ecologica" l'utilizzo delle tecnologie e dei media è anzitutto funzionale a valorizzare il risultato della trascrizione. I mezzi tecnologici possono compensare la perdita di trasparenza referenziale conseguente al processo di traduzione strumentale fornendo soluzioni diverse. La prima consiste nell'integrare la parte strumentale con la riproduzione completa o parziale della voce parlata imitata dagli strumenti musicali, eventualmente completata dalle immagini dell'oratore intento a parlare. Una seconda categoria di supporti tecnologici può aiutare l'esecutore a gestire le difficoltà della complessità della notazione e la necessaria precisione nella sincronizzazione. Quando il compositore non ha previsto l'utilizzo d'immagini il discorso originale e la sua trascrizione possono essere eseguiti in serie, uno dopo l'altro, come in *Cupio Dissolvi* di Cifariello Ciardi, affidando ad uno degli esecutori l'onore di controllare la partenza di ciascun frammento registrato del discorso. Altrimenti, se come accade più spesso la voce e la sua trascrizione strumentale sono presentate in parallelo, una click-track per l'esecutore o il direttore è sufficiente a garantire una sincronizzazione potenzialmente ottimale. Un più complesso impiego della tecnologia prevede l'utilizzo contemporaneo di tecniche di analisi, elaborazione audio in tempo reale e dispositivi di sincronizzazione flessibile in grado d'integrare le informazioni prosodiche con quelle musicali in un modo decisamente meno rigido rispetto a quelli descritti in precedenza. In *Speakings* di Jonathan Harvey, ad esempio, il materiale vocale è presentato attraverso la sua traduzione strumentale; ma il rilevamento delle

52. F. Cifariello Ciardi, *Local and Global Connotations in Sonic Composition*, «Organised Sound», 13/2 (2008), pp. 123-135; G. Nouno *et al.*, *Making an orchestra speak* cit..

caratteristiche fonetiche è ottimizzato attraverso un sistema di analisi, sintesi e sincronizzazione in tempo reale⁵³.

Una strada comunemente adottata per aumentare l'intensità del riferimento prosodico consiste nell'aggiungere delle informazioni visive strettamente correlate con il materiale fonetico. Ad essere proiettata può essere la rappresentazione scritta delle parole pronunciate (ad esempio, in *The art of agony* (2015) per due pianoforti, video e soundfile di Davidson o in *Mountain Top* (2008) per coro misto e gruppo di percussioni, video e audio sampler di Jacob TV), oppure il volto e i gesti di chi parla, con o senza il corrispondente contenuto audio (ad es. nei citati *Piccoli Studi sul Potere* di Cifariello Ciardi), o ancora una più articolata combinazione tra segnali testuali, visivi e uditivi (come in *The Cave* di Reich, in *Background checks* e nei *Little Studies on Background checks* per violoncello, video e voce registrata di Cifariello Ciardi).

5. Conclusioni

In questo saggio abbiamo considerato le variazioni d'intonazione, ampiezza, tempo e ritmo di una voce parlata come un campo d'indagine da esplorare compositivamente con i mezzi della musica strumentale. Negli ultimi decenni diversi compositori, anche appartenenti a tradizioni musicali molto diverse fra loro, hanno prodotto un corpus di opere che può essere valutato in più modi. Le trascrizioni vocali strumentali stupiscono gli ascoltatori perché mettono in evidenza analogie tra la voce parlata e la musica spesso inaspettate. D'altra parte, però, quando cerchiamo di valutare gli intenti estetici di queste ri-sintesi strumentali abbiamo a volte la tentazione d'interpretare l'associazione fra il parlato e la sua 'melodia' nei termini di un accostamento parodistico o tutt'al più curioso, ma non sufficiente a dar forma a un pensiero musicale compiuto. Inoltre, se gli strumenti musicali possono imitare alcune dimensioni prosodiche, invariabilmente tralasciano molte delle caratteristiche acustiche cruciali nel riconoscimento della voce parlata. L'utilizzo della sorgente audio e/o visiva originale compensa solo fino ad un certo punto i limiti di una

aA

traduzione strumentale del discorso che rischia di rimanere monca e quindi insoddisfacente per l'ascoltatore. Infine, se la prosodia è ormai un fenomeno 'melodico' traducibile con relativa facilità, altrettanto non si può dire delle dimensioni timbriche implicite nel parlato. Le complesse transizioni tra i fonemi, anche in semplici sequenze di sillabe, producono una morfologia spettrale certamente affascinante per un compositore; ma ancora una volta, i limiti degli strumenti musicali tradizionalmente utilizzati sono tali da spegnere in parte qualsiasi facile entusiasmo.

Eppure, ciononostante, rimane il sospetto che la ri-sintesi strumentale del parlato stia ancora muovendo i suoi primi passi e che abbia tutt'altro che esaurito il suo potenziale. Ci sono vari argomenti che vale la pena di considerare a questo proposito. Il modo in cui accenti, durate e profili intonativi sono articolati nelle diverse lingue è pressoché infinito e spesso musicalmente originale. Indipendentemente dai vincoli linguistici, la possibilità di sfruttare in qualche modo l'energia emotiva che accompagna la prosodia è una tentazione quasi irresistibile per chi scrive musica. Guardando il linguaggio parlato e la musica da una prospettiva più ampia, è difficile non pensare di aver solo iniziato a scalfire la superficie del terreno comune su cui entrambe queste forme di comunicazione sono cresciute. Infine, nessun'altra categoria di suoni referenziali è stata ed è studiata in modo così ampio e multidisciplinare. Quest'ultimo punto merita di essere enfatizzato perché potrebbe contribuire ad uno storico cambio di paradigma nelle pratiche compositive.

Nel 1995 Diana Deutsch ha descritto per la prima volta la "speech-to-song illusion": «a spoken phrase is perceptually transformed to sound like song rather than speech, simply by repeating it several times over»⁵⁴. Nell'esplorare il fenomeno, la studiosa ha dato un sostegno scientifico ad un'intuizione che Steve Reich aveva già utilizzato trent'anni prima nella musica del suo *It's gonna rain* (1965): le ripetizioni ottenute con il nastro magnetico montato in loop potevano intensificare la melodia delle parole pronunciate, lasciando emergere con chiarezza la qualità musicale del

54. D. Deutsch, T. Henthorn, R. Lapidis, *Illusory transformation from speech to song* cit, p. 2245.

discorso⁵⁵. Ebbene, vogliamo immaginare che in un futuro non lontano l'ampio interesse multidisciplinare per lo studio dei riferimenti prosodici possa portare a degli esiti inversi. I prossimi risultati musicalmente interessanti nella trascrizione strumentale del discorso parlato potrebbero nascere non solo dalle intuizioni e dalla pratica dei compositori, ma anche da qualche innovativo risultato scientifico prodotto dalle ricerche sulla prosodia.

55. S. Reich, *Writings on music, 1965-2000*, Oxford University Press, New York 2002, pp. 19-21.

**"The body of the voice / the voice of the body".
Vocal Performance Art and its connection
to the cognitive unconscious**

Theda Weber-Lucks

aA

Since the beginning of my research on Vocal Performance Art¹ it has always fascinated me how intensely the pioneering singer-composer-performers of this discipline have been seeking for new approaches to the cognitive unconscious. It has been a crucial experience to many of them, (1) that through the body voice, or voice of the body, there would be a direct connection to a non-verbal universal language that wouldn't need any translation, and (2) that the body voice would have a direct link to other worlds or memories or other beings. For some of them, e.g. for Meredith Monk, Joan La Barbara, Diamanda Galás, Sainkho Namtchylak, this experience is at the core of all their artistic efforts. But what is of central importance to all these efforts? In this essay, I will examine how the practice and aesthetics of

245

1. Th. Weber-Lucks, *Körperstimmen. Vokale Performancekunst als musikalische Gattung*, doctoral dissertation, Technische Universität Berlin, 2005, published online 2008, <<https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/2308>>. See Ead., *Aufbrechen – ergründen – transformieren. Frauen in der Lautpoesie*, «Neue Zeitschrift für Musik», 159/5 (1998), p. 34; Ead., *Vokale Performancekunst: Zur Verknüpfung von Stimme, Körper, Emotion – Meredith Monk und Diamanda Galás*, «Positionen. Beiträge zur Neuen Musik», 40 (1999), pp. 28-32.

Vocal Performance Art are linked to the cognitive unconscious and what it is about.

1. History

1.1. Beginnings of Vocal Performance Art

The history of Vocal Performance Art² began in the early sixties in the US: Cold war, the assassination of Kennedy in 1963, the Vietnam War and civil unrest (Vietnam war protests, the equal-rights movement, the women's emancipation movement, the assassination of Martin Luther King in 1968, the uprising black power movement – and not at least the Watergate scandal) caused a huge crisis of confidence and trust in the empowered government. «By the end of the seventies, only about a quarter of Americans felt that they could trust the government at least most of the time»³.

In this highly charged, controversial time, artists of all disciplines were putting into question the establishment and established arts. In search of new ways of artistic expression, they explored interdisciplinary, non-professional approaches, and developed new ways of making and living art as a participative practice of artistic group expression. Until the end of the 1960s Fluxus, Happening and Event were created as well as experimental theatre, sound poetry, free improvised and experimental music.

Until the Mid-seventies, Vocal Performance Art (like other performance art practices) originated from this political backdrop, but appeared to be rather introverted, based on a single, predominantly female person who investigated and explored new artistic forms of non-verbal vocal expression. And this always included a dialogue with their unconscious or their body, as with Meredith Monk, Joan la Barbara and Diamanda Galás.

Through a new artistic approach, they discovered or revealed the unlimited possibilities of vocal sound production, from non-verbal speech like patterns and

aA

2. As defined in my doctoral thesis ("Body Voices. Vocal Performance Art as a New Musical Genre"); see note 1.

3. Pew Research Center, *Beyond Distrust: How Americans View Their Government*, November 2015, p. 18, <<https://www.pewresearch.org/wp-content/uploads/sites/4/2015/11/11-23-2015-Governance-release.pdf>>.

onomatopoetic sound signals to all kinds of vocal colors, textures, dynamics and emotional features, from normal, breathy, whispery, hoarse, creaky, harsh, ventricular, falsetto voices to nasal, stump, brilliant and shrill sounds, or from sobbing, whimpering, moaning, groaning, crying, laughing, coughing to screaming, hurling etc⁴.

Thereby the voice became much more than just a musical instrument for singing. It also became an instrument for a new kind of preverbal vocal communication which – at the same time – felt very old. Moreover, the complex dynamic phrasings in Vocal Performance Art appeared to give evidence of a rather holistic mode of sound singing or speaking that everybody seemed to know, as if a hidden language had reappeared from the unconscious where it had been preserved since very early steps of human evolution.

At least for the pioneers of Vocal Performance Art, there has been a special, very inspiring connection between their voice and the unconscious, or, in the words of Meredith Monk, between “the body of the voice” and “the voice of the body”⁵.

1.2. The pioneers of Vocal Performance Art and their approach to the unconscious

In 1965, when the dancer and pioneering vocal performer Meredith Monk discovered her voice as her central instrument, she directly started to integrate it into her performance work. – But not just for singing, her voice also became

a tool for discovering, activating, remembering, uncovering, demonstrating primordial/prelogical consciousness [...] a means of becoming, portraying, embodying, incarnating another spirit [...] a direct line to the emotions. The full spectrum of emotion. Feelings that we have no words

4. An introduction into sound color, texture, emotional features of the voice etc. is provided in Th. Weber-Lucks, *Körperstimmen*, chs. 3-5 (3. Die Stimme. Forschungsansätze und ihre Brauchbarkeit für die Entwicklung einer Klangdatenbank; 4. Konzeption und Aufbau der Vokalklangdatenbank; 5. Das Klangfarbenspektrum: Genderspezifische und individuelle Besonderheiten).

5. M. Monk, *Notes on the Voice*, «The Painted Bride Quarterly», 3/2 (1976), pp. 13-14, <http://pbq.drexel.edu/wp-content/uploads/archive_pdfs/pbq_10_3_2.pdf>, repr. in D. Jowitt (ed.), *Meredith Monk*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1997, pp. 56-57.

for [...] a manifestation of the self, persona or personas
[...] [a] language⁶.

Working with the voice also meant to her «right from the beginning» the discovery of «other worlds», «imaginary landscapes», «unknown voices» within herself and, as well, a «universal language»⁷. The more Monk worked on the voice itself, «the more primal and primordial» she felt the power of the voice and knew «how much power there was and that there probably always was»⁸.

I always believed that the voice itself is its own language. That you don't really need another language, that it is a universal language. And it says what it needs to say, in some ways more eloquently than words do, because words point out very particular things⁹.

In the legendary album *Songs from the Hill*¹⁰, she revealed or imagined inner voices of animals and plants. Even earlier, she had the vision of an old lady singing to a little girl child, sharing old memories¹¹. Musical ideas were also linked to rhythmical, dance-like body movements as riding, shaking, jumping, waving, rocking herself or in a small group with others, like her “Ensemble”. Some of her performances show her travelling back into ancient times where she imagined people's communication as a kind of preverbal sound-singing. So, in *Facing North*¹².

When Joan la Barbara started her career as a Vocal Performance Artist in 1974, she explored how she could «eliminate control»¹³ from her classical trained voice and recon-

6. *Ibid.*, p. 56.

7. Th. Weber-Lucks, interview with Meredith Monk, New York 2000, unpublished.

8. *Ibid.*

9. Th. Weber-Lucks, interview with Meredith Monk, New York 2000, unpublished.

10. M. Monk, *Songs from the Hill/Tablet*, Wergo, 1979.

11. Ead., *Education of the Girlchild. An Opera*, 1973 (first published on *Dolmen Music*, ECM, 1982).

12. Ead., *Facing North*, ECM, 1992.

13. Th. Weber-Lucks, interview with Joan La Barbara, Berlin 2000, unpublished. See also Ead., *Voice is the Original Instrument. Die Vokalperformerin Joan La Barbara*, «Neue Zeitschrift für Musik», 163/6 (2002), pp. 34-35.

nect with her unconscious. This is how she discovered and started to develop (her) voice as "the original instrument". The title of her first album, *Voice Is the Original Instrument*¹⁴, became a «manifesto in very view words»¹⁵, as she pointed out: «We have voice and instrument. Voice is instrument. Voice is the original instrument»¹⁶. In *Hear what I feel*¹⁷, her first solo performance of 1974, she experimented with the double sense of "sensation": the physical impression and the emotional reaction. After spending an hour in a closed and silent room, with gloves on and eyes covered, an assistant had to guide her to the audience space. On a table in front of her, the "guide" had put six plates with six different objects which she had to touch with naked hands. The surprising sensations of form, temperature or texture were meant to provoke spontaneous vocal reactions and thus, the discovery of new, or even very ancient sounds. Thus, her primary concern was not only about finding new sounds, it was also about direct communication without words and a reconnection to the older, primitive parts of the brain.

aA

The sounds I make are more like the sounds of babies. The sounds babies make have nothing to do with music. The sounds they make are like: I'm tired, I'm hungry, I'm hot, I'm cold etc. Discomfort. Bodily problems. Those are the interesting sounds to me¹⁸.

249

It was about the creation of a new vocal language that would be more truthful and honest, and at the same time very old, coming and going with the trips of the soul, as she wrote in a statement on her artistic vocal work in 1979¹⁹.

14. J. La Barbara, *Voice Is the Original Instrument*, Wizard, 1976.

15. Th. Weber-Lucks, interview with Joan La Barbara.

16. *Ibid.*

17. J. La Barbara, *Hear what I feel*, in Ead., *Voice is the Original Instrument/Early Works*, Lovely Music, 2003.

18. Th. Weber-Lucks, interview with Joan La Barbara.

19. J. La Barbara, *L'exploration de soi par le son*, «Art Press International», 32 (1979): «Au fur et à mesure que se développe mon art, les théories sous-jacentes au travail se clarifient, les tentatives pour atteindre une partie primitive du cerveau, tendant à un langage vocal nouveau et plus honnête tout en restant ancien, un langage qui va et vient des tripes à l'âme. *Hear what I feel* [...], une de mes premières performances expérimentales, fonctionnait comme son et comme communication directe sans paroles, jouant sur le double sens de la "sensation", à la fois impression physique et réaction émotionnelle. Toutefois, elle m'a

In 1975, Diamanda Galás decided «upon the creation of a new vocal music which employs an unmatrixed production of vocal sound as the most immediate representation of thought»²⁰. Her «primary concern» was «with the execution – sequentially, chordally, or contrapuntally – of different processes of severe concentration, “mental” or “sentient” states»²¹. This meant in every performance to «endeavor» vocally «most elastically» «with complete obedience to the rigor of each state» and, thereby, «attend to the temporal demands of the macrostructure of the piece»²². All this felt to her like «ripping off the flesh» and «getting past the limits of individuality», almost like a «medium»; all this «would never happen in a calculated way» and resembled much more «natural expression», «truthful and honest»²³ in itself.

In 1982, Galás defined her central aesthetic focus according to Artaud's “Theatre of cruelty”²⁴ as a «need», even an «obsession» she returns to for «the immediate, the direct experience of the emotion itself»²⁵:

An actor may simulate the desired emotive state through a skilled manipulation of external object materials, or he may use the raw materials of his own soul in a process which is the immediate, the DIRECT experience of the emotion itself. This second concern is felt by performers who, not just professional, are *Obsessional* performers²⁶.

aA

In the late 1980ies, the Tuvanian Vocal Performer and improviser Sainkho Namtchylak appeared in the Euro-

emmenée dans un lieu trop troublant et psychologiquement terrifiant pour continuer. En étudiant ma peur, je me suis rendu compte qu'elle avait été accrue par mon refus d'exprimer verbalement en public le fait que j'avais peur. [...] Mon nouveau vocabulaire m'est devenu aussi familier que le langage, il est souvent plus facile d'émettre les sons que d'expliquer d'où ils proviennent».

20. D. Galás, *A discussion concerning the composition of Wild Women with Steak-nives* (1982), in Ead., *The Shit of God*, High Risk, New York 1996, p. 2.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. D. Galás, interview by Myriam Weisang, London, without date (copy in possession of Th. W.-L.), p. 2.

24. See A. Artaud, *Manifeste du théâtre de la cruauté* (1932), in Id., *Le Théâtre et son double* (1938), Paris 1964.

25. D. Galás, *A discussion concerning the composition of Wild Women with Steak-nives*, p. 1.

26. *Ibid.* (small caps and italics in original).

pean free music scene. She belongs, like Fátima Miranda or Ute Wassermann, to the second generation in Vocal Performance Art. Coming from a shamanistic culture, she always felt the presence of a «huge unknown world» when she was on stage. Thereby she always had «a kind of emotional picture» through which she expresses ideas or visions «which are not possible to describe in words»²⁷.

For Namtchylak, «emotions are much deeper» and «more straightly connected» to the «unconscious» than words, it makes it «easier to touch others», or «to be reached». The «musical language is universal» because of its «direct connection to our feelings and emotions»²⁸. And «all this» is not new, but very old:

A lot of things are forgotten like in old shamanistic rituals [...] or in ancient time oracles [...] when they are in trance, they are using not a language, but oral formulas to help themselves to get into a special state of consciousness and to help listeners also to get in a very special mood or feeling, to feel nature and feel other people and themselves, that they are not just these bodies, there is something more. And for me it is not new. I try to introduce it to my audience with a new key, with a new meaning and feelings, but I know exactly that I don't do anything new²⁹.

«Being a professional singer» on a certain level allowed her on stage, just to be herself, «not as a woman or Sainkho», but as that part of herself that «was and is and will be forever»³⁰.

2. Theory

2.1. The cognitive unconscious and primary metaphors
Since the unconscious, or the body and body knowledge, plays a key role in the development of Vocal Performance Art, it is necessary to agree upon a certain definition of the term. Therefore, I will introduce the terms “cognitive” and “cognitive unconscious” as defined by Lakoff and Johnson in their major work, *Philosophy in the Flesh*:

27. Th. Weber-Lucks, interview with Sainkho Namtchylak, unpublished.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

As is the practice in cognitive science, we will use the term cognitive in the richest possible sense, to describe any mental operations and structures that are involved in language, meaning, perception, conceptual systems, and reason. Because our conceptual systems and our reason arise from our bodies, we will also use the term cognitive for aspects of our sensorimotor system that contribute to our abilities to conceptualize and to reason. Since cognitive operations are largely unconscious, the term cognitive unconscious accurately describes all unconscious mental operations concerned with conceptual systems, meaning, inference, and language³¹.

In comparison to Western philosophical tradition in which reason is regarded as being «autonomous and independent from the body», a capacity which makes us «essentially human and distinguishes us from all other animals»³², this new understanding of the cognitive and the cognitive unconscious gives a «radically different view of what reason is and therefore of what a human being is»³³.

Based on an «evolutionary view», Lakoff and Johnson provide evidence of their revelatory insight, that «reason uses and grows out of bodily capacities» (like perception, motion, emotion e.a.)³⁴ and thus would be «fundamentally embodied»³⁵.

These findings of cognitive science are profoundly disquieting in two respects. First, they tell us that human reason is a form of animal reason, a reason inextricably tied to our bodies and the peculiarities of our brains. Second,

31. G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999, p. 12.

32. *Ibid.*, pp. 16-17: «We have inherited from the Western philosophical tradition a theory of faculty psychology, in which we have a “faculty” of reason that is separate from and independent of what we do with our bodies. In particular, reason is seen as independent of perception and bodily movement. In the Western tradition, this autonomous capacity of reason is regarded as what makes us essentially human, distinguishing us from all other animals».

33. *Ibid.*, p. 17.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 13: «Conscious thought is the tip of an enormous iceberg. It is the rule of thumb among cognitive scientist that unconscious thought is 95 percent of all thought – and that may be a serious underestimate. Moreover, the 95 percent below the surface of conscious awareness shapes and structures all conscious thought. If the cognitive unconscious were not there doing this shaping, there could be no conscious thought».

these results tell us that our bodies, brains, and interactions with our environment provide the mostly unconscious basis for our everyday metaphysics, that is, our sense of what is real. [...] Our sense of what is real begins with and depends crucially upon our bodies, especially our sensorimotor apparatus, which enables us to perceive, move, and manipulate, and the detailed structures of our brains, which have been shaped by both evolution and experience³⁶.

Furthermore, they explain why traditional philosophical and phenomenological analysis and reflection cannot even come close to allowing us «to know our own minds» and «adequately explore the cognitive unconscious», as «the realm of thought is completely and irrevocably inaccessible to direct conscious introspection»³⁷.

As shown in their comprehensive research, this realm of thought only works on behalf of a conceptual system³⁸ that is entirely based on a «metaphorical structure»³⁹:

The cognitive unconscious is vast and intricately structured. It includes not only all our automatic cognitive operations, but also all our implicit knowledge. All of our knowledge and beliefs are framed in terms of a conceptual system that resides mostly in the cognitive unconscious.

Our unconscious conceptual system functions like a “hidden hand” that shapes how we conceptualize all aspects of our experience. This hidden hand gives form to the metaphysics that is built into our ordinary conceptual system that resides mostly in the cognitive unconscious⁴⁰.

While we are thinking consciously, our cognitive unconscious operates on behalf of pre-concepts or so-called

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, 12: «The idea that pure philosophical reflection can plumb the depths of human understanding is an illusion. Traditional methods of philosophical analysis alone, even phenomenological introspection, cannot come close to allowing us to know our own minds».

38. *Ibid.*, p. 15. Cognitive science is understood as the «empirical study of the mind».

39. *Ibid.*, *Metaphors We Live By* (1980), University of Chicago Press, Chicago 2003², pp. 56-57: «most concepts are partially understood in terms of other concepts. [...] Concepts that emerge in this way are concepts that we live by in the most fundamental way».

40. *Ibid.*, *Philosophy in the Flesh*, p. 13.

«primary metaphors»⁴¹. They involve our basic embodied experiences of how we perceive the world⁴². In terms of the “hidden hand”, the conceptual system intermingles and combines primary metaphors ranging from different input- or source domains to complex metaphors – and thus proliferates a basis for conscious thought⁴³.

In fact, these conceptual metaphors are transculturally inherent in every human being's daily conversation, in such a way, «that our culture is already present in the very experience itself»⁴⁴. Hence, not all conceptual metaphors are manifested in words, «some are manifested in grammar, others in gesture, art, or ritual. These nonlinguistic metaphors may, however, be secondarily expressed through language and other symbolic means»⁴⁵:

We have no choice in this process. When the embodied experiences in the world are universal, then the corresponding primary metaphors are universally acquired.

41. *Ibid.*, p. 56: «Primary metaphors are part of the cognitive unconscious. We acquire them automatically and unconsciously via the normal process of neural learning and may be unaware that we have them».

42. *Ibid.*, *Metaphors We Live By*, pp. 57-58. «Some of the central concepts in terms of which our bodies function – UP-DOWN, IN-OUT, FRONT-BACK, LIGHT-DARK, WARM-COLD, MALE-FEMALE, etc. – are more sharply delineated than others. While our emotional experience is as basic as our spatial and perceptual experience, our emotional experiences are less sharply delineated, in terms of what we do with our bodies. [...] Since there are systematic correlates between our emotions (like happiness) and our sensory-motor-experiences (like erect posture), these form the basis of orientational metaphorical concepts (such as HAPPY IS UP)».

43. This is further explained for music by Lawrence Zbikowsky on behalf of the “conceptual integration network”. It involves four interconnected mental spaces. Central to the network are two correlated input domains: speech and music/singing, whereas the process of mapping between these domains is guided by the generic space (at the base). From here, the analytical results will be forwarded and put together to more complex metaphors in the blending space. See L.M. Zbikowski, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, New York 2002, p. 78.

44. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, p. 57: «In other words, what we call “direct physical experience” is never merely a matter of having a body of a certain sort; rather, every experience takes place within a vast background of cultural presuppositions. It can be misleading, therefore, to speak of direct physical experience as though there were some core of immediate experience which we then “interpret” in terms of our conceptual system. Cultural assumptions, values, and attitudes are not a conceptual overlay which we may or may not place upon experience as we choose. It would be more correct to say that all experience is cultural through and through, that we experience our “world” in such a way that our culture is already present in the very experience itself».

45. *Ibid.*, *Philosophy in the Flesh*, p. 56.

This explains the widespread occurrence around the world of a great many primary metaphors⁴⁶.

2.2. Musical understanding and the brain

The abilities for singing and speaking mainly function through a series of mental modules of different parts of the brain which have a certain degree of independence from one another⁴⁷.

Musical pitch processing (like analysis of volume, sound color, volume, pitch/register, speech melody) occurs in the superior temporal area of the right cerebral hemisphere. The temporal area belongs to a more primal section of the brain and was already found in a common ancestor of early hominides and apes. Also, rhythm is processed in a distinct part of the temporal area. This is as well the place for the analysis of indexical information of the voice⁴⁸, such as emotional state, sex, age, origin, health or character, whether or not the voice is singing or speaking.

On the other hand, speech-processing – compositional phrasing and referential meaning – is effectuated in the left area of the frontal lobe (Broca’s area) as well in the superior surface of the left anterior temporal lobe (Wernicke’s area) which belong to the younger parts of the brain⁴⁹.

Speech syntax, however, is processed too in the left area and to a lesser extent in the right area of the frontal lobe. Also musical syntax is processed in the same areas, but in the opposite relationship⁵⁰. This means that both «brain areas might be involved in the processing of complex rule-based information in general, rather than being restricted to the rules of any single specific activity, such as language»⁵¹.

46. *Ibid.*

47. See S. Mithen, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2007 (first ed., London 2005), p. 62.

48. See J. Laver, *Voice Quality and Indexical Information* (1968), in Id., *The Gift of Speech. Papers in the Analysis of Speech and Voice*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1991, pp. 147-161.

49. See S. Mithen, *The Singing Neanderthals*, pp. 32 ff.

50. As shown *ibid.*, pp. 62-68.

51. *Ibid.*, p. 62.

2.3. Language of “Hmmmm” – the pre-linguistic language

Cognitive science as well as evolutionary archeology and bio-musicology give support to the hypothesis that early hominides had a pre-linguistic «holistic, multi-modal, manipulative, mimetic and musical»⁵² language, before the cerebral limb for compositional, referential language was generated. This holistic kind of language was most probably developed to its fullest by the Neanderthals, as Steven Mithen explained in his groundbreaking book *The Singing Neanderthals*⁵³.

The selective pressures to communicate complex emotions through advanced “Hmmmm” – not just joy and sadness but also anxiety, shame and guilt – together with extensive and detailed information about the natural world via iconic gestures, dance, onomatopoeia, vocal imitation and sound synaesthesia, resulted in a further expansion of the brain and changes to its internal structure as additional neural circuits were formed.⁵⁴

256

Mithen's comprehensive research clarified that the Neanderthals, and also earlier predecessors of homo sapiens, not only used their voice for daily life organization (hunting, fishing...), but also for social bonding, healing, or reinforcing group identity, as in situations where a single person would expose herself to a group of listeners.

aA

The Neanderthals would have had a larger number of holistic phrases than previous species of *Homo*, phrases with greater complexity for use in a wider range of more specific situations. [...] some of these were used in conjunction with each other to create simple narratives. Moreover, the Neanderthal musicality would have enabled the meaning of each holistic utterance to be nuanced to greater degrees than ever before, so that particular emotional effects would have been created⁵⁵.

52. *Ibid.*, pp. 169 and 254-255 (emphasis in original).

53. *Ibid.*, p. 234: «By having a larger body size, by living in more challenging environments, by having particularly burdensome infants, and by having even greater reliance on cooperation, the Neanderthals would have evolved a music-like communication system that was more complex and more sophisticated than that found in any of the previous species of Homo».

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

Today, this holistic, multi-modal, manipulative, mimetic and musical language seems to be lost, since the referential function of compositional language became the more powerful tool for communication. Nevertheless, since nothing that once appeared in evolutionary history has ever disappeared, we may assume that the cognitive unconscious still offers an incomparably vast choice of non-verbal expressions.

In fact, we still do have quite a few remnants of the ancient “Hmmmmm” in modern language as e.g. the «musical envelopes»⁵⁶ of spoken phrases. And there is as well an astounding similarity between grammatical and musical syntax. Moreover, we still cannot prevent ourselves from infusing non-verbal sound gestures and emotion signals into our daily conversation, such as screams or cries or laughter. And we still make use of non-verbal contact sounds, like “hm”, “ahem” or “ah”. Besides this, little children still communicate in the holistic style, and grown-ups as well manage the exaggerated prosody of early infant and infant directed adult speech (IDS) while talking to little children. We also find it in ritual or religious vocal practices, and of course, we find it in «music» that must have «emerged from the remnants of “Hmmmmm” after language evolved»⁵⁷, as Mithen points out:

Compositional, referential language took over the role of information exchange so completely that “Hmmmmm” became a communication system almost entirely concerned with the expression of emotion and the forging of group identities, tasks at which language is relatively ineffective. Indeed, having been relieved of the need to transmit and manipulate information, “Hmmmmm” could specialize in these roles and was free to evolve into the communication system that we now call music.⁵⁸

Thereby Mithen emphasizes a discovery he made while writing his book: «throughout history we have been using music to explore our evolutionary past – the lost world of “Hmmmmm” communication – whether this is Franz

56. Ch. Mello, *Mimesis und musikalische Konstruktion*, Shaker, Aachen 2010, p. 190.

57. S. Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 266.

58. *Ibid.*

Schubert writing his compositions, Miles Davis improvising or children clapping in the playground»⁵⁹. – And moreover, I would add, artistic research on “Hmmmm-language” became the aesthetic program in Vocal Performance Art.

2.4. The body voice

As we saw in the first section of this essay, for the singer-performer Joan La Barbara, the human voice is the oldest musical instrument, or even *the* “original instrument”.

In fact, we still share similar types of phonation for basic emotions with a common ancestor of early humans and apes⁶⁰. These basic emotions also appear in more subtle notes: a voicing can glide or modulate from one extreme to another or skip from one to another (laughter, yodeling) or just move from an extreme to a more subtle or even neutral mode – which is basically the same that can happen in a free improvised musical line.

When we remember that the homo sapiens voice is an extraordinary complex, highly refined body instrument that developed in coherence with the brain and the spinal cord, we understand why it is the first and only organic communication instrument that is capable of both singing and speaking as well⁶¹.

Thus, exploring and playing the voice as an instrument, as Vocal Performance Artists do, also meant re-tracing the path to the origins of language itself and even further. Reconnecting with our sensation memories through the «experienced breath»⁶² and corresponding vocal reso-

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*, p. 111.

61. It consists of three distinct sections: the *breathing section* (with lungs, diaphragm etc.), the *larynx section* (with the pair of vocal folds and its adjustment system etc.) and the *pharynx section* (with its different resonating areas, cheeks, tongue, lips and teeth etc.). In the larynx section the sound itself is produced through the subglottic air pressure from the breathing section and an overall muscle tension puts vocal folds and adjustment system into distinct vibrating modes. In the pharynx section the primal source sound from the larynx section is forwarded and its resonance is augmented, enhanced, and shaped by the diverse articulation modes of the jaws, tongue, velum, teeth and lips. The breathing section affects resonance through different body zones – stronger than others, puts them into resonance (cavities, diaphragm, muscles, bones). This will again inflect the sound quality of the voice (volume, brilliance).

62. For Ilse Middendorf returning to the origins of language happens via the «experienced breath» which would reveal «sensation memories» through which

nances can release “new” sounds that are at the same time very old, and thereby create a million hidden stories. This has been imagined by Stephen Mithen for the very origin of language in the mimetic period:

The presence of onomatopoeia, vocal imitation and sound synaesthesia would have created non-arbitrary associations between phonetic segments of holistic utterances and certain entities in the world, notably species of animals with distinctive calls, environmental features with distinctive sounds, and bodily responses [...] these non-arbitrary associations would have significantly increased the likelihood that the particular phonetic segments would eventually come to refer to the relevant entities and hence to exist as words [...]. The likelihood would have been further increased by the use of gesture and body language, especially if a phonetic segment of an utterance regularly occurred in combination with a gesture pointing to some entity in the world. Once some words had emerged, others would have followed more readily, by means of the segmentation process that Wray describes⁶³.

aA

2.5. Metaphorical creation or Mimesis in Vocal Performance Art

259

When Meredith Monk, Sainkho Namtchylak, Diamanda Galás or Joan la Barbara speak about getting back to old memories or ancient voices or the unconscious, they probably get back to the preverbal, holistic, multi-modal, mimetic and musical language of the “singing Neanderthals” which provides the transcultural basis for all conscious speaking.

words might have been created once: «If we are present with all our senses and allow the breath to flow, it will be all-embracing. We will feel it not only as a movement, proceeding or becoming, but also fulfilled by the content of our inner being, soul and spirit. When we experience the breath like this, then we know that it will continue living in us in form of a sensation memory that will be “causative” and find its expression in the outside world. At the borderline between the physical experience and the regarding word a transition would be generated. The spoken word is rooted in the breath. This is how the experienced breath tells the word from its contents and the word helps to configure it. Perceiving and conceiving are not separated any more in this very moment in which the molding word allows itself to embrace the matter and the body is fulfilled with the experienced breath» (I. Middendorf, *Der erfahrbare Atem in seiner Substanz*, Junfermann, Paderborn 1998, p. 74; my translation).

63. S. Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 254.

Since this kind of holistic language is not yet a part of the cognitive and cannot be accessed by the means of reason, it is entirely based on the metaphorical structure of the cognitive unconsciousness. However, this does not mean that it is locked away or not reachable. It just follows other rules. Moreover, it has always been possible for human beings to access it by the means of mimetic skills⁶⁴, as in mimicry, imitation or through metamorphosis. – For Chico Mello, it is the transitory moment from real life perception into metaphorical concepts, where the cognitive unconscious can be accessed and creativity, or the creation of art, begins⁶⁵.

When Vocal Performance Artists make use of mimetic skills, they do it via the body voice as experimental tool, through the exploration and re-conceptualization of «pre-conscious expressive gestures»⁶⁶ of the vocal folds or relying body resonances. La Barbara's way to access the cognitive unconscious was through surprise sensation in a self-experimental performance setting that would provoke unknown vocal responses. Like her, also Meredith Monk and Sainkho Namtchylak think of their voice as a research instrument in many alternate ways that would connect them to their cognitive unconscious and thus reveal “new sounds” or even “new worlds”.

But, as they say, it never happens on purpose, through reason, it only happens incidentally, or by surprise, whenever unknown responses from the cognitive unconscious or body memory are triggered through sensational experience. – It might be through systematically studying and exercising vocal techniques, or through imitating other sounds, or just by carefully listening, either to one's own feelings, sensations and emotions or to other beings, or

aA

64. Following Merlin Donald, the human body is in possession of a «central mimetic controller» which would be a result «from a revolutionary improvement in motor control» that not only required «to rehearse and refine the body's movements in a voluntary and systematic way», but also «to remember those rehearsals, and to reproduce them on command». It allows humans «to function as symbolic and cultural beings», «to assimilate and reconceptualize events» and «to create various prelinguistic symbolic traditions such as rituals, dance, and craft». See M. Donald, *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1991, p. 189.

65. Ch. Mello, *Mimesis und musikalische Konstruktion*, p. 191.

66. J. Sundberg, *Speech, song and emotions*, in Id., *The Science of the Singing Voice*, Northern Illinois University Press, De Kalb (IL) 1987, pp. 163-194.

through any experimental non-verbal voicing that makes the body move, shake, vibrate, and resonate in manifold ways.

The kind of mimetic or creational process that is on demand in Vocal Performance Art is instead based on a special kind of awareness or concentration which is «tight and loose – totally concentrated and totally open at the same time»⁶⁷ – and which sometimes feels like being not oneself, but a medium.

From this perspective, it seems very fascinating to see Vocal Performance Art as a practice of return to the creational moment of language itself. At the same time, this would exactly be the moment where the “holistic, multi-modal, manipulative, mimetic, musical” language turns into a composed and/or improvised performance. Hence, it becomes almost self-explanatory why Meredith Monk speaks about «the two ideas» she «always had for her work»:

One was this non-verbal vocal music that would touch people in the core of their beings like deep inside and that would delineate emotions that we don't have words for. So, going to these areas of communication that we have lost [...] that sense of going back to the origins of human being [...] very intuitive [...] totally instinctive. [...] It was always to open up the sound and the memory and the hearts and the bodies of human beings. And in a way, open up to other worlds. And then the other part of the work was the thing of making pieces where the music was somehow woven together with movement, visual images... And that holistic way of thinking about performance was a kind of antidote to the fragmented, speedy life that we were living⁶⁸.

3. Conclusion

We live in times where there is still a strong belief that there is no connection between the body or cognitive unconscious and the intellectual or cognitive. Moreover, human beings

67. Th. Weber-Lucks, interview with Meredith Monk. This meant for Monk, as a performer, being technically «open and vulnerable» and at the same time having «a certain level of control», having «a kind of pinpoint concentration» and at the same time being «totally open and loose. So, it's tightness and looseness at the same time, which is not so far away from meditation».

68. *Ibid.*

still use to think of themselves as being separate from the rest of the world.

As we saw, on behalf of the profound research in cognitive science and evolutionary archeology, the cognitive depends to a huge amount on the cognitive unconscious which is metaphorically structured and accessible only through mimetic processes. It is also understood that humans and all kind of animals are based on similar rules (due to their evolutionary state) and, moreover, that our consciousness is modifying in constant change and exchange with the external world, rather than being a separate entity for itself. This is why our psychological state of being is so difficult to hide and why strong emotions are highly contagious. If somebody is sad, we will feel sad too, we resonate with him, move with him, be with him, without knowing how and why. Our physical body or cognitive unconscious is not only re-presented in the voice, it *is* in fact the voice. The rhythm of breath, the vibrating modes and microgestures of the vocal folds, as well as the overall muscle tension and diverse diaphragms symbolize and embody our state of being at the same time. Listening to the non-verbal voice is about understanding and communicating on a direct level of pure body language. While compositional, referential language helps humans to learn about the world or “make it work the way they would like it”, the older, holistic or musical one still helps to express the inner self on a psycho-physiological level. It gives self-confidence and self-consciousness while letting others participate.

So, if we want to know more about ourselves, we have no choice but become aware of the language of our body. This is one of the many reasons, why Vocal Performance Art counts amongst the most fascinating, revelatory holistic art practices of our time.

Quando racconto costringo a spostare la percezione dall'occhio all'orecchio, a privilegiare l'ascolto sulla visibilità. In una società dove tutto è visibile, spiabile, registrabile visivamente, la narrazione ricrea il mistero di un invisibile che si manifesta.

Marco Baliani¹

aA

1. *Siamo tutti Theuth*

263

Il presente contributo intende mostrare come sulla scena moderna, negli ultimi decenni, si osservi un crescente ricorso a modalità di comunicazione e fruizione orale che secondo la nostra tesi richiamano e rievocano forme poetiche antiche. Il nostro punto di partenza è un evento epocale per la storia della scrittura: nel sesto secolo a.C. Pisistrato, tiranno di Atene, fa trascrivere i poemi omerici ed aggiunge agli agoni rapsodici quelli tragici, da cui si svilupperà il teatro occidentale². In questa fase sono codificate le regole di vari tipi di *performance*, essenziali per determinare le modalità di produzione, fruizione, trasmissione, ricezione dei testi in una *polis* via via più alfabetizzata, ma

1. M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 161. Ringrazio Paolo Giovannetti, Stefano Lombardi Vallauri e Marida Rizzutti, Anna Beltrametti, Valentina Garavaglia e Giovanni Nahmias.

2. Sulla figura del tiranno si vedano D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico* Einaudi, Torino 1977, e C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe* (Bruno Mondadori, Milano 1996; Carocci, Roma 2012); su Pericle e altri demagoghi che svolgono ruoli analoghi, ricchi di implicazioni per il presente, cfr. M. Treu, *Il popolo e i suoi servi*, in Ead. (a cura di), *La platea del consenso*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 38-39 (2/2018-1/2019), specialmente pp. 99-100.

dove la cultura è prevalentemente orale e il calendario è scandito da gare poetiche regolari, affollate e accese (come dimostra lo *Ione*, dialogo platonico che ha per protagonista l'omonimo rapsodo).

Aedi e poeti, attori, drammaturghi e cori si rifanno necessariamente a tecniche di arte orale preesistenti, e ben note al pubblico, adattandole e collaudandole sul campo in letture pubbliche e forme spettacolari che precedono, accompagnano e supportano la stesura scritta. Ci vorrà del tempo prima che i testi dei poemi epici e i copioni teatrali siano 'depositati' nell'archivio cittadino, per future repliche e copie. Come osserva Carlo Ferdinando Russo: «La circolazione scritta dei drammi era così insignificante nel V secolo che, quando un drammaturgo moriva, moriva praticamente anche la sua opera: solo l'opera di Eschilo non muore, perché per quella lo stato ateniese decreta ufficiali rappresentazioni postume»³.

I poeti arcaici e gli autori che ancora oggi 'leggiamo' nascono e vivono immersi in una cultura orale e performativa che attinge solo secondariamente alla scrittura⁴. Questo condiziona sin dal principio le stesse regole del gioco, ed è il presupposto essenziale per definire il nostro ambito e oggetto: il "genere letterario" rimane una categoria ineludibile, per noi, ma non per i Greci di allora. Lo stesso concetto di "letteratura greca" non esiste in quanto tale: ci sono pratiche e condizioni di *performance* determinate da fattori concreti come il tempo, il luogo, il tipo di spazio, l'occasione pubblica o privata⁵. Per ogni componimento o testo che oggi leggiamo dobbiamo ricostruire per quanto possibile la tradizione orale e culturale di riferimento, che ne determina in modo sostanziale contenuto, forma, linguaggio, stile, toni, destinatari.

Altra precisazione importante: di quell'arte orale, di quel mondo noi conosciamo solo brandelli, e purtroppo possiamo ricostruire in minima parte la basilare componente performativa. L'epica antica, la poesia orale, la drammatur-

aA

3. C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Sansoni, Firenze 1982, p. 319.

4. Cfr. J. Portulas, X. Riu (eds.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Università di Messina, Messina 2012.

5. Cfr. A. Beltrametti, *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Carocci, Roma 2005.

gia sono per noi nudi testi, mutilati di una parte essenziale – a cominciare da musica, danza, gestualità – di cui non sappiamo praticamente nulla. Leggere una tragedia o una lirica senza musica è come vedere un film senza colonna sonora. Eppure, anche con queste limitazioni, quel che ci resta è un tesoro inestimabile, una fonte inesauribile di ispirazione per gli artisti: registi, drammaturghi, musicisti suppliscono ai tasselli mancanti, colmano i vuoti, riempiono le lacune, adattando i testi antichi alle esigenze del pubblico moderno. Anche per questo i classici come tali non smettono di interrogarci, e di essere interrogati.

Ci concentriamo qui necessariamente sugli aspetti che più ci riguardano, di testi non nati per essere letti che ancora oggi sono recitati, adattati, danzati, musicati, trasposti e messi in scena nell'ultimo trentennio: come termini temporali possiamo indicare la fine degli anni Ottanta con il teatro di narrazione (nel 1989 debutta *Kolhaas* di Baliani)⁶, e in seconda battuta i primi anni Duemila per l'impennata di allestimenti e versioni sceniche di antichi testi di tradizione orale, a partire dai poemi omerici⁷. Per spiegare questo *boom* recente, è fondamentale richiamare le condizioni pre-letterarie in cui i generi antichi si sviluppano, nella convinzione che molte nuove pratiche di narrazione e messinscena si rifacciano espressamente all'arte orale, o ricalchino modalità di comunicazione già antiche. Non è un caso, a mio avviso, che i poemi epici tornino alla ribalta, con grande successo di pubblico e critica (che recepisce e contribuisce al mutamento), grazie a nuove modalità di fruizione basate sull'ascolto prima che sulla vista, sui suoni

aA

265

6. L'adattamento teatrale da Kleist, rappresentato anche all'Università IULM di Milano il 28 febbraio 2019, dopo centinaia di repliche dal 1989 è recitato da Marco Baliani seduto su una sedia: con i piedi colpisce ritmicamente le assi del palcoscenico (o un'apposita pedana in grado di produrre suoni) seguendo l'esempio di cuntisti e pupari come Mimmo Cuticchio (cfr. M. Treu, *Lira di Achille*, «Stratagemmi.it», 4 giugno 2018, <<https://www.stratagemmi.it/lira-di-achille/>>).

7. Sugli innumerevoli adattamenti di *Iliade* e *Odissea* degli ultimi decenni, cfr. M. Treu, *Odissee sulla scena. Un eterno ritorno*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 9 (2009), pp.161-183; Ead., *Una moltitudine di Nessuno. L'Odissea e il Mediterraneo in scena*, «Alessandria», 8 (2014), pp.181-201; Ead., *Ulysses' Journey and Homer's Odyssey: An eternal return*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40/2 (2017), pp. 103-122; F. Macintosh, J. McConnell, *Performing Epic or Telling Tales*, Oxford University Press, Oxford 2020; M. Treu, *Classici siciliani nell'occhio del ciclope*, in A. Lezza (a cura di), *Antologia teatrale 2*, Liguori, Napoli, in stampa.

e ritmi delle parole, rispetto alla scrittura: basti citare il solo esempio dell'*Odissea* di coproduzione italo-greca diretta da Bob Wilson e recitata, in greco moderno, da attori ateniesi. Lo spettacolo nasce nel 2013 da un adattamento radiofonico, di Simon Armitage, liberamente tratto da Omero: concepito originariamente per l'ascolto, in seguito è trasposto in potenti immagini, in una rapida successione di scene che ricorda un film muto, accompagnate dal vivo al pianoforte dal compositore greco Thodoris Oikonomou⁸.

La preminenza della vista sull'ascolto è evidente nello stesso termine *theatron*, "luogo da cui si guarda" (da *theaomai*, "osservo", come il latino *spectare*, da cui deriva "spettatori"), mentre l'inglese *audience* deriva da "ascoltare". Come ricorda Havelock, in due saggi rimasti fondamentali per la letteratura critica sull'argomento, la ritmica della parola poetica dà forma alle culture, come quelle greche, dove la comunicazione è ancora essenzialmente orale, e la scrittura è solo di supporto⁹. Diversamente, oggi, l'oralità 'di ritorno' non prescinde dalla scrittura ma assume forme fluide e molteplici, talvolta inedite, spesso debitorie a nostro avviso di quelle antiche: ancora oggi, ad esempio, autore e ascoltatore hanno una funzione importante in diversi tipi di *performance* o messinscena, ma tracce di oralità si trovano anche altrove.

Per averne conferma basta consultare saggi recenti dedicati alle nuove modalità di lettura e fruizione dei testi, interattive e veloci, specialmente visibili sul *web* e nei *social media* più frequentati dai "nativi digitali": Paolo Giovannetti, da ultimo, sottolinea quali impatti produca la rivoluzione digitale su forme moderne di lettura dalla dimensione sempre più ibrida, ipertestuale e intermediale. In questi processi, inoltre, rimane sempre fondamentale il ruolo del lettore/ascoltatore che con la sua partecipazione attiva rende l'espe-

8. Cfr. G. Tentorio, *L'Odissey di Wilson ad Atene*, «Stratagemmi.it», 1 aprile 2013, <<https://www.stratagemmi.it/lodyyssey-di-wilson-ad-atene-unanteprima/>>; M. Cambiagli, V. Garavaglia (a cura di), *Autori stranieri per la scena italiana, itinerari nella regia contemporanea*, Unicopli, Milano 2015; M. Giovannelli, *Bob Wilson. Odissey*, «Doppiozero», 18 aprile 2013, <<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/bob-wilson-odyssey>>.

9. Cfr. E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1963; Id., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e la scrittura dall'antichità al presente*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 52.

rienza immersiva¹⁰. Le chiavi per capire il presente può fornircelo il passato: in un celebre mito platonico (*Fedro*, 274b -275c) Theuth il dio egizio ‘inventa’ la scrittura e la presenta al faraone Thamus come *pharmakon* per aumentare la sapienza e la memoria, ma il suo interlocutore ribatte che al contrario la scrittura produrrà “dimenticanza” (*lethe*), la memoria si perderà per mancanza di esercizio, si ricorderanno le cose dell'esterno, e non dall'interno (274e-275a). La profezia sembra valere ancora oggi: usiamo sempre di più la voce, con i telefoni cellulari, i messaggi vocali, gli appunti verbali, eppure scriviamo messaggi di testo continuamente, e ancora scriviamo memo, per non dimenticare, su un'agenda elettronica, online o cartacea¹¹.

Secoli di scrittura ci hanno abituati a leggere testi che non sono nati per essere letti: copioni teatrali, sceneggiature di cinema e tv. Gli stessi poemi epici, *Iliade* e *Odissea*, per molto tempo hanno subito questa sorte, letti, tradotti e tramandati per iscritto, prima di essere riscoperti in letture pubbliche e *performance*, adattamenti e riscritture per la scena. Eppure prima che nasca la “letteratura”, l'antica Grecia vanta una sterminata produzione di miti e di racconti, dominata dall'oralità in modo assolutamente preminente, rispetto alla scrittura. La narrazione orale condiziona fortemente la creazione e l'organizzazione dei più antichi testi conservati, a livello di forma e di contenuto: tra i residui fossili delle tecniche di composizione originarie basti citare Esiodo (*Teogonia*, *Le opere e i giorni*), o i celebri passi dell'*Iliade* – lo scudo di Achille, i cataloghi delle navi e gli eroi partiti per

aA

267

10. P. Giovannetti, *Letttore*, Sossella, Milano 2019, pp. 33-34. A sottolineare l'affinità tra passato e presente, in tal senso, è anche Derrick de Kerckhove, che a sua volta riferisce un illuminante giudizio di McLuhan sulla tragedia greca: «“Secondo me, è un ‘quid’ – una ‘quest for identity’: è una strategia inventata dai greci per superare la crisi di identità dovuta all'introduzione dell'alfabeto che aveva distrutto la cultura tradizionale”». E lo stesso De Kerckhove paragona l'antica rivoluzione dell'alfabeto a quella attuale: «L'alfabeto greco è una tecnologia che genera mutazioni nell'attività cognitiva. – Tutto questo si inserisce nel grande dibattito sull'oralità e la scrittura. “La scrittura ha separato lo spettacolo e lo spettatore, la conoscenza e il conoscente, il significante e il significato” – La nuova struttura fondamentale, secondo de Kerckhove, è lo schermo connesso a Internet – “Ora siamo immersi nella conoscenza. Lo spettatore è lo spettacolo”» (L. De Biase, «Siamo immersi nei nuovi paradigmi dell'intelligenza connettiva», «Il Sole 24 ore», 29 marzo 2020, p. 12).

11. Si vedano i brani letterari introduttivi delle agende *IULM La lettura*, tutti accomunati dal senso di “lasciare una traccia, salvare un ricordo”.

Troia – con cui Umberto Eco apre *Vertigine della lista*¹². A riguardo Anna Beltrametti in un saggio recente sottolinea «il tema capitale dell'oralità e non solo in rapporto alla questione omerica, non solo come principio e tecnica di composizione poetica, ma come ordine culturale differente da quello della scrittura» e al tempo stesso la necessità di rivedere «la poesia greca arcaica in termini non solo di testi autoriali riconducibili direttamente a modelli e a fonti ben individuabili, ma di *performances* generate entro una *koinè* poetica diffusa, in risposta a occasioni sociali precise e al loro pubblico ampio o ristretto»¹³.

I verbi “scrivere” e “leggere” non sono di uso corrente nell'età arcaica (non li usa, ad esempio, il poeta Teognide) e nell'ultimo quarto del V secolo a.C., in piena età classica, un personaggio dei *Cavalieri* di Aristofane (424 a.C.) ammette di sapere leggere e scrivere, a malapena e a fatica. Vent'anni dopo, in un'altra commedia aristofanea (*Rane*, 405 a.C.) il dio del teatro Dioniso usa il verbo “leggere” a proposito della tragedia *Andromeda* di Euripide, ma il tragediografo Eschilo non usa il verbo “scrivere”, riferendosi alla sua arte, bensì “mettere in scena” e “adornare” (cfr. rispettivamente *Rane*, 52-53, 1026-1027, 1030-1062), e cita ad esempio i suoi *Persiani*: tragedia non a caso costruita progressivamente per blocchi e moduli adatti ad essere ascoltati, memorizzati e recepiti oralmente, intrecciati su base ritmica, sfruttando le ripetizioni, gli effetti di suono e altri trucchi essenziali dell'arte orale.

aA

2. *In principio fu...*

Ma se questa è la forma, qual è il contenuto? In principio possiamo ricostruire a ritroso un insieme eterogeneo, stratificato e complesso di racconti e narrazioni che costituiscono la materia pre-letteraria, il sostrato di riferimento dei primi poemi, trasposti per iscritto e giunti fino a noi. Nel cosiddetto “ciclo epico” si condensano molte storie preesistenti che da secoli circolano attraverso il mare Egeo. Alcune rappresentano anche simbolicamente le rotte, gli scambi commerciali che effettivamente intercorrono tra le sponde della Fenicia e

12. Bompiani, Milano 2009, pp. 9-31.

13. A. Beltrametti, *Diego Lanza e i Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 121 (2019), pp. 179-185.

il nostro continente, e favoriscono il diffondersi dell'alfabeto dall'una all'altra costa. Ci colpiscono in particolare le immagini di donne violate o rapite, perdute e ritrovate, sballottate tra Asia e Europa, contese o associate ora all'una ora all'altra terra, elette a icona della loro città d'origine, assimilate alla loro destinazione, o comunque legate a miti di fondazione o distruzione, di transumanza di popoli, di migrazione di 'scritture' da un continente all'altro.

Queste figure femminili sono particolarmente persistenti nella memoria collettiva, grazie a innumerevoli opere artistiche, poetiche e letterarie: la giovane greca Elle, rapita da un agnello d'oro e trasportata in volo fino all'Asia, sfortunatamente precipita nel braccio di mare che oggi porta il suo nome, Ellesponto. Un'altra giovane, fenicia, compie la traversata inversa, verso Ovest, in un mito ancor più noto e diffuso: Zeus, sotto forma di toro bianco, seduce e rapisce la giovane Europa da Tiro e la trasporta attraverso il mare Egeo, rendendola emblematica ed eponima del nostro continente¹⁴. Il fratello della ragazza, Cadmo, insegue la sorella fino in Grecia, dove fonderà la città di Tebe. Come lui, lo stesso alfabeto fenicio attraverserà il Mediterraneo e diverrà uno strumento fondamentale per l'affermazione della scrittura¹⁵. Tra le sponde dell'Asia Minore e quelle greche si gioca una partita decisiva per il destino della scrittura e della cultura greca. Non a caso il fulcro simbolico e primo nucleo tematico del ciclo epico è la città di Troia, sulle coste dell'odierna Turchia: da qui le storie dei Greci, dei nemici e degli alleati si irradiano lungo le rotte che attraversano il Mediterraneo verso Occidente, a cominciare dai perduti *Nostoi* (in greco "Ritorni"), ossia i poemi epici dedicati alle storie dei singoli eroi di ritorno da Troia, tra cui sopravvive solo l'*Odissea*.

Dei poemi epici superstiti si è da tempo riconosciuta e analizzata l'arte orale a ogni livello: nella struttura e suddi-

14. A testimoniare la diffusione del mito basti citare la moneta greca da due euro e la rivista «Interface. Journal of European Languages and Literatures», pubblicata a Taipei: nel n. 5 del 2018, *Refugees and Exiles*, l'immagine di copertina e l'editoriale di V. Vagios, *Europe was herself a refugee*, pp. 1-9.

15. Il mito ritorna nelle *Fenicie* di Euripide. Cfr. a riguardo M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano 2005, pp. 205-228; Ead., *Tre talenti a Siracusa*, «ClassicoContemporaneo.eu», 17 Agosto 2017, <<http://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/aggiornamenti/eventi/337-tre-talent-i-a-siracusa>>.

visione dei canti, nella costruzione dei versi, nel ritmo e nel linguaggio, ricco di epiteti, formule e ripetizioni in collocazioni strategiche. Rispetto a questi casi ben noti, scegliamo due autori del V secolo come campioni dell'arte orale in due campi cruciali della futura letteratura, rispettivamente la storia e il teatro: Erodoto e Eschilo. Entrambi testimoniano come la tecnica di composizione e di trasmissione sia debitrice dell'originaria oralità, ma anche come la scrittura cominci a operare, gradualmente, nella fissazione dei testi in quella che diverrà, col tempo, la stesura definitiva e conservata fino a noi.

Il fulcro geografico e simbolico rimane lo stesso, la culla della scrittura: la Persia vista dalla Grecia, l'Asia vista dall'Europa. Da sempre i due continenti si guardano da lontano, oltre il mare. I rispettivi abitanti si frequentano, si mescolano, si combattono. Entrambi gli autori ne sono testimonianza vivente: il primo "padre della storia", così come noi la intendiamo (il termine "storia" – in greco "historía" – significa ricerca) è figura per eccellenza ibrida, uomo di confine, prezioso intermediario tra due mondi. Il secondo, ateniese, combatte in prima persona i Persiani e all'epico scontro con la Grecia dedica una tragedia di importanza capitale. Entrambi sono "primi inventori" (categoria cara agli antichi) del cosiddetto "orientalismo": fenomeno già antico, riconducibile al fascino ambiguo e pericoloso dell'Oriente, visto dal punto di vista greco, e poi per estensione "occidentale". Lo stesso Edward Said, nel volume omonimo del 1978, cita i *Persiani* come primo dramma (a quanto possiamo ricostruire) in grado di trasfigurare in mito la tensione irrisolta che da molti secoli occupa le narrazioni, orali prima che scritte, dei nostri antenati¹⁶. Certo, l'origine del fenomeno si può far risalire

16. Cfr. E. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978, p. 21; E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1989; C. Bearzot, *I greci e gli altri. Convivenza e integrazione*, Salerno, Roma 2012; E. Jensen, *Barbarians in the Greek and Roman World*, Hackett, Cambridge-Indianapolis 2018; C. Mora, C. Zizza (a cura di), *Antichi Persiani. Storia e Rappresentazione*, Edipuglia, Bari 2018; E. Bridges, E. Hall, P.J. Rhodes (eds.), *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 185; G. Van Steen, *Inglorious Barbarians: Court Intrigue and Military Disaster Strike Seres*, "The Sick Man of Europe", in R. Futo Kennedy (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Brill, Leiden 2018, pp. 243-269, in particolare 248-250; S.E. Constantinidis, *The Broadhead Hypothesis: Did Aeschylus Perform Word Repetition in Persians?*, ivi, pp. 381-407

a molto prima, a secoli di scambi commerciali, di reciproci influssi culturali e artistici, come testimoniano le antiche leggende, le mappe e le rotte di navigazione, le cronache, i documenti scritti, i manufatti e i resti archeologici.

In primo luogo alcuni nomi ricorrenti di luoghi, fatti o personaggi affiorano nei miti che legano e accomunano i due continenti. Variano di volta in volta i dettagli dei racconti, ma si possono osservare alcune costanti rilevanti ai fini della nostra ricerca. In particolare la tragedia greca e la storiografia condividono la funzione di ricordare: una dote fondamentale per una cultura orale, come quella greca, ma anche una spada di Damocle, una sorta di contrappasso. Difatti la memoria di antichi conflitti, odi e distruzioni da sempre oppone l'Asia e l'Europa in una costante minaccia reciproca; un movimento distruttivo e invasivo di andata e ritorno, a doppio senso, oscilla come un pendolo perpetuo tra i due continenti: lo stesso Erodoto all'inizio delle *Storie* mette esplicitamente in relazione la spedizione greca contro Troia con le successive guerre, offensive, ribellioni, e distruzioni da entrambe le parti.

aA

271

3. *Erodoto e Eschilo*

Erodoto nasce ad Alicarnasso, sulla costa dell'Asia Minore, patria di numerose colonie greche ai margini dell'Impero persiano. Grazie alla sua posizione e ai suoi viaggi raccoglie notizie su entrambi i fronti, fornendoci testimonianze inestimabili su monumenti, luoghi, popoli vicini e lontani. Ne descrive usi e costumi con un misto inconfondibile di curiosità, stupore, rispetto, ammirazione. Prima di lui esisteva un genere cosiddetto *Persikà*, miscellanea di aneddoti eterogenei in parte veritieri in parte inverisimili, e per questo oggetto di derisione e scherno da parte degli storici successivi. A questi racconti attinge anche Erodoto, che sancisce il passaggio dall'oralità alla scrittura: il padre della storia, per primo, raccoglie notizie di ogni genere, da testimoni oculari e fonti non scritte, ma si avvale del confronto e dell'analisi dei dati che solo la forma scritta può garantire. Ben conscio del suo ruolo di 'inventore', nel proemio si firma col suo nome, e con altrettanta consapevolezza enuncia chiaramente intenti, oggetti e metodi della sua ricerca. Definisce prima di tutto l'ambito storico e geografico di riferimento, il nucleo di indagine principale:

la storia dei due continenti, Asia e Europa, e il secolare conflitto che fa da filo conduttore alla sua opera, a partire dalla guerra di Troia, fino all'epoca a lui contemporanea e in particolare agli eventi che hanno portato alle guerre persiane e alle loro conseguenze¹⁷.

Erodoto è per noi una fonte preziosa e in molti casi unica, per la scarsità di documentazione su fatti ed eventi non altrimenti testimoniati, ma anche un campione di 'arte orale' a tutti gli effetti: il suo stile, intriso di rimandi, divagazioni, *excursus*, ha il marchio evidente dell'oralità e della *performance*, di quelle letture pubbliche che precedono e supportano la forma cristallizzata e poi definitiva dei libri che oggi leggiamo. Il suo modo di raccontare ancora oggi serba intatto il suo fascino, per la sapienza nel disporre, alternare e organizzare gli argomenti, per il ritmo e il piglio narrativo vivace, per l'attitudine critica verso i fatti e i personaggi che esamina e vaglia con curiosità e interesse, cercando l'obiettività ma concedendosi commenti e riflessioni, espressioni di partecipazione e un tocco personale di *humour*. Il risultato finale è una empatia con l'ideale destinatario, ascoltatore o lettore, che si stabilisce sin dal proemio e non viene mai meno, un interesse crescente che non scema e cattura nonostante, anzi *attraverso* le numerose 'divagazioni', nel dipanarsi di *logoi*, racconti, episodi più o meno lunghi, elenchi, cataloghi, sapientemente concatenati con criteri tipici della composizione orale, comune anche tra i rapsodi. Così si spiega lo snodarsi tortuoso, per accumulo e contrasto, dei libri erodotei che seguono diversi fili conduttori e intrecciano variamente argomenti disparati, notazioni storiche e etnografiche, racconti di fatti e personaggi celebri, descrizioni di città (I, 178-199) e popoli (I, 131-140) catalogati per usi, costumi, provenienza, storia. In particolare Erodoto ci descrive usi e costumi dei Persiani e dei loro vicini, via via assoggettati, cooptati sotto il loro dominio o comunque gravitanti nella loro sfera di influen-

aA

17. La narrazione orale condiziona fortemente la creazione e l'organizzazione delle *Storie*, a livello di forma e di contenuto; si vedano a riguardo A. Beltrametti, *Erodoto: una storia governata dal discorso. Il racconto orale come forma della memoria*, La Nuova Italia, Firenze 1986; Ead., *Introduzione. La storia sulla scena attica di V secolo*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Carocci, Roma 2011, pp. 13-30.

za (Lidi, Medi, Cari, Cauni, Lici, Babilonesi e così via). La lunga consuetudine con i popoli barbari gli consente di conoscerli e descriverli con rispetto e perfino ammirazione, al punto da essere poi definito "*philobarbaros*" da Plutarco (*Sulla malignità di Erodoto*, § 857). Per quanto riguarda i Persiani, nello specifico, la testimonianza è particolarmente preziosa, e di prima mano, dato che Alicarnasso intrattiene a lungo scambi commerciali e relazioni diplomatiche con l'Impero. Lui stesso può contare su fonti attendibili e una conoscenza diretta dei fatti nel periodo cruciale per il suo racconto: la rivolta della Ionia contro i Persiani, che ha come esito finale la presa e la distruzione di Mileto e le cosiddette "guerre persiane".

Proprio questo conflitto ispira un'opera capitale e capostipite per il teatro attico e l'intera letteratura occidentale: i *Persiani* (472 a.C.), la più antica tragedia databile tra quelle conservate del periodo classico. Qui il drammaturgo ateniese Eschilo contribuisce in modo determinante a dare forma e sostanza a un genere completamente nuovo – la tragedia – che in modo del tutto originale si appropria del passato, storico o mitico, e lo reinventa trasformandolo in 'qualcosa di completamente diverso'. L'arte originariamente orale della composizione e della *performance* caratterizza i drammi e i frammenti superstiti di questa prima, mitica età dell'oro della tragedia, fortemente debitrice di tecniche descritte da Havelock in un saggio, ancora oggi fondamentale, di cui riportiamo una sintesi:

Gli autori di questi drammi erano descritti dai loro contemporanei non come scrittori, ma come realizzatori, "maestri del coro". La fraseologia riporta l'attenzione sul ruolo rivestito dalla comunicazione orale nella loro attività professionale [...] Si deve quindi dedurre che le tragedie greche furono composte in uno stadio di una continua tensione psicologica tra le modalità della comunicazione orale e quelle della comunicazione scritta. Si può addirittura immaginare che il segreto del suo genio, che isola le opere del periodo classico da quelle di periodi successivi, sia da ricercarsi proprio in questa tensione, specifica di un certo tempo e di un certo luogo che mai si avrà a ripetere¹⁸.

18. E.A. Havelock, *La composizione orale del dramma* (1980), in C. Molinari, *Il teatro greco dell'età di Pericle*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 69-70.

Sulla stessa linea, più recentemente, si situano le considerazioni di Gerardo Guccini:

Il testo nasceva come progetto e necessaria condizione dell'evento scenico, ma diventava operativo nel venire esposto e trasmesso oralmente. Eschilo, in questa prospettiva, avrebbe fornito ai *performers* partiture totalmente incorporate alla persona del drammaturgo e che potremmo pertanto definire antropiche. Lo spettacolo tragico non rappresentava un *testo scritto*, letto e mandato a mente, ma si coagulava per effetto di imitazione diretta e contaminazione emozionale intorno al testo declamato e cantato dall'autore, che mostrava inoltre come modulare le voci dei vari personaggi affinché il pubblico abbinasse a ogni maschera un timbro vocale immediatamente riconoscibile. [...] E tutto questo passava al coro attraverso la voce e il corpo di Eschilo, partitura antropica delle tragedie arcaiche [...] I lamenti cantati da attori e coro si ricollegano alle forme delle lamentazioni funebri collettive¹⁹.

Ed è proprio con una lunga litania che il coro di vecchi Persiani inaugura l'omonima tragedia: una sequenza impressionante di nomi esotici, misteriosi e affascinanti, di città, terre, luoghi, e poi uomini, condottieri, soldati, tutti partiti per la Grecia. Un catalogo dal sapore arcaico, che ricorda quelli omerici sopra citati, e le liste tipiche dell'arte orale. Eschilo ricalca e riecheggia l'antico persiano, o quel che doveva sembrare a un orecchio greco di allora. Crea una costellazione di suoni, vocaboli esotici, di nomi propri, patronimici, toponimi. A ogni nome corrisponde un volto, un destino e una morte individuale: da enorme massa nemica e indistinta l'Oriente prende corpo, si trasforma in una rete di legami parentali, sociali, gerarchici e locali²⁰.

Grazie a Eschilo, il mito si fa presente, il passato recente diviene monito per i contemporanei. Questa tragedia ha per oggetto *una* guerra specifica, e vicina: non remota e distante, come la guerra di Troia (che pure accomuna i poemi epici a molte tragedie, ed è per noi un'importante pietra di paragone). Tra la Grecia storica e gli eroi Achei

aA

19. G. Guccini, *Teatro e musica*, in L. Allegri (a cura di), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 93-95.

20. Cfr. M. Treu, *Persiani: una vertigine di moltitudine*, in X. Riu, M. Reig, J. Carruasco (a cura di), *Scritti in onore di Jaume Portulas*, in stampa.

c'è una distanza incommensurabile, spazio-temporale e culturale: un abisso ideologico e simbolico che favorisce la trasfigurazione in mito. La storia dell'assedio e caduta di Ilio diventa ben presto paradigmatica, evento bellico primigenio e di portata universale che perde facilmente le originarie connotazioni specifiche e diventa emblema della guerra *tout court*, capace di adattarsi a ogni contesto.

Nei *Persiani* eschilei, invece, i protagonisti sono gli stessi nemici vinti, stranieri di provenienza orientale, esotica, e sulle loro caratteristiche precipue si costruirà il cosiddetto "orientalismo". Da qui cominciano a profilarsi i contorni di una figura, il barbaro, che andrà via via assumendo tratti sempre più marcati in contrapposizione dialettica rispetto al greco²¹. Progressivamente si va delineando e fissando un quadro ideologico complesso, basato su opposizioni simboliche, tuttora visibile in controluce sulla scena internazionale recente: specie in concomitanza con i conflitti odierni che insanguinano il Mediterraneo, minacciano il nostro patrimonio comune, materiale e immateriale, determinano l'uso e la sorte delle immagini, la loro conservazione, trasmissione, manipolazione o distruzione²².

275

aA

4. *L'oralità sulla scena*

La fortuna dei *Persiani* in particolare ci induce a riflettere su cosa comporti mettere in scena questa tragedia oggi, tenendo presente quanto muti il contesto, la dimensione orale, il rapporto tra chi compone, chi esegue, chi ascolta o assiste alla rappresentazione. La tragedia eschilea non ha mai smesso di essere 'attuale', poiché le guerre persiane sono da sempre simbolo dello scontro tra Oriente e Occidente: si hanno notizie di repliche in epoca già antica, nella colonia greca di Siracusa, per celebrare le vittorie sui Cartaginesi, o in epoca moderna subito dopo la battaglia di Lepanto (per commemorarla, nel 1571, il governatore veneziano Contarini fa rappresentare i *Persiani* sull'isola di Zacinto, l'odierna Zante)²³. Lo stesso vale per l'era contem-

21. Cfr. anche Erodoto, *Storie*, VIII, 144. La questione è oggetto di analisi puntuale in A. Beltrametti, *Erodoto* cit.

22. Si veda E. Hall, *Inventing the Barbarian* cit., per uno studio approfondito su questi temi.

23. Per questo allestimento dei *Persiani* e i più significativi tra quelli moderni

poranea, dove la tragedia eschilea mantiene e anzi potenzia il suo significato simbolico sin dagli anni Settanta, quando il regista Peter Brook e il poeta Ted Hughes attingono alla tragedia per il mitico *Orghast*, rappresentato a Shiraz/Persepoli nel 1971. Sempre più di frequente, le riscritture e gli allestimenti si moltiplicano in tutto il mondo dagli anni Novanta, con l'inizio dell'offensiva USA in Iraq (che ispira la celebre versione di Robert Auletta e Peter Sellars, del 1993), e specialmente dopo l'11 settembre 2001 (ad esempio la compagnia NAT – National Actors Theatre la mette in scena nel maggio 2003 al Michael Schimmel Center for the Arts, accanto a Ground Zero). Altrettanto simbolicamente, nel 2006, il regista greco Theodoros Terzopoulos la rappresenta per la prima volta in Turchia, poi in Grecia, con attori greci e turchi, per avvicinare i due Paesi, all'epoca divisi dalla contesa per Cipro.

Più di recente Eschilo continua a parlarci proprio grazie alla sua 'arte orale' non solo con i *Persiani*, ma con le *Supplici* e con il loro coro di donne africane in fuga da nozze forzate (si veda – nelle immagini – l'ultimo allestimento diretto da Moni Ovadia, al teatro greco di Siracusa, nel 2015): la prima tragedia dà corpo alle paure ancestrali del pubblico, riporta in vita gli spettri dei nemici invisibili e nascosti, di ieri e di oggi; la seconda rievoca fantasmi del passato, ma ancora presenti, sulle sponde opposte del Mediterraneo, tra i profughi che approdano o periscono nei naufragi odierni. E per questa stessa ragione, se Eschilo non smette di risuonare, non è da meno l'epica omerica: in particolare l'*Odissea*, come ricordato all'inizio, rivive una nuova stagione di grande successo in *performance* e spettacoli sulle coste dei nostri mari, e in tutto il mondo.

Ne ho dato conto ampiamente altrove, mi limito qui a citare l'*Odissea Cancellata* di Isgrò (2004), il lavoro plurienale di Sergio Maifredi (*Odissea. Un racconto mediterraneo*)²⁴ e di Roberto Zappalà a Catania²⁵, l'adattamento di Marco Paolini *Nel tempo degli Dei* (Piccolo Teatro di Milano, 14

aA

cf. M.Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009, rispettivamente pp. 49-50 e 97-99.

24. Cfr. <<http://www.teatropubblicoligure.it/progetti/odissea-un-racconto-mediterraneo.html>>.

25. Cfr. <<https://www.scenariopubblico.com/compagnia-zappala-danza/>>.

marzo - 18 aprile 2019), la giornata internazionale dell'*Iliade* (22 marzo 2019) celebrata in tutto il mondo con letture sceniche, recite e allestimenti in contemporanea di canti o brani del poema. Sull'onda delle migrazioni di massa anche l'*Eneide* virgiliana – sia pure un'epica d'autore, non propriamente “orale” – è stata traspota in scena più volte, con successo crescente (solo in Italia si susseguono in pochi anni ben tre adattamenti di rilievo: *Virgilio Brucia; Il viaggio di Enea; Eneide, generazioni*)²⁶.

Si potrebbero citare molti altri esempi simili, dove l'arte orale rinasce in letture pubbliche, versioni cantate e musicate, trasposizioni con ogni mezzo possibile. Mi limito a citare quelli a cui ho direttamente collaborato come assistente alla drammaturgia: nel 1999 e 2000 Elio De Capitani mette in scena l'*Orestide* di Pasolini, da Eschilo, con le musiche originali di Giovanna Marini²⁷. Regista e compositrice scelgono di partire da *Coefore*, dramma centrale della trilogia, per il coro formidabile da cui prende il nome: le “portatrici di offerte” entrano in scena con un potente lamento funebre ispirato a quelli reali – nella versione moderna sono i canti delle prefiche del nostro Sud – e soprattutto accompagnano i protagonisti in un commo, ossia un dialogo lirico o preghiera cantata di circa trecento versi. Si tratta di un inserto incastonato nel dramma come un residuo fossile, *unicum* tra le tragedie conservate, tramandato purtroppo senza musica. Sulla base delle indicazioni contenute nel testo, regista e compositrice creano un canto e una coreografia rituale per coro e attori di impressionante effetto. Anche il successivo dramma, *Eumenidi*, ha un coro straordinario: le Erinni, dee della vendetta, imprigionano Oreste con la magia del loro canto, “un inno senza lira” che per ritmo ed effetti di suono è un esempio eccellente dell'antica arte orale. Di pari effetto è l'esperimento tentato nel 2003 dalla regista Serena Sinigaglia: mi incarica di arricchire le *Troiane* di Euripide con inserti dell'*Iliade*, opportunamente

26. Per *Iliade* e *Odissea* si vedano sopra la note 7 e 8. Per i casi più recenti cfr. M. Treu, *Ritorno all'epica (del futuro)*, «Stratagemmi.it», 24 gennaio 2020, <<https://www.stratagemmi.it/ritorno-al-lepica-del-futuro/>>; il dossier speciale di «Hystrio», 3 (2020), *Teatro e migrazioni*, pp. 46-47; e da ultimo *La caduta di Troia, dal libro II dell'Eneide di Virgilio*, con Massimo Papolizio, Stefano Saletti, Barbara Eramo, Teatro Due, Parma, 19 settembre 2020.

27. Cfr. M. Treu, *Cosmopolitico* cit., pp. 151-198.

montati nel dramma come antefatto o *flashback*, affidati a un narratore e ai componenti del coro maschile, mentre le parti euripidee spettano al coro femminile. Alla prova della scena le diverse componenti si integrano e si completano, aumentando il coinvolgimento e la partecipazione emotiva dello spettatore, in una efficace combinazione di epica e dramma²⁸.

Ma la dialettica tra oralità e scrittura non si esaurisce certo nei testi classici; molti altri, poetici ed epici, storici o narrativi, possono subire un analogo trattamento: contaminati, recitati, cantati, danzati, messi in scena, trasposti sullo schermo²⁹. Lo dimostra la varietà del repertorio del teatro delle Albe di Ravenna, nostro ultimo esempio, che da oltre trent'anni lavora sul rapporto tra poesia e teatro (dal primo nucleo, orale, di *Ubu Re* di Jarry nascono testi molteplici in diverse lingue), intreccia racconti e tradizioni orali di provenienze diverse (ad esempio in *Odiséa – Lettura Selvatica* di Tonino Guerra, del 2009, Omero è liberamente tradotto in dialetto romagnolo) e recupera soprattutto l'antica dimensione corale, collettiva dell'oralità: "La felicità di essere coro" si intitolava l'intervento del direttore artistico Marco Martinelli al Festival della Mente di Sarzana 2019. Ai loro spettacoli partecipano ogni anno migliaia di persone, costruendo un testo collettivo e rigorosamente orale, spesso senza copione, ma con un semplice canovaccio. La poesia si riversa in *happening* di strada (da Santarcangelo a Milano), con la struggente *Eresia della felicità* da Majakovskij, o con la *Commedia* di Dante che risorge a Ravenna in tre spettacoli collettivi, anzi di massa, ciascuno dedicato a una Cantica, con migliaia di cittadini che rispondono alla "chiamata pubblica": dopo l'*Inferno* (2018) e il *Purgatorio* (2019), il *Paradiso* coronerà il riallestimento delle tre Cantiche nel 2021, anniversario della morte di Dante³⁰.

28. Cfr. Ead., *Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, «Dioniso», 6 (2007), pp. 286-311.

29. Le voci dell'aedo epico e del narratore risuonano come echi nella "voce narrante" di molte trasposizioni dei classici sullo schermo (come la celebre *Odissea* televisiva prodotta dalla Rai nel 1968).

30. In oltre trent'anni il modello è stato esportato in tutta Italia (si vedano i progetti Arrevuoto e Caposutta) e all'estero (in Senegal, con Gianni Celati, in Belgio, negli USA). Tra gli esempi recenti cito l'*Odissea* rappresentata a Milano (Olinda e Lico Manzoni, 1-5 aprile 2019) e la *Commedia* dantesca ricreata con 150 ado-

In sintesi, la dialettica tra oralità e scrittura, tra poesia, letteratura e teatro, si sviluppa in diverse direzioni e non si lascia ingabbiare in maglie rigide. Nel nostro campo di indagine più specifico, l'oralità sulla scena, la moderna *reception* dei classici fornisce esempi innumerevoli: si moltiplicano oggi gli studi sulle forme ibride e intermedie tra arte orale e cultura scritta, sulle componenti tipiche del racconto che trasmigrano sulla scena³¹. L'esempio degli antichi può essere una pietra di paragone, un punto di osservazione privilegiato anche per chi studia le forme performative moderne e i fenomeni che caratterizzano il nostro tempo, in linea con le nuove tendenze di comunicazione multimediale della cosiddetta rivoluzione digitale. Tornare all'oralità delle origini ci permette di rivolgerci al presente, e al futuro, con domande sempre nuove, e di adottare sguardi inediti anche sulle modalità di produzione, fruizione e comunicazione dei contemporanei.

aA

Supplici di Eschilo, regia di Moni Ovadia: coro di Danaïdi (Teatro Greco di Siracusa, 2015). Foto di Maria Pia Ballarino/Archivio Fondazione INDA (Siracusa)



279

lescenti in uno *slum* di Nairobi (si veda il film di Marco Martinelli *The Sky over Kibera*, 2019: <<https://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=8913>>).

31. Ci limitiamo a citare due volumi recenti: A. Anastasi, V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco, Roma-Messina 2015; M. Arpaia, A. Albanese, C. Russo (a cura di), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2015.

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

*Coefore – Appunti per
un'Orestiade italiana, di
Eschilo/Pasolini, regia di
Elio de Capitani, musiche
di Giovanna Marini: Elettra
(Alessandra Antinori) e il
coro (Teatridithalia, Milano
1999. Foto di Bruna
Ginammi)*



Overture

281

Tutti gli uomini vivono. La vita è il loro modo d'essere che si svolge e articola nel tempo. Tuttavia, tra questi sono pochi – forse pochissimi – coloro che si sono chiesti seriamente che cos'è questa vita, in che maniera viverla e quali i modi per esprimerne l'intensità. Tra questi ci sono senza dubbio i poeti, coloro che il tempo lo *abitano*. I poeti della scena di cui parliamo sono forse *gli ultimi tra i dionisiaci*, perché la loro tempra esprime la capacità di riconoscere in ogni cosa l'interiorità pura e da lì, in quella *catabasi*, ritrovano il mondo¹. Tale movimento è controbilanciato da un'*anabasi*, la cui forma è la voce-canto, che esprime e testimonia l'irrefrenabile necessità di condividere con gli altri ciò che nelle regioni della pura interiorità si è conosciuto. Tuttavia, ciò è possibile solo alla luce di una feroce consapevolezza: la parola è *orma* dell'indicibile, che in quanto tale si presenta nella sua dirompente estraneità.

1. G. Colli, *Filosofi sovraumani*, Adelphi, Milano 2009, p. 26.

I

La prima figura che si staglia in questo orizzonte è quella di Perla Peragallo nella sua indimenticabile interpretazione di Lady Macbeth nel *Sir and Lady Macbeth* del 1968 – anno in cui con Leo De Berardinis lavorarono anche alla *messa in voce* del *Don Chisciotte* (1968) al fianco di Carmelo Bene e Lydia Mancinelli (e con loro anche Clara Colosimo, Gustavo D'Arpe e Claudio Orsi) – e che seguì di poco il loro primo lavoro, sempre da Shakespeare, intitolato *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, portato in scena il 21 aprile del 1967 a Roma, al Teatro La Ringhiera².

È difficile trascurare, come per troppo tempo è stato fatto, la qualità della sua presenza scenica, la grana della sua voce mentre il suo corpo si trascina come una larva lungo un pavimento disseminato di registratori, fili, microfoni, per raggiungere e poi appoggiarsi su un bidet, unico oggetto scenico, mentre le sue labbra bianche di latte trattenevano a stento un fiotto di parole pronte a sgorgare. È qui che Perla Peragallo esegue uno dei suoi monologhi più potenti ed evocativi, in cui la parola detta testimonianza l'inabissamento e poi la fuoriuscita di una voce che è musicalità pura, nella quale la comunicazione ed il senso di ogni retorica teatrale vengono consumati nel gesto ritmico della glottide. Per averne una testimonianza concreta è sufficiente guardare da vicino il quaderno di *Sir and Lady Macbeth*, dal quale emerge la «scrittura vocale»³ adottata da Leo e Perla nei loro lavori. Il copione è pensato come un vero e proprio spartito musicale, in cui il testo dello spettacolo è organizzato in un pentagramma dal quale traspaiono, per esempio, i segni del solfeggio e delle intonazioni del cantato⁴.




aA

2. Si veda, per capire l'opera di Perla Peragallo, il contributo di M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002. Cfr. inoltre, per la collaborazione con Leo De Berardinis, il fondamentale saggio di G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010 (1993).

3. Mi riferisco qui all'espressione usata da Roland Barthes ne *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999, pp. 126-127.

4. Ricordo che Perla Peragallo è figlia di Mario Peragallo, compositore e figura centrale della sperimentazione musicale romana. Colgo inoltre l'occasione per ringraziare Carola De Berardinis, figlia di Leo De Berardinis, per la fiducia accordatami nel visionare e studiare i materiali del padre, tra i quali figurano i quaderni di Perla Peragallo. Ringrazio inoltre il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, la direttrice dell'archivio prof.ssa Cristina Valentini e le bibliotecarie – Dott.ssa Menetti e Dott.ssa Cupini – che ne conservano con cura il materiale.

Soffermandoci, nello specifico, sulle qualità vocali adottate in scena da Perla Peragallo e Leo De Berardinis, individuiamo la forma *ictus*, che indica la rottura del regime della continuità, come accade per una struttura ritmica emergente, che dà forma al tempo allineandosi al mantenimento di un ordine alterato. La voce è emersione legata all'incremento dello spessore fonico. Nel quaderno-partitura, sono diversi i modi vocali che lo esprimono, in particolare:

- a) la tecnica del *soffiato*, indicata nella partitura con il segno . Esso istituisce l'attacco di una parola-suono con cui si comincia una frase, determinandone l'intenzione, il carattere e l'intensità. Questo tipo di attacco fonetico consiste nell'avvicinamento delle corde vocali, che poi in parte si allontanano al passaggio dell'aria. La parola qui è alito di vento, per incedere poi in una parabola ascendente che arriva fino al grido.
- b) Il *vibrato ritmico*, indicato nella partitura con il segno  ed esplorato in tutte le sue sfumature, in particolare quelle ottenute con un movimento oscillatorio dell'ugola. Tale modalità la si può accostare al vibrato di gola. Una seconda variazione è dettata dal vibrato diaframmatico, ottenuto variando velocemente il volume d'aria emessa con il diaframma, mentre un terzo modo vocale è il vibrato ottenuto tramite rapida variazione di semitono della laringe. In questa strategia di estensione e ascesa della parola, il vibrato fornisce un particolare effetto laddove una singola nota tenuta in modo statico risulterebbe poco efficace. Talvolta, come variazione sul modello sonoro, Perla Peragallo adotta anche il tremolo – spesso confuso con il vibrato, ma che da esso si discosta nettamente – concepito invece come variazione periodica dell'ampiezza e dell'intensità di un suono.
- c) I *colpetti di gola*, indicati nella partitura con il segno . Questi introducono una variante sul colpo di glottide del canto lirico e sono realizzati quando le corde vocali si chiudono per fermare il flusso dell'aria e successivamente vengono riaperte di colpo, lasciando fluire le parole.

È in queste forme che la voce – e la sua figura in scena – si fa presenza sciamanica, incantatoria e mantica, come una

sacerdotessa in stato di possessione, le cui parole sgorgano come enigmi nella nominazione delle cose. Da questo è dato il suo essere *figura tragica*, solitaria. È qui che gioca un ruolo centrale l'amplificazione; come testimoniato dal quaderno, la scena è abitata da microfoni, veri e propri dispositivi di amplificazione-alterazione della vocalità e dei rumori-suoni della scena⁵.

Se questi tratti documentano la tecnica interpretativa elaborata da Perla Peragallo, nel quadro di una riflessione sulla voce in scena è necessario guardare, fra le diverse fasi della produzione artistica di Carmelo Bene, alla "stagione concertistica", forse la meno frequentata dagli studiosi. Essa risale al 1978-1979 con la composizione del *Riccardo III* – anche se è giusto ricordare come fin dal 1959 con il *Caligola* Bene manifesta un approccio alla scena fortemente orientato alla musica – e si estende fino alle ultime produzioni⁶. Tale orientamento decostruisce l'enunciazione a favore di una musicalizzazione del detto, che così facendo risulta decomposto, fatto a pezzi e ricomposto in una tessitura di balbettii, ricorsività, interruzioni ritmiche e frammentazioni del verso, sempre accompagnato dall'esplorazione della velocità d'esecuzione del verso⁷.

A questi aspetti o modi vocali torneremo a breve; serve ora ricordare come questa esplorazione vocalico-sonora

aA

5. In modo del tutto speculare, come un contrappunto impeccabilmente documentato dai disegni della scena oltre che dalle immagini fotografiche contenute nell'archivio, la scena prevedeva la libera improvvisazione di tutti gli attori in palcoscenico secondo l'estro del momento. Al pari dell'interpretazione del free jazz – o anche detto *free form* – prediletta da De Berardinis, la composizione scenica opera secondo una totale frammentazione e irregolarità del ritmo a favore di una dimensione atonale che può sfociare perfino nel rumorismo, nell'assorbimento di tradizioni linguistiche provenienti dalla rielaborazione scenica dei dialetti del sud e soprattutto nella tensione, intesa come intensità e liricità, che talvolta assume caratteri orgiastici e liberatori, come nei lavori riferibili al periodo di Marigliano (1970-1976). Per la periodicità si veda la mostra curata da Gianni Manzella e da chi scrive, prodotta da Gucci e allestita presso il Gucci Hub di Milano con il titolo *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967/1979]*.

6. Si veda, in tal senso, L. Mancini, *La partitura teatrale nella "svolta concertistica" di Carmelo Bene*, in «Mimesis Journal», 7/2 (2018), pp. 61-74.

7. Val ricordare qui, a titolo d'esempio, lo scritto che Gilles Deleuze dedica al *Riccardo III* di Carmelo Bene, nel libro firmato a quattro mani, C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978.

si accompagnasse ad una analoga sperimentazione sulle forme dell'amplificazione, di cui Bene è stato maestro coniano per la propria pratica la definizione di "macchina attoriale"⁸. Sono questi gli anni in cui Carmelo Bene sperimenta con la voce la forma *acusmatica*, in cui presente fisicamente in scena sul palco del Teatro Quirino a Roma, rigorosamente a sipario chiuso, viene ascoltato dagli spettatori accomodati al teatro Argentina.

[...] mentre il palcoscenico del Quirino, a sipario chiuso, è assordato da diecimila-dodicimila watt emessi dall'assemblaggio distinto di tre o quattro impianti acustici (e in cui io, in assoluta riservatezza e in tutto abbandono, farnetico la mia lettura come *non-ricordo*) gli spettatori al Teatro Argentina sono penetrati all'interno del loro corpo d'ascolto. Ecco il *di dentro* che tra-passa a un altro *di dentro*. Voce ascolto e voce-udita, intime proprio perché dislocate, sottratte l'una all'altra. Che cosa è *caduto* in tutto questo? La traiettoria del flusso orale riferito. Chi parla e chi ascolta sono dissociati in natura e riassociati in tecno-teologia. Purissima energia emotiva (a dispetto del vociare documentaristico del presepe teatrale planetario) [...] è la voce (abbandonata nella *lettura-oblio*) che si *scorpora* nell'alone del suono. Per questo ho bisogno di leggere, per sbiancar la pagina, perdermi, svanire. La stessa sensazione investe quegli ascoltatori abbandonati (dimenticati) nell'altro teatro [...] La *voce della poesia* è sfrattata dalla *poesia della voce*⁹.

In questo quadro di sperimentazione radicale si innesta il *Manfred*, composto a partire dal poema scritto da Byron alla fine del 1816 e pubblicato nel 1817, musicato da Robert Schumann nel 1848¹⁰.

8. Cfr. P. Giacché, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997.

9. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 339.

10. La partitura pensata da Schumann conta di un'ouverture e 3 parti suddivise in 15 sezioni, con 8 melologi – dove cioè il testo è recitato su un accompagnamento musicale –, 4 cori, 2 brani vocali ed un intermezzo strumentale. Schumann cercò così di comporre qualcosa di *inaudito*, che potesse stare al passo del poema e della sua dimensione metafisica. Il debutto del *Manfred* di Bene avvenne il 6 maggio del 1979 all'Auditorium di Via della Conciliazione a Roma, sede dei concerti sinfonici dell'Accademia di Santa Cecilia. Lo spettacolo ricevette uno straordinario successo di pubblico e critica, un fatto raro nelle apparizioni teatrali di Carmelo Bene. Nel 1979 Carmelo Bene diresse una versione televisiva, in cui comparvero anche altri interpreti oltre a lui e a Lydia Mancinelli, con l'orchestra e coro comunale di Bologna diretto sempre da Piero Bellugi che fu poi

Questo lavoro è il risultato di un incontro decisivo per Carmelo Bene: dopo una replica del *Riccardo III* al Teatro Quirino di Roma nel febbraio del 1977, Bene incontrò Francesco Siciliani, uomo di punta della vita musicale italiana del secondo dopoguerra, già scopritore di Maria Callas, che si recò in camerino per esprimergli la sua ammirazione per la musicalità dell'opera e, cosa assai rilevante, per proporgli una collaborazione artistica. L'iniziativa di Siciliani riguardava due progetti musicali per l'Accademia Santa Cecilia di Roma, di cui egli fu direttore tra il 1977 e il 1982: il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann e il *Peer Gynt* di Ibsen con musiche di Grieg. Tuttavia, per impegni pregressi, Carmelo Bene scelse solo una delle due opere, decise dunque per il *Manfred* con l'intento di farne un'opera nuova, inedita, fuori dal codice operistico. Dice Bene a tal proposito:

[...] sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in forma d'oratorio. Mi sarei assunto da voce recitante tutti i "ruoli", come evocati dal sé stesso-mago, accentuando così in parodia-patetica l'*eroismo* dell'autore, e asciugando il testo a poco più di un'ora, introducendo la *strumentazione fonica* in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo, giocando una fusione sincrona e asincrona con gli armonici dell'orchestra, nel *dire* della voce solista¹¹.

aA

Inizialmente identificato con il luogo della preghiera (latino "orare"), nella seconda metà del Cinquecento il termine assunse la connotazione di una riunione – così la pensava Filippo Neri – che comprendeva la lettura di libri sacri e l'ascolto di un sermone, accompagnati da preghiere e dal canto di laudi. Da qui il nome *oratorii*. Successivamente, a partire da questa formulazione e soprattutto prendendo le mosse dal madrigale dialogico del primo Seicento, l'*oratorio* è classificabile come un genere musicale drammati-

trasmesso il 12/9/1983, Rai 2. Nell'autunno del 1980 il *Manfred* chiuse la *tournee* alla Scala di Milano, dove il 1 ottobre di quell'anno fu eseguita una registrazione sonora dalla Fonit Cetra, recentemente rimessa in commercio in un'edizione contenente anche i due scritti di Giorgio Manganelli e di Gilles Deleuze. Cfr. C. Bene, *Manfred*, cd audio con libro, Sossella, Roma 2006.

11. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 351.

co eseguito in forma di concerto, senza rappresentazione scenica o personaggi in costume. Generalmente composto per solisti, coro e orchestra con a volte la presenza di narratori, l'oratorio esprime un soggetto prevalentemente religioso e poi – in epoca più vicina a noi – si estende all'ambito profano. È seguendo questo schema che Carmelo Bene arroga a sé tutti i ruoli del poema, ricorrendo anche all'uso del *play-back* e alla strumentazione elettronica per negare ogni forma di dialogo tra i personaggi in scena, in una vera e propria sospensione del dialogo a favore di un melologo in cui la vera protagonista è la voce. Se la guardiamo più da vicino, la ricerca vocale di Carmelo Bene, come si evince da quanto osservato, è indirizzata a rintracciare in ogni parte dell'opera gli aspetti prettamente musicali; d'altronde anche l'adattamento e la traduzione che egli fece del testo originale di Byron enfatizzava il lirismo del verso e la scelta metrica dell'endecasillabo fu certamente dettata dalla musicalità¹². Il procedimento era apparentemente semplice, perché a ogni canto recitativo di Bene seguiva un contro-canto dell'orchestra. Sul piano delle qualità vocali, possiamo individuare alcuni tratti specifici, tra i quali:

aA

- a) il *parlar cantando* in armonia con l'orchestra, in cui i profili melodici si discostano di poco da quelli del parlato, ne conservano la duttilità ritmica, limitando le esecuzioni complesse e gli intervalli tra un suono e l'altro. Opportune inflessioni più o meno pronunciate rendono così l'interpunzione sottintesa e liberano la musicalità nelle maglie ristrette della pronuncia, che risulta interrotta, frammentata. La parola è masticata, ingoiata in una sorta *parlato per sé in sé* al limite dell'intelligibile. Si tratta, seguendo le parole dello stesso Carmelo Bene, di disarticolare l'orale, in un'implosione costante a dispetto della linearità del verso. «Suoni masticati e deglutiti all'interno della cavità orale, piuttosto che estroversi»¹³. Il bisbiglio si fa voce, non è cioè più manifestazione di una inflessione

287

12. In questo contesto l'uso dei microfoni e della strumentazione elettronica divenne un modo attraverso il quale amplificare le possibilità di emissione vocale. All'uso del microfono Bene aggiunse inoltre quello delle casse spia, *monitor* posizionati sul palcoscenico e rivolti verso di lui; era così possibile verificare in tempo reale la modulazione e l'intensità sonora prodotta dalla sua stessa voce.

13. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 338.

emozionale, bensì strategia di disarticolazione del senso a favore del suono. È qui che l'aderenza di Carmelo Bene propende verso la musica di Schumann, perché essa sola permette un'ampia gamma di sperimentazioni vocali, se necessario a discapito del testo. Tra il canto e la musica si inserisce così il *parlar cantando*, che di questi è al contempo una modulazione, un avvicinamento o una separazione.

- b) Parallelamente si delinea un altro aspetto determinante, di ordine ritmico: la variazione di velocità adottata come strategia per far *deragliare* il linguaggio in una continua modulazione di accentazioni e intonazioni appoggiate sulla respirazione. La caratteristica vocale è allora una costante segmentazione del respiro, continue contrazioni diaframmatiche. Si tratta di una vera e propria *verticalità prosodica* in cui si assiste a una variazione degli accenti nella parola, nella frammentazione del *dire*, nella variazione della sua durata, nelle sue altezze e nel timbro fino a modificare il colore di base di un suono, che nell'esecuzione tende al grido.
- c) Un terzo modo vocale è riscontrabile nella *dislocazione della voce*, vale a dire in tutte quelle strategie – compreso dunque il *playback* – adottate da Carmelo Bene per separare il soggetto parlante e la voce e aderire pienamente alla “voce-orchestra” in cui scompare la voce recitante, perché ogni parola è concepita e praticata musicalmente in quella che potremmo chiamare l'esplorazione di una *miriade di eventi sonori*, passando per scale e toni, dal nasale al gutturale, dall'assordante al delicato.

aA

II

La dimensione musicale della scena, così concepita da Leo e Perla e da Carmelo Bene, permette di impostare un ragionamento intorno alla necessità di elaborare un'alternativa al dialogo: la *phoné* ne rappresenta al contempo l'aspetto pratico e il portato teorico.

Per inquadrare sommariamente la *phoné* vale la definizione che ne ha dato magistralmente Paul Zumthor, consegnata alla prefazione del libro di Corrado Bologna, in cui distingue tra *oralità* e *vocalità*. Per lo studioso l'una riguarda il «funzionamento della voce in quanto portatrice

di linguaggio», differenziandosi dall'altra che è pensata e praticata invece come «insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio»¹⁴. La *phoné* opera dunque prevalentemente in questo secondo piano e designa una voce che si offre all'ascolto (corporeo e percettivo) e non solo alla comprensione (intellettiva-razionale): se *intendere* è comprendere un senso, *ascoltare* è essere tesi verso un senso possibile e di conseguenza non immediatamente accessibile. L'esitazione tra suono e significato è per così dire dilatata, estesa: se il discorso è lineare, la *phoné* è prismatica, si compone in tutte le direzioni.

Si apre così un orizzonte in cui sulla scena la parola *fa vedere le cose*, chiama l'indicibile con un atto di nominazione: quello di Parla Peragallo, di Carmelo Bene o di Ermanna Montanari e di Mariangela Gualtieri sulle quali ci soffermeremo tra breve, è un dire che non *riproduce* il significato della parola, ma lo *materializza*, in quanto permette allo spettatore di *assistere* all'estraniante presenza della cosa.

È seguendo questa serie di indicazioni che ci sentiamo autorizzati a rimontare alla declinazione indoeuropea dalla quale è necessario ripartire per comprendere il retroterra di tutte le ricerche sulla voce fino ad ora ricordate e che qualificano, nondimeno, quelle che affronteremo nel prossimo paragrafo.

Se guardiamo alla radice indoeuropea, all'origine troviamo il *Vāc*, che nel *R̥g-Veda* designa la "Parola" originaria nella sua indivisibilità, fatta cioè di aspetti materiali in cui risuona il cosmo e mostrata nella sua forma visibile, dal suono e dal significato di cui è portatrice¹⁵.

Vāc è voce diffusa che avvolge e tocca come soffio di vento prima di essere parola significante, non a caso la sua etimologia la indica come qualcosa che si «diffonde [v] tutt'intorno [ac]»¹⁶ e la cui matrice è nelle acque (*R̥g-Veda*, X, 125, 7). Secondo la simbologia dell'alfabeto fonetico

14. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 2000, p. vii.

15. *R̥g-Veda* X, 125, 1-4. Si veda inoltre G. Dumézil, *Apollon sonore*, Gallimard, Paris 1980, pp. 13-108.

16. F. Rendich, *L'origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino*, L'Indoeuropea, Venezia 2018, p. 51; cfr. Id, *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee. Sanscrito - Greco - Latino*, L'Indoeuropea, Venezia 2018, pp. 194-195.

indoeuropeo, essa appartiene alla famiglia semantica delle “acque cosmiche”, il cui suono è “na/nā”¹⁷; la consonante “n” indica l’acqua e con essa si forma la radice verbale “an” che «avvia [a] il soffio animatore delle acque [n]» e che possiamo tradurre con l’atto di «respirare»¹⁸. Se prolunghiamo questa riflessione, la radice “an” risuona nella costruzione della parola *Bhan* che significa “splendere”, “manifestare” e dunque esprimere. *Bhan* è l’emissione di un suono e nomina l’«effetto [a] di uno spostamento [h] di energia [b]». Questo vocabolo si costruisce sulla radice “bha” – “apparire”, “splendere”, “mostrare”, “dire” – di cui la “n” rappresenta un ampliamento. Dalla traslitterazione sanscrita di *Bhan* si forma dunque il greco φωνή, che tra le altre cose qualifica dunque il prendere parola delle figure in scena di cui stiamo discutendo. Se dovessimo quindi riasumere le funzioni attribuibili alla *phoné* a partire dal *Vāc*, dovremmo dire perlomeno che essa riguarda:

- a) una voce profetica, attraverso la quale si manifestano gli dei e che solo taluni – i Bramini e i *ṛṣi* in India – possono intendere. Secondo questa tradizione, i *ṛṣi*, cioè i saggi che per primi cantarono le strofe dei Veda, lo fecero in uno stato di ispirazione nel quale *videro* i versi stessi, difatti uno dei significati attribuiti al termine *ṛṣi* è “veggente”. In Grecia in cui la parola è dominio di Apollo, sono “veggenti” coloro che interpretano gli enigmi e il messaggio degli oracoli che, notoriamente, non “comunicano” in modo chiaro, ma lasciano intendere e, come dice Eraclito, solamente “accennano” (22B93 DK), dunque devono essere decifrati.
- b) Risuona in essa la vibrazione cosmica originaria dal quale tutto scaturisce¹⁹; per esteso possiamo dire che è voce “atmosferica”, richiama il vento, dunque ancora una volta un suono prima che un significato. D’altronde oltre alla tradizione vedica, anche in quella ebraica – in cui la voce è *Qol* – essa designa non solo la voce articolata, ma

aA

17. *Ivi*, pp. 20-21.

18. *Ibid.*

19. Essa trova una sua materializzazione nell’arco di Rudra, per la tradizione vedica, e in quello di Apollo nella greca. Cfr. G. Dumézil, *Apollon sonore* cit., pp. 13-24.

anche un suono indistinto e nello specifico qualifica la voce del Signore che “passeggia” nel giardino dell’Eden e provoca così lo spavento di Adamo e di Eva, prima di manifestarsi loro “chiamandoli”²⁰. La voce qui sembra avere natura indipendente, astratta da qualsiasi parola, più simile al suono del vento, tanto è vero che in molte traduzioni delle scritture la sua traduzione è resa come “tuono”²¹.

- c) Solo in ultima istanza è parola che “comunica” un senso, appartenendo così al solo piano dell’umano e attorno al quale si edifica la comunità. È una parola il cui senso appartiene ad un linguaggio conosciuto e comunicato, alla base del quale, tuttavia, risuonano i primi due aspetti precedentemente introdotti. Ne è un esempio l’incantamento di alcune catene semantiche, che a partire da questo piano del linguaggio lo articolano con innesti provenienti dagli altri due²². La glossolalia è, in questo schema, una forma incantatoria, vale a dire che si risolve in-canto, cingendo a sé coloro che ascoltano²³.

20. *Genesis* 3, 8-9.

21. G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico*, Einaudi, Torino 1999, pp. 281-285. In questo senso, cambiando contesto, possiamo avvicinare la voce umana a quella animale, ricordando come già Aristotele (*De Anima*, 2, 420b, 5) attribuisse una *phoné* non solo agli esseri umani, ma anche a quegli animali che con gli umani condividono alcune caratteristiche fisiologiche, come per esempio la presenza di polmoni e laringe. Sulla relazione della voce umana e quella animale si veda E. de Fontenay, *Le silence des bêtes*, Fayard, Paris 1998 e M. Bettini, *Voci*, Einaudi, Torino 2008. In questo senso si veda anche come Omero nel decimo canto dell’*Odissea* usi la parola *phoné* per identificare la voce con la quale parlano i compagni di Ulisse, tramutati in porci da Circe (Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino 2010, X, 239 sg.)

22. Non ne abbiamo lo spazio, ma si vedano le pagine magistrali che Michel De Certeau ha dedicato al tema nel suo lavoro *La Fable mystique. XVI-XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, vol. I, 1982 e vol. II, 2013. Specificamente dedicato al tema della voce, cfr. inoltre Id., *Utopie vocali*, Mimesis, Milano 2015.

23. *Glossolalia*: dal gr. γλῶσσα “lingua” e λαλιὰ “cicaleccio”, designa un’espressione verbale di suoni, più o meno linguistici, incomprensibili. Nel cristianesimo primitivo, indica il carisma consistente nella facoltà di pregare e lodare Dio con linguaggio insolito e sconosciuto, comprensibile soltanto da chi ha il dono dell’interpretazione. Una particolare forma di glossolalia – che prende il nome di xenoglossia – intesa come “dono delle lingue” fu quella degli apostoli che, colmi di Spirito Santo, parlavano facendosi capire da uomini di tutte le nazioni, in quanto questi li udivano parlare ciascuno nella propria lingua. Deriva dal greco ξένος “straniero” e γλῶσσα “lingua” e non deve essere confusa con la glossolalia, cioè la presunta capacità di parlare lingue inesistenti. Secondo san Paolo chi ha il carisma delle lingue «non parla agli uomini ma a Dio; ché nessuno lo comprende,

Fatti interagire nella trama della composizione scenica – e lo abbiamo visto con Leo e Perla e Carmelo Bene, ma lo vedremo ora in Ermanna Montanari e Mariangela Gualtieri – queste modalità aprono alla pratica della voce da un lato come materia sonora, dall'altro come rinnovamento del senso. La voce smette di essere semplicemente il luogo della narrazione – a rigore, in questi lavori, lo spazio narrativo è ridotto ai minimi termini – e diviene piuttosto una vera e propria potenza acustica, che precede la significazione. Parliamo di una dimensione eminentemente fonetica, messa al servizio di un “teatro della voce”²⁴ in cui il senso delle parole non viene però obliterato, bensì esteso, amplificato.

III

In linea con le riflessioni fin qui articolate e guardando alla scena contemporanea, possiamo soffermarci con attenzione attorno alla pratica vocale di Ermanna Montanari, soprattutto per ciò che riguarda il suo dialogo con la composizione sonora di matrice elettroacustica. Consapevoli di adottare uno sguardo parziale rispetto al più articolato percorso del Teatro delle Albe, ci soffermeremo in particolare su di un lavoro recente, *Fedeli d'Amore. Polittico in sette quadri per Dante Alighieri* (2018), che fa parte di quella serie di opere che possiamo qualificare come “forma concerto” e di cui fanno parte lavori come *Ouverture Alcina* (2009), *Lus* (2015) e *Mryam* (2017)²⁵.

Fedeli d'Amore è un “polittico in sette quadri”, come lo definisce Marco Martinelli, ed è composto *attorno* a Dante Alighieri in risonanza con il nostro presente. A parlarci, nei singoli quadri, sono voci che non appartengono a personaggi ma a figure, presenze non individualizzate, come la nebbia di un'alba del 1321 o il demone della fossa dove sono puniti i mercanti di morte; o ancora l'asino che ha

aA

e in spirito egli parla di cose arcane». Si veda, in tal senso, san Paolo e in particolare la *Prima lettera ai Corinzi*, 13 (parlare la lingua degli angeli) e 14 (parlare in lingua); cfr. San Paolo, *Le lettere*, Einaudi, Torino 1990.

24. Si veda il prezioso dossier dedicato ai *Teatri di voce* e curato da L. Amara e P. Di Matteo in un numero monografico della rivista «Culture Teatrali», 20 (2010).

25. Il testo di *Fedeli d'Amore* è scritto da Marco Martinelli, che ne firma anche la regia. La composizione sonora è di Luigi Ceccarelli, la tromba di Simone Marzocchi e la direzione del suono Marco Olivieri.

trasportato Dante nel suo ultimo viaggio; il diavoletto del “rabbuffo”, che scatena le risse attorno al denaro o l’Italia che scalcia se stessa; e poi ancora Antonia figlia dell’Alighieri e per chiudere *una fine che non è una fine*. Queste voci ci parlano del poeta profugo e viandante, fuggito dalla sua Firenze che lo ha condannato al rogo e ora è sul letto di morte in esilio, a Ravenna, in preda ad una febbre malarica.

Il tema dell’amore è evocato qui come stella polare, così come lo era per la confraternita dei *fedeli d’Amore*; esso è forza che libera l’umanità dalla violenza, che salva «l’aiuola che ci fa tanto feroci»²⁶. Le voci di questo “politico” sono un’unica voce che ne sa contenere innumerevoli, quella di Ermanna Montanari: aria, fuoco, suono, materia, molteplicità nell’unità. È in questa serie di modi vocali che si esprime la sua ricerca scenica e che, in particolare, possiamo riassumere secondo queste qualità:

- a) il *mormorio interiore* in cui ritroviamo il moto dell’inspirazione, quel soffio vitale che alimenta, con la stessa materia di cui è fatto il cosmo, la presa di parola. Mi riferisco, in particolare, alla voce che sussiste nel pensiero e solo a tratti può essere ascoltata; quando emessa, lo fa nei termini di un sussurro, in un tenue sospiro. Lo è nel greco *pneuma* e lo ritroviamo nella tradizione vedica, in cui all’inspirazione coincide la sillaba *Ham* (dunque *prāṇa*), mentre l’espirazione si rappresenta nella sillaba *Sah* (*apāna*). Con le dovute distinzioni, ne troviamo traccia anche nello Zohar: «Quando sale nella gola, [la voce interiore] produce una *he*, in un sussurro, e poi continua a fluire, senza interruzioni»²⁷. Esso può essere inteso qui come impulso vitale che si confonde con il respiro e nella declinazione cabbalistica include «nelle proprie possibilità simboliche anche le qualificazioni del vento atmosferico»²⁸, così come si manifesta nella voce

aA

293

26. *Fedeli d’Amore* si richiama alla cerchia duecentesca poetico-iniziatica omonima, il cui maggiore protagonista fu Guido Cavalcanti oltre a Dante Alighieri. Oltre le valenze più ermetiche di matrice iniziatica esprimeva una concezione legata all’amore ideale quale veicolo di crescita e di ricerca interiore. In una dimensione neoplatonica, amore quale mezzo elettivo che consente di trascendere le contingenze terrene e si congiunge al cielo. Si veda su questi temi il recente libro di G. Agamben, J.-B. Brenet, *Intelletto d’amore*, Quodlibet, Macerata 2019.

27. G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico* cit., p. 285.

28. *Ivi*, pp. 290, 296.

della nebbia che tutto avvolge del primo canto di *Fedeli d'Amore*, ispirato alla morte di Dante Alighieri avvenuta nella notte tra il 13 e il 14 dicembre 1321, a causa della febbre malarica contratta in viaggio a Venezia. La prima voce è allora atmosferica: la nebbia che per prima si infila nelle fessure delle finestre e entra in quella camera per descrivere il poeta sulla soglia del passaggio ultimo e che tramuta il suo ascolto, grazie alla voce di Ermanna Montanari, in sensazione tattile-visiva.

- b) Nel terzo quadro dell'opera prende voce un asino, che ha portato sulle spalle Dante Alighieri lungo il viaggio. È anche questa una voce non umana, cioè non consegnata al codice della comunicazione, che si esprime con la ruvidezza di un portato vocale ctonio, scuro, terroso come lo sono le asperità del dialetto che ne struttura il ritmo. Qui il dialetto – in contrappunto con il suono della tromba – è forma musicale che libera la Montanari nell'esplorare frequenze e timbri che l'italiano non permette. Dice la Montanari a tal proposito:

I romagnoli sono nati nella palude, sono dei ranocchi e usano una voce gutturale. A un attore fa molto male raschiare la gola, ma io l'ho sempre fatto. Un punto molto importante da dove viene fuori la voce è dietro l'orecchio, di lì esce una voce molto alta, che non è l'urlo bensì quella assoluta e diamantina della chiarezza [...] una voce che non fa mai comprendere il significato stretto della parola²⁹.

aA

Assistiamo qui ad un tratto specifico della qualità vocale della Montanari che si struttura sull'*ictus*, agevola la rottura, il morso, lo strappo che rompe un regime statico della continuità melodica, lasciando intravedere l'emersione di una struttura ritmica antitetica, in cui la voce si struttura sul battito.

- c) Nell'ultimo quadro è una voce misteriosa, diffusa e distante a rivelarci l'ultima visione di Dante, nel decisivo passaggio dalla vita alla morte; questo si esprime in una *voce dislocata*, come proveniente da un altrove e che ad

29. E. Montanari, cit. in L. Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012, p. 228. Altre riflessioni sulla vocalità sono contenute in M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Titivillus, Corazzano 2014.

esso fa ritorno. È una modalità vocale che si esprime in assenza di soggetto, in cui *si è parlati* dalla voce, come attraversati da qualcosa d'incontrollabile che scorre come un flusso ininterrotto. È la voce della risonanza, che articola attorno ad un basso costante, in cui le parole sono come dilatate, pronunciate al limite dell'udibile, come soffio che spira; alito con vocali lunghe, estese. Il dire è intervallare, scandito ma – di segno opposto rispetto al *mormorio interiore* prima introdotto – agito come in *levare*, cioè nella sospensione del respiro che si traduce in subitanea aspirazione, voce emessa nella ritenzione.

Lungo questo filo sottile, seppur su di un diverso registro, possiamo guardare ad una delle forme concerto con cui si esprime il portato poetico di Mariangela Gualtieri. Nello specifico, *Porpora. Rito sonoro per cielo e terra* (2016) – composto e realizzato con il musicista Stefano Battaglia e con la regia di Cesare Ronconi – è l'ultima tappa di una serie di lavori cominciati con *Misterioso concerto trio* (2006), proseguiti con *Sacrificale suono + vuoto + eco* (2008) e con *Voci di tenebra azzurra* (2014).

Porpora nasce dall'incontro tra due universi sonori, da un lato la musicalità del verso di Mariangela Gualtieri, dall'altro la ricerca musicale di Stefano Battaglia, pianista e compositore di fama internazionale, che orienta la propria attenzione agli spazi di silenzio che la voce e il suono dischiudono. Buona parte del testo e delle musiche di questo lavoro sono nati durante le prove. Mariangela Gualtieri ha scritto un poema inedito dedicato ai colori, in cui essi vengono cantati come potenze sonore, esplorati nella loro tensione acustica. Dal testo lirico, in dialogo con le improvvisazioni di Battaglia, viene la drammaturgia che tesse versi editi e inediti, interpretati esplorando gli aspetti vibratorii della voce, mentre il compositore ambienta i versi in un potente paesaggio sonoro dal vivo, in ascolto e a volte in tensione con la parola poetica, che ne è il contrappunto. Scrive Mariangela Gualtieri in merito a questo lavoro:

Porpora: come intendevano greci e latini che parlavano di mare porpora, di onde, di neve o di cigno porpora, ad indicare il punto in cui un colore è più vibrante, più scintillante. *Porpora* nasce dall'urgenza di cantare i colori, accogliendoli come potenze, come forze acustiche: è qui, nella

partitura di Stefano Battaglia, che il mio verso ha trovato una nuova vita sonora, ed è qui che è nato semplice e felice, l'incontro. La cattedrale di silenzio che la poesia porta in sé, apre questa volta le sue porte ad una scrittura sonora che amo. Guidati dal nostro regista ci teniamo sospesi, tesi, in agguato, in quelle acrobazie dell'udire che portano il mondo dentro, fino al fondo. Che portano il dentro al mondo, fino all'orlo, dove spazio e tempo si accucciano e lasciano per un istante intuire ciò a cui poesia, musica e silenzio, in fine, conducono³⁰.

Ancora una volta si tratta di far emergere la voce da un orizzonte non individualizzato; sono piuttosto sensazioni tattili, visioni interiori a farsi largo in questa opera, in cui il dire fa sentire la consistenza dei paesaggi umani e ambientali che evoca. Da questo scenario possiamo estrarre alcuni tratti che emergono dal timbro poetico della Gualtieri. Tra questi segnaliamo:

- a) la *parola pesata* come parola restituita al suo senso, alla sua misura. È una parola che deve essere *com-presa*, nella sua complessità, nei suoi ripiegamenti, nel suo essere prisma in cui il dire compie l'apertura verso tutti gli orizzonti ch'essa dischiude. Il timbro della voce così li esprime, li sostanzia. A testimoniare la consistenza di questa parola c'è poi il silenzio concepito come *azzerramento dell'uso corrente del linguaggio* sul quale poi si edifica la centralità della parola poetica ristabilita³¹. È questo un modo per far risuonare l'arcaico nella voce, come se nella parola affiorassero tutte le storie, i nomi dimenticati di coloro che quelle parole le hanno pronunciate in un altro tempo, declinandole però ora in uno ora nell'altro senso. Forse quella di Mariangela Gualtieri potrebbe essere definita un'*archeologia della parola* che nell'essere pronunciata porta con sé, nella cavità della voce, la geologia del senso. Ne è una prova questo canto dedicato ai colori, dove essi affiorano prima come materia e solo dopo come sensazione provata sulla pelle. Il suono è lì per testimoniare. La scena fa altrettanto.

aA

30. M. Gualtieri, dal libretto di sala del concerto.

31. Cfr. Ead., *Lettera su ciò che non scriverò*, in L. Amara, P. De Matteo, *Teatro di voce* cit., pp. 157-158.

- b) La *parola-suono* in cui il suono è la matrice sulla quale poggia la pienezza della parola: l'intera opera sembra strutturarsi intorno all'*accentus*, in cui la voce si stacca dal contesto per elaborare una nuova struttura ritmica. Dal silenzio iniziale all'emersione di un suono che stabilisce il timbro della scena, sulla quale si articola poi la parola come variazione. Il suono introduce l'azione della voce. È parola-suono che supera l'umano per recuperare – a proposito di attitudine arcaica – un respiro che la precede e che la connette alla *zoé*, alla vita indivisibile che tutto avvolge: nel suo respiro batte il tempo della pioggia, della rugiada e del vento, così come il suono del cosmo in essa vibra³². È per questo che la sua qualità sonora qui richiede di essere *amplificata*: le parole seguono anch'esse, come la scena, la regola dell'eccesso e della quiete. Se in una sezione essa abita i recessi del registro grave, in quella successiva la parola torna a farsi riflessiva, meditativa e nitida, comunque sempre concepita come una consegna allo spettatore che ascolta, come una dedica. È suono, inoltre, questa parola che sprofonda nella sua grana, nelle sottigliezze in cui la bocca – ogni musica si fa *in bocca* – la *gusta*, masticando le sillabe, la patina delle consonanti, l'accentazione delle vocali. Dice Mariangela Gualtieri:

Abbiamo attraversato una miriade di suoni e poi lasciato quasi tutto. Ancora devozione per la parola. Con la certezza che sia così necessario pronunciare, rifondare la lingua, far vibrare particelle sensibili in quel misterioso contagio che è la commozione: non per visione esibita di un pezzo guerreggiato di mondo, ma per un pugno di parole, comuni parole che dicono di noi, vivi adesso, in questo presente, in questo comune destino³³.

- c) La *parola che fa vedere*, è una parola che *direziona*, che indica cioè la strada, apre un sentiero là dove prima nulla era percepibile. La parola si propone come viatico per il suo viaggio nello spazio-tempo dell'esistenza e della sua appartenenza all'universo. È la parola del veggente – figura con la quale spesso Mariangela Gualtieri

32. Su questi temi si veda il recente Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti*, Quodlibet, Macerata 2019.

33. M. Gualtieri, dal libretto di sala del concerto.

abita la scena – che marchia a fuoco le cose del mondo, senza però limitarsi alla constatazione della sua miseria, trovando invece una luce, un colore appunto, da cui far risplendere la bellezza delle cose. È una parola che è richiamo per chi ascolta, dice di guardare più a fondo dentro il presente, di guardare meglio, perché solo se meglio si osserva le cose si rivelano oltre lo sconforto del tempo presente. Ed è parola magica, che solo nell'essere detta *ad alta voce* rivela la sua efficacia³⁴.

Coda

Dal paesaggio qui tratteggiato possiamo muovere alcune parziali riflessioni conclusive, che ci portano a considerare come il linguaggio che i poeti della scena qui evocati cercano non comunica ma *dice*, cioè indica, perché sa che il *nome* non è la cosa, bensì la sua incessante ricerca. Esso mostra l'enigma della propria provenienza. L'essere evidente della parola pronunciata è, anche, l'evidenza di ciò che non viene alla luce e in essa si cela risuonando.

I lavori citati testimoniano di una parola che sgorga dai corpi, che è scritta per loro – come avviene per Marco Martinelli e Ermanna Montanari e per Mariangela Gualtieri, pratica che risuona anche in Leo e Perla o nelle riscritture di Carmelo Bene – in cui essa è espressione del corpo che la dice, per lui è nata, alle sue qualità si adatta, ai suoi inciampi, nella limpidezza di un *dire* che è *materia*, pura sensazione tattile, espressione incontenibile di un dentro che si rovescia in un fuori per farsi ascoltare.

Da questa considerazione ne deriva un'altra: la parola detta lo è sempre *ad alta voce*³⁵. Ed è forse questo il senso della *parola prima della parola* cercata da Antonin Artaud, nella consapevolezza che “vivere” la poesia significa leggerla ad alta voce, sonorizzarla, cantarla³⁶. Dall'attuazione di questo

aA

34. Ead., *Quel baratro fra scritto e orale*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 139-149.

35. Su questi aspetti si veda L. Galehdaran, *Teatro Poesia Vocalità*, Bulzoni, Roma 2020.

36. Ci riferiamo qui in particolare agli interventi pubblici dopo il suo ritorno a Parigi nel 1946 – in particolare con la conferenza *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête-à-tête* al Théâtre du Vieux-Colombier del 13 gennaio 1947 e con l'esposizione *Portraits et Dessins* del 4-20 luglio 1947 presso la Galerie Pierre – ma soprattutto con *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, l'opera radiofonica registrata negli

principio – per Artaud così come per le pratiche documentate in queste pagine – la lingua sembra uscire come disintegrata e purificata, ricondotta ai suoi elementi primari: materia sonora, respiro, grido, ritmo. Questo *gesto vocale* ha la sua radice sul *soffio*³⁷ e al contempo recupera un dialogo profondo con il suono, restituendo il teatro alla sua origine musicale³⁸. È qui che i poeti della scena condividono con il sacro il loro orizzonte: essi si appropriano di un *dictare* in

studi della radio francese tra il 22 e il 29 novembre 1947. Cfr. A. Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête-à-Tête*, in *Œuvres complètes*, t. XXVI, Gallimard, Paris 1994. L'occasione che porta alla realizzazione di quest'opera – vero e proprio compimento del teatro della crudeltà – è rappresentata da un ciclo di trasmissioni per la Radiodiffusion française intitolato *La voix des poètes*. Artaud aveva scritto nuovi testi, aveva accuratamente progettato il montaggio della trasmissione, che prevedeva letture – eseguite da lui stesso e dai suoi amici Roger Blin, Paule Thévenin, Maria Casarès – ed effetti sonori (*bruitages*) prodotti con xilofono e percussioni, vocalizzazioni (glossolalie), grida inarticolate (xilofonie vocali). Attraverso un mezzo tecnologico come la radio, in apparenza monco, diretto al solo udito, era in realtà il corpo che faceva irruzione in questa scena teatrale radiofonica. Questa opera venne censurata alla vigilia della prima messa in onda, prevista per il 2 febbraio 1948 da parte di Radio France. Cfr. A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, Paris 1974 (trad. it., *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di M. Dotti, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo 2000). Per una disamina di quest'opera e delle sue implicazioni, rimando a M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Bulzoni, Roma 2006, in particolare le riflessioni dedicate al "ritorno a Parigi", pp. 201-255.

37. Sul tema del soffio, si veda M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud* cit., pp. 18-23, 75-89. Da queste indagini emerge una ricerca sulla voce come esplorazione sonora. Qui si delinea una relazione profonda di Artaud con il suono. Ciò è testimoniato già a partire dagli anni Trenta e dall'incontro con Edgard Varèse e in particolare nella composizione di un'opera di quest'ultimo, *L'astronome*. L'opera doveva essere proteiforme, al tempo stesso un'opera lirica, una sorta di "mistero", uno spettacolo interattivo che coinvolgesse il pubblico in una specie di "happening", in cui le percezioni uditive e visive venivano combinate per produrre uno spettacolo totale. Varèse trovò difficile ottenere la sceneggiatura che desiderava, adeguata al suo immaginario. Nel 1929 affidò ad Alejo Carpentier e Robert Desnos il compito di dare forma all'argomento, ma la collaborazione non ebbe successo. Nel 1932-33 si rivolse ad Artaud (si consideri che *Le Théâtre et son Double* è del 1938). Quest'ultimo intitolò il suo testo *Il n'y a plus de firmament* (cfr. *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1980). Artaud tuttavia scrisse solo quattro movimenti su cinque. *L'Astronome* non ha mai visto la luce, ma si è trasformato in quello che alla metà degli anni trenta Varèse piegò in un progetto meno ambizioso e più specificamente musicale, chiamato *Espace*, che doveva durare circa 15 minuti. Come si intuisce, si tratta di un'opera di *spazializzazione* del suono e delle voci (cfr. Edgard Varèse, *Écrits*, Christian Bourgois, Paris 1983).

38. E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 21-41.

cui sempre risuona un timbro profetico, come un *pre-sentire*, frutto di un esercizio acuto e penetrante d'ascolto.

In questo riconosciamo il tratto intimo della sperimentazione vocale di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, di Carmelo Bene e poi di Ermanna Montanari e Mariangela Guartieri: nella loro voce balena la traccia del *thāuma*, della meraviglia di chi abita le regioni della pura interiorità e ne conosce i modi d'espressione.

Marina Abramović: silenzio, respiro e grido

Mauro Petruzzello

aA

Ingresso

È il 24 ottobre 1975. Presso la galleria Krinzinger di Innsbruck, all'inizio della performance *Lips of Thomas*, Marina Abramović si spoglia. Subito dopo, su un muro alle sue spalle, appende una foto di un uomo dai capelli lunghi e la incornicia disegnando una stella a cinque punte. Si dirige verso un tavolo, apparecchiato con una tovaglia bianca, su cui vi sono una bottiglia di vino rosso, un bicchiere di cristallo, un barattolo contenente un chilo di miele, un cucchiaino d'argento e una frusta. Lentamente si siede e altrettanto lentamente mangia tutto il miele servendosi del cucchiaino. Versa il vino nel bicchiere e lo beve. Ripete l'azione, fino a quando finisce tutto il vino. Poi rompe il bicchiere con la mano destra, che inizia a sanguinare. Si alza e si avvicina alla parete su cui è appesa la foto. Con una lametta, si incide sul ventre, intorno all'ombelico, una stella a cinque punte. Si inginocchia, rivolgendo le spalle agli spettatori, e si frusta. Sulla sua schiena appaiono vividi i segni. Si stende su una serie di blocchi di ghiaccio disposti a croce. Dall'alto cala una stufa che riscalda il suo ventre e fa sì che la ferita continui a sanguinare. Si dice che, straziati da quella visione,

301

alcuni spettatori si siano alzati e abbiano costretto Marina Abramović a interrompere la performance.

Descrivendo quest'azione così cruenta, Erika Fischer-Lichte scrive:

Si era inflitta, inoltre, violenze tali da generare nello spettatore la consapevolezza della sua intensa sofferenza fisica. E, anche in questo caso, l'artista non aveva mostrato segno alcuno di sofferenza: non un lamento, non un grido, non una smorfia di dolore. Anzi, aveva accuratamente evitato ogni atteggiamento corporeo che potesse valere come espressione di malessere o di dolore¹.

Quello su cui Erika Fischer-Lichte insiste è il registro vocale – lamento, grido – di cui percepisce l'assenza.

Silenzio.

Apparentemente questa assenza potrebbe indicare un disinteresse di Marina Abramović nei confronti dell'espressione vocale. Un disinteresse che, peraltro, ha caratterizzato anche gli studi sulla *performance art*. Se, infatti, per quanto riguarda gli studi di teatro, negli ultimi anni si è potuta registrare un'attenzione nei confronti delle drammaturgie sonore dello spettacolo, lo stesso non è accaduto per quelli sulla *performance art*, dove è pressoché inesistente una letteratura che metta al centro e problematizzi questo aspetto.

Collochiamo intenzionalmente il registro vocale all'interno del più ampio sistema delle drammaturgie sonore. In questo modo è nostra intenzione riscattare la materialità della voce, i cui parametri – specifico timbro, intensità, melos, ritmo – ne indicano sempre la componente sonora. L'analisi della vocalità, allora, potrà orientarsi non tanto o non solo sul contenuto verbale di ogni atto di fonazione, ma su quell'insieme di tratti che la rendono sempre così prossima al canto, alla musica e al suono.

Contrariamente al silenzio fin qui tematizzato, Marina Abramović ha sempre mostrato grande interesse nei confronti della musica. Durante una conferenza allo Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington² è la stessa artista serba a dire:

1. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014, p. 22.

2. La versione integrale dello *speech* di Marina Abramović è visibile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=Abk44swuaro>>.

Ho sempre creduto nella gerarchia delle arti. Alla sommità della piramide delle arti vi è sicuramente la musica: è la più alta forma d'arte perché è la più immateriale. Non hai bisogno di niente per la musica. Va direttamente al tuo corpo, al tuo cuore e alle tue ossa, vibrando in te. La performance è la seconda delle arti in questa gerarchia. È quanto sento quando non faccio niente, sono semplicemente presente.

Non è un caso che Marina Abramović, dopo un inizio “canonico” come pittrice di nuvole e poi di incidenti di camion, segnali il suo smarcarsi da forme artistiche tradizionali proprio attraverso il ricorso a sperimentazioni che la collocano nell'ambito della *sound art*. Per *The Bridge* (1969) nel suo condominio a Belgrado sistema una serie di *speaker* che diffondono il rumore di un ponte che crolla; in *Sound Corridor* (1971), così prossima a *Performance Corridor* (1969) di Bruce Nauman, i visitatori che vogliono accedere al Museo d'Arte Contemporanea di Belgrado devono attraversare uno stretto corridoio con pareti di vetro e essere sottoposti a un martellamento sonoro di colpi di proiettile; per *The Tree* (1971) l'artista nasconde fra le foglie di un albero degli *speaker* con il canto degli uccelli; in *The Airport* (1972) è ingenuamente convinta di trasformare in un aeroporto lo spazio del Centro Culturale Studentesco di Belgrado trasmettendo da un unico altoparlante, a intervalli regolari, la sua voce che dà delle indicazioni sui voli in partenza. In questi esperimenti sonori va rubricato anche *Sound Environment – Sea* (1972), un 45 giri contenente la registrazione del rumore del mare. La questione della gerarchia delle arti e il riferirsi alla musica come arte più immateriale consente a Marina Abramović di collocarsi nel solco di tutti gli artisti di *performance art*, la cui vocazione iniziale è la smaterializzazione dell'opera d'arte, la sua de-oggettivazione.

Alla luce di questo background e data la tensione verso quell'immaterialità che solo la musica garantirebbe, occorre interrogare le performance dell'artista serba cogliendo nell'uso apparentemente scarso del registro vocale una precisa scelta stilistica. Lo facciamo orientando il nostro discorso su tre direttive che hanno un carattere ascensionale: silenzio, respiro e grido.

1. Silenzio

«Il silenzio è quello che ci porta repentinamente sul bordo del mistero o sulla soglia dell'ineffabile, quando sono divenute evidenti la vanità e l'impotenza della parola»³. È Vladimir Jankélévitch a scrivere a proposito della musica di Erik Satie e Federico Mompou. Ed è innegabile che il silenzio ci affacci su un abisso di mistero, soprattutto quando il corpo è impegnato in un'azione che richiede un feroce dispendio di energia, come nel caso delle performance di Marina Abramović. Silenziare la voce equivarrebbe a spezzare il vincolo fra azione e reazione, a negare quell'istinto all'espressione vocale che accomuna l'uomo e l'animale, con la differenza che la voce umana alluderebbe sempre alla possibilità di trascendere la pura fonazione per organizzarsi in linguaggio, massimo segno del potere raziocinante. Negare la fonazione, anche quando articolata in un gesto sonoro come il lamento o l'urlo, indicherebbe assenza, sottrazione, svuotamento e sottintenderebbe *tout court* un declassamento delle possibilità umane.

Occorre, qui, manomettere questa declinazione del silenzio e interpretarlo, invece, come segno intenzionale. In questo senso, il silenzio è un gesto vocale.

La lingua latina distingue i verbi *tacere* e *silere*⁴. Il primo indica pur sempre una relazione con la parola e sancisce un'assenza di quest'ultima, un suo venir meno. Il secondo, invece, fa riferimento a una condizione totalmente ulteriore alla parola, di eccedenza. Questa distinzione lessicale permette di scandagliare il silenzio, di riconoscerne diverse forme, fino a poter provvedere a una tassonomia. È, così, possibile affacciarsi al silenzio della *Sancta Regula* di san Benedetto, ai tre tipi di silenzio del mistico spagnolo Miguel De Molinos (silenzio delle parole, dei desideri, del pensiero), ai *Dodici gradi del silenzio* della carmelitana francese Suor Maria Amata di Gesù e alle infinite declinazioni contenute nella poesia *Il silenzio* di Edgar Lee Masters: tutte indicano la rottura di un'univoca interpretazione del silenzio e le sue diverse possibilità costruttive.

aA

3. V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Tempi Moderni, Napoli 1985 (Bompiani, Milano 1998), p. 120.

4. Cfr. L. Heilmann, *Silere-tacere. Nota lessicale*, «Quaderni dell'Istituto di Glottologia», Università di Bologna, 1955, pp. 3-14.

Osservando il lavoro di Marina Abramović, e riconoscendo che il silenzio è segno dominante di molte sue performance, possiamo distinguerne almeno tre modalità di utilizzo.

a. Silenzio-specchio

La performance a cui faccio riferimento è *The Artist is Present* (2010). Per tre mesi Marina Abramović rimane seduta silenziosa, per otto ore al giorno, al MOMA di New York. Un visitatore alla volta può sedersi di fronte a lei e incrociarne lo sguardo. Le reazioni sono diverse: di fronte all'impassibilità della Abramović c'è chi sostiene lo sguardo, chi scoppia a piangere e chi affronta questa relazione con spavalderia e, talvolta, con aria di sfida.

Secondo Jeannette Fischer, «per rendersi disponibile ai bisogni dello spettatore, Marina deve cancellare se stessa. È la formula che caratterizza le sue relazioni: amore e relazioni significano prendersi la responsabilità della soddisfazione dei bisogni degli altri e rendersi disponibile a loro»⁵. La psicanalista rintraccia l'origine di questo comportamento nella difficile relazione fra l'artista e sua madre, Danica Abramović. Prendersi cura dell'altro vuol quindi dire svuotarsi e diventare specchio in cui l'altro ritrovi se stesso. Il silenzio, allora, come lo sguardo, diviene superficie riflettente, registra la presenza dell'altro. Una modalità, questa, che richiama la scena d'apertura di *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) del Living Theatre: un attore, immobile e silenzioso in proskenio, accoglie gli spettatori; l'inazione e il silenzio generano reazioni quali la noia, l'incredulità, il sentirsi truffati perché nulla accade nel luogo – il teatro – preposto all'accadimento, il rumoreggiamento, l'incitazione alla fine di quell'atteggiamento impassibile. Come nel madrigalismo del Cinquecento, quando i sospiri, le invocazioni, le preghiere erano teatralizzati tramite un silenzio che regalava all'ascoltatore la possibilità di amplificare le ultime emozioni provate e di percepire il proprio sé in ascolto, l'inazione e il silenzio di Marina Abramović consentono allo spettatore di inabissarsi nel gioco di relazione io/altro e di proiettare e definire il proprio sguardo

5. J. Fischer, *Psychoanalyst Meets Marina Abramović*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2018, pp. 65-66 (trad. mia).

nello sguardo dell'altro. In altre parole, il silenzio nega il suo essere assenza e diviene, invece, meccanismo di detonnazione del sé nell'altro. Il silenzio dello specchio è, quindi, impossibilità strutturale di esistenza del silenzio, proprio come i 4' 33" di John Cage, che diventano specchio acustico del mondo circostante:

Infatti – scrive Cage – in questa nuova musica non accade nulla oltre ai suoni, quelli scritti e quelli non scritti. Quelli non scritti compaiono nella partitura come silenzi, aprendo le porte della musica ai suoni dell'ambiente circostante. È un'apertura che riscontriamo anche nel campo dell'architettura e della scultura moderne. I palazzi di vetro di Mies van der Rohe riflettono l'ambiente circostante e offrono allo sguardo squarci di nuvole, alberi o prati, a seconda della situazione. E mentre ammiri le strutture in fil di ferro di Richard Lippold, è inevitabile che nel reticolo tu scorga altre cose, persone comprese, se si trovano lì in quel momento preciso. Non esistono cose come lo spazio vuoto o il tempo vuoto. C'è sempre qualcosa da vedere, qualcosa da udire. Anzi, per quanto ci possiamo sforzare di creare un silenzio, non ci riusciremo mai. In certe circostanze tecniche potrebbe essere auspicabile ottenere una situazione più silenziosa possibile, cioè l'ambiente chiamato camera anecoica, sei pareti di materiale insonorizzante allestito in modo da ottenere una camera priva di echi. Parecchi anni fa a Harvard sono stato in uno spazio del genere e ho sentito due suoni, uno alto e uno basso, e quando li ho descritti al tecnico incaricato questi mi ha spiegato che il suono ad alta frequenza era il mio sistema nervoso in funzione, quello basso era la circolazione del sangue. Sino alla fine dei miei giorni ci saranno suoni, e seguiranno anche dopo la mia morte. Non c'è nulla da temere riguardo il futuro della musica⁶.

b. Silenzio-saturazione

Dal 9 al 15 novembre del 2005, al Guggenheim Museum di New York Marina Abramović realizza *Seven Easy Pieces*. Si tratta di un progetto che tematizza la difficoltà di documentare la *performance art*, la cui vita, come sostiene Peggy Phelan, è esclusivamente nel presente⁷. Abramović dà vita al *reenactment* di sei performance realizzate tra gli anni

6. J. Cage, *Musica sperimentale*, in Id., *Silenzio*, ShaKe, Milano 2010, p. 15.

7. Cfr. P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction*, in

Sessanta e Settanta, “coverizzando” il lavoro di altri artisti: *Body Pressure* (1974) di Bruce Nauman, *Seedbed* (1972) di Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) di Valerie Export, *The Conditioning: First Action of Self Portrait(s)* (1973) di Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) di Joseph Beuys e la sua *Lips of Thomas*. A concludere il ciclo di performance, durante la serata finale, è *Entering the Other Side*, che qui campioniamo come esempio di quel tipo di silenzio inteso come saturazione. Per sette ore, vale a dire la stessa durata di ciascuna delle performance realizzate per *Seven Easy Pieces*, Marina Abramović, in cima a un enorme e altissimo cono blu posto proprio al centro del museo, rotea lentamente il busto, muove le braccia, le solleva, le protende in avanti, mostra i palmi delle mani. Talvolta canticchia un fievole *mumling* che va poi a scomparire, lasciando il posto al silenzio. Questa settima performance dal carattere smaccatamente circense sembra stemperare la tensione accumulatasi nei giorni precedenti con i tutt’altro che “easy” *reenactment*. In questo caso il silenzio ha una valenza decisamente diversa, se non opposta, rispetto a quella dello specchio. Il piano sonoro non viene annullato, ma completamente assorbito da quello visivo. L’ostentata *grandeur* della macchina scenica in cui Abramović, nuova Winnie beckettiana, è inserita e la rarefazione del movimento, che sembra scomporre non solo lo spazio ma anche il tempo, producono un surplus visivo che impone anche un ascolto con gli occhi. Alla fine delle sette ore, l’artista dice, lentamente: «Per cortesia tutti voi, un momento di attenzione. Ascoltate. [Pausa]. Io sono [pausa] qui e ora [pausa], e voi siete [pausa] qui e ora. Con me. [Pausa]. Il tempo non esiste». Il tentativo di mostrare che il tempo non esiste – concetto di matrice zen che, come sostiene Devin Zuber⁸, riverbera anche in Teresa d’Avila e Emanuel Swedenborg – sembra passare attraverso un processo di decostruzione della materia del movimento (in questa performance vistosamente rallentato) e del suono (una voce che nega la sua manifestazione).

Ead., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993, pp. 146-166.

8. Cfr. D. Zuber, *Luminosità nordica: lo spirituale nell’arte di Marina Abramović*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 268-278.

Molte volte le performance di Marina Abramović hanno dispiegato l'uso del metronomo: solo per fare qualche esempio, l'ambiente sonoro *Metronome* (1971), *The House with Ocean View* (2002/2012) e il *reenactment* di *Lips of Thomas* (2005) che aggiungeva alla performance originaria questo strumento. Nonostante la nascita dell'acustica, all'inizio del Novecento, abbia contribuito alla configurazione del suono come corpo grave e misurabile che abita lo spazio, l'attributo che Marina Abramović molto spesso gli conferisce è quello dell'immaterialità. Il ticchettio del metronomo cristallizza un gocciolamento del tempo: la presunta scarsa materialità del suono intercetta l'imponderabilità del tempo. Il suono è, allora, l'unico mezzo capace di sostenere il processo asintotico che avvicina al tempo puro, materia della performance. Il silenzio di *Entering the Other Side* è probabilmente l'ultima propaggine, la più radicale e sovversiva, di questa traiettoria: la saturazione visiva imposta dalla performance annullerebbe nel silenzio anche il suono, producendo un ristagnamento del tempo, se non una sua nullificazione.

c. Silenzio-reificazione

«Io sono l'oggetto»: è quanto riporta il programma di sala di *Rhythm 0* (1974), una delle performance più estreme di Marina Abramović e probabilmente quella che l'ha consegnata all'immaginario collettivo nel mondo dell'arte contemporanea. Presso lo Studio Morra di Napoli è allestito un tavolo con settantadue oggetti su una tovaglia bianca. Fra di essi chiodi, catene, pane, sapone, una torta, dello zolfo, un cerotto. Per sei ore, l'artista è in piedi accanto al tavolo, in balia degli spettatori. Nel corso degli anni vi è stata una vertiginosa opera di ricostruzione di questa performance. Alla base del racconto vi sono delle fotografie e le memorie di chi sostiene di avervi partecipato o si sente legittimato a parlare per sentito dire. Sembra che all'inizio i convenuti fossero piuttosto timorosi e prudenti, ma che col passare del tempo le azioni sul corpo di Marina Abramović divenissero via via più cruente. L'artista è spogliata, il suo corpo è prima accudito, poi imbrattato e ferito e successivamente disteso. Ogni racconto tende sempre verso un momento clou che si attesta sull'aggressione inferta da uno spettatore: costui carica la pistola, uno dei settantadue oggetti, con alcuni proiettili presenti sul tavolo e poi la

pone nelle mani di Marina Abramović. Solo a quel punto, qualcuno – forse proprio lo stesso gallerista, Giuseppe Morra – ferma la performance, dichiarandola conclusa. «Durante la performance – scrive Abramović – mi assumo la totale responsabilità». Ma di quale responsabilità si fa carico l'artista? La risposta più ovvia potrebbe essere che è quella di un evento il cui esito è totalmente imprevedibile. In altre parole, si potrebbe dire che Abramović si prende a tal punto cura dello spettatore da trasformarsi in lui, identificando la propria responsabilità con quella di coloro che partecipano a *Rhythm 0*. Un atto di totale fiducia non solo verso il genere umano e il vivere civile, ma anche verso le convenzioni dell'arte. L'ingresso dello spettatore nello Studio Morra sancisce infatti il passaggio a un luogo in cui molte pratiche della quotidianità vengono attenuate per dar vita a un'esperienza estetica, ma in cui pur sempre vigono delle norme che, per quanto scardinate o lanciate verso il punto massimo di tensione, non ammetterebbero mai l'omicidio, nemmeno come ipotesi. La vera responsabilità che Marina Abramović si assume è un'altra: quella della caduta, ovvero il divenire-oggetto. Riprendiamo la dichiarazione «Io sono l'oggetto»: il tipo di presenza che Abramović cerca è la confusione con l'oggetto, una (im)possibile consustanzialità. Il silenzio di questa presenza attesta un tentativo di rinuncia non solo al *bíos* ma anche alla *zoé*, propria di tutti gli esseri organici. Il silenzio di Marina Abramović è allora la tensione verso l'oggetto, è il cogliere la voce assente degli oggetti ovvero la pura oggettualità dell'oggetto.

2. *Respiro*

«Respiro, tu invisibile poesia! / Continuo intorno al proprio / essere puro scambio d'universo spazio. Contrappeso, / in cui ritmicamente avvengo»⁹. Rainer Maria Rilke centellina le parole, quasi dovessero assestarsi sul ritmo del respiro. Espirazione/inspirazione: sono parole che si fanno della materia sottile cui si riferiscono, quasi imprigionando in una morsa il significante e il significato. Respirare, come sostiene Luce Irigaray, riferendosi al pensiero di Martin

9. R.M. Rilke, primo sonetto della seconda parte de *I sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 73.

Heidegger¹⁰, lega inesorabilmente l'esser-ci e l'essere-con. È il territorio puro della liminalità, la zona di cortocircuito io/altro, io/mondo. Con questa valenza Marina Abramović utilizza il respiro nelle sue performance. Distesa col corpo nudo e uno scheletro adagiato su di esso, in *Cleaning the Mirror II* (1995), l'artista si limita a respirare. Inala aria e poi la rilascia: il suo corpo si muove con un ritmo regolare e con esso lo scheletro che, pur ufficializzando attraverso la sua forma la morte, sembra animarsi. Siamo su quel *limen* tra morte e vita, tra nullificazione e desiderio di esistere. Ma allo stesso tempo ci troviamo davanti a una provocazione: da una parte c'è l'orrore conclamato, vale a dire il contatto ripugnante con la morte; dall'altra la possibilità che il respiro, unico accadimento di questa performance, nullifichi l'orrore infondendo vita nello scheletro inerte. Siamo lontani, per tornare a Rilke, da quell'aria che è «foglia della mia parola»¹¹: Abramović non recupera la potenza del respiro quale motore del suono che articola la parola, non ricerca nemmeno quel respiro che si trasforma in suono preverbale, cioè non articolato ancora nel linguaggio. Nega addirittura l'orizzonte della voce per approcciare al respiro come puro gesto. Si potrebbe pensare al concetto di $\piνεῦμα$ per quell'intreccio sfaccettato che esso realizza con l'esistere, se questo concetto non si fosse caricato di accezioni differenti (soffio vitale, respiro, anima). È uno scavo nelle radici profonde dell'esistere che caratterizza quest'uso del respiro nelle performance. In *Breathing in/Breathing Out* (1977) e nella speculare *Breathing Out/Breathing In* Marina Abramović e Ulay, il compagno d'arte e di vita col quale lavora dal 1977 fino al 1988, sono in ginocchio, una di fronte all'altro, e si legano in un bacio. Le loro narici sono chiuse con filtri di sigaretta. Si scambiano aria e diossido di carbonio. Nella prima performance inizia Abramović. Dopo aver inspirato aria, espira diossido di carbonio che viene inalato da Ulay. Viceversa, nella seconda, è Ulay a iniziare il processo. In entrambi i casi, l'azione va avanti fino a quando, per mancanza di ossigeno, uno dei due è sul punto di collassare. Il respiro, anche in questo caso, è sostanza

10. Cfr. L. Irigaray, *Loblio dell'aria*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

11. R.M. Rilke, primo sonetto cit.

sottile dell'essere, recuperato come spazio liminale tra io e mondo. A venire tematizzata è la relazione di coppia e quella modalità cui i due artisti desiderano accedere, che la stessa Abramović definisce «personalità fusionale»¹²: attraverso l'amalgama dei due respiri, i due non solo tentano la via di un corpo/anima unico, ma annullano anche il resto del mondo, eliminandolo come orizzonte e ponendo l'altro quale unico elemento di interscambio e nutrimento.

Il respiro diventa cartina di tornasole per indagare le tecniche cui l'artista fa riferimento. Si tratta di un paradigma composito, un vero e proprio sistema, che mette in campo, in particolar modo, un'apertura a culture extraoccidentali di cui si parlerà nella parte finale di questo scritto. A caratterizzare la declinazione del respiro sono soprattutto alcune pratiche di chiara ascendenza buddista. Il silenzio della *vipāśyanā* buddista diventa strumento per l'ascolto del respiro e avvio verso una più profonda consapevolezza del sé. La stessa Abramović descrive esplicitamente una tecnica:

aA

Puoi stare in piedi o seduto per provare questo esercizio. Se scegli di star seduto, sii sicuro che la parte superiore del tuo corpo sia dritta e che il tuo busto sia aperto e libero. Respira attraverso il naso e senti il respiro scendere nell'addome e risalire delicatamente, ma non forzare questo processo. Espira delicatamente attraverso la bocca con le labbra rilassate. Ripeti fino a sentirti a tuo agio, rilassato e più vigile. Poi aggiungi un mormorio al respiro che stai rilasciando – inizia gentilmente e continua fino a sentire la consapevolezza della risposta del corpo. Fai con calma e non affrettare questo passaggio¹³.

311

In una prima fase, che assomiglia alla pratica base della *mindfulness*, c'è uno scavo nel respiro, mentre nella seconda esso si innerva nel canto. Nel 1987, durante il suo soggiorno presso il monastero di Tushita a Dharamsala, nel nord dell'India, l'obiettivo di Abramović fu ripetere una frase per seimila volte al giorno fino a ottenere, attraverso questo processo, una sincronizzazione del respiro e del corpo col tono del canto che garantisse un profondo senso di equili-

12. M. Abramović con J. Kaplan, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Bompiani, Milano 2018, p. 110.

13. M. Abramović, *Unfinished Business*, Salon, Köln 1998, pp. 120-121 (trad. mia).

brio. Il canto, in questo caso, è usato al di fuori del canone occidentale, che ricerca l'esattezza dell'esecuzione attraverso il rispetto della melodia. In una maniera analoga a quanto perseguito da Jerzy Grotowski, che nella fase dell'Arte come Veicolo lavorò con Maud Robart sui canti tradizionali afro-caraibici perché i performer costruissero un'Azione, cioè una «struttura performativa oggettiva nei dettagli»¹⁴, Marina Abramović accede al potere vibrazionale del canto perché è la vibrazione, e non esclusivamente la melodia, a segnarne l'esattezza e le possibilità di funzionamento. A differenza della melodia, che può essere formalizzata attraverso la notazione e che quindi richiama la preminenza della scrittura nell'ottica occidentale, le qualità vibratorie, non quantificabili dal punto di vista grafico, riconducono al potere dell'oralità. Così come per Grotowski le qualità vibratorie dei canti corrispondevano in maniera perfetta al loro radicamento negli impulsi e nelle azioni, anche per Marina Abramović la vibrazione è un *pattern* che conferisce esattezza e stabilità al processo.

Alla base del composito paradigma di pensiero e delle tecniche adottati da Marina Abramović vi sono, secondo Devin Zuber, le teorie di Emanuel Swedenborg e il suo sviluppo di una «ipoventilazione meditativa»¹⁵ per indurre a stati alterati di coscienza. La traslazione di questo pensiero nelle pratiche di Daisetsu Teitarō Suzuki e Madame Helena Blavatsky, riferimenti essenziali adottati dall'artista serba all'inizio della sua carriera, segnano una linea di continuità tra il filosofo e la *performance art* di Marina Abramović.

aA

3. Grido

Marina Abramović è distesa su un materasso bianco. La sua testa, reclinata all'indietro, sporge dal bordo. Per tre ore si lascia andare a urla inarticolate, fino a quando la sua voce, ovviamente, prima si arrochisce e poi scompare. È *Freeing the Voice* (1975), che insieme a *Freeing the Memory* (1975) e *Freeing the Body* (1975), fanno parte di un ciclo sullo sfiancamento/liberazione, rispettivamente della voce, della mente e del corpo.

14. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Roma 1993, p. 138.

15. D. Zuber, *Luminosità nordica* cit., p. 270.

In virtù della sua intensità, sembra che nel grido si infittisca densità materica. Sebbene Abramović descriva il ciclo di performance di cui fa parte *Freeing the Voice* come un tentativo di liberarsi dai fantasmi del passato, abbiamo l'impressione che questo grido non intercetti un immaginario, una storia e, in definitiva, una causa che lo genera. Analizzando lo *Studio dal ritratto di Innocenzo X di Velasquez* di Bacon, Gilles Deleuze scrive: «Gridiamo esclusivamente perché siamo in preda a forze invisibili e impercettibili che offuscano ogni spettacolo e travalicano persino il dolore e la sensazione. È questo che Bacon esprime quando dice: “dipingere il grido piuttosto che l'orrore”»¹⁶ e, a proposito della scelta del pittore di porre di fronte al papa una tenda che cela l'oggetto che provoca l'orrore, continua: «così neutralizzato, l'orrore è moltiplicato perché si conclude nel grido, e non l'inverso. [...] Non appena c'è orrore, si reintroduce una storia, il grido è fallito»¹⁷. Il grido di Marina Abramović tende alla forza pura e alla sua trasformazione in materia, tanto è vero che esso ha fine solo nel momento in cui la materia del grido, la voce, va a estinguersi.

aA La fiducia in questo gesto vocale, quale strumento non solo di liberazione, ma anche di ricomposizione di un corpo/anima piagato, sembra amplificarsi soprattutto nel periodo della controcultura e all'inizio degli anni Settanta. Nel 1970 esce il primo, omonimo, album di John Lennon/Plastic Ono Band dopo la separazione dai Beatles. Il pezzo che apre il disco, *Mother*¹⁸, tematizza il senso di abbandono dovuto all'allontanamento dai genitori – Lennon fu affidato a una zia – e la morte della madre, Julia, uccisa, quando il musicista aveva diciassette anni, da un'auto guidata da un poliziotto ubriaco. Le ultime parole della canzone, «Mama

313

16. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 122.

17. *Ivi*, p. 88.

18. Del brano esistono numerose cover, molto più edulcorate dal punto di vista vocale, fra le quali ricordiamo quella di Barbra Streisand, contenuta nell'album *Barbra Joan Streisand* (1971), quella di Christina Aguilera per il *benefit album Instant Karma: The Amnesty International Campaign to Save Darfur* (2007), quella strumentale di Bill Frisell nell'album *All We Are Saying* (2011), quella dei Metric per la versione dell'album *Synthetica*, uscita in concomitanza col tour australiano del 2012. In Italia Mia Martini tradusse il testo e inserì la cover nell'album *Nel mondo, una cosa* (1972) e come *b-side* del 45 giri *Piccolo uomo*.

don't go, daddy come home», sono emesse con una straordinaria intensità che lascia poi spazio a grida inarticolate. Proprio mentre scriveva l'intero album, sia John Lennon che la moglie Yoko Ono si stavano sottoponendo alla Primal Therapy dello psicanalista Arthur Janov. Si tratta di un metodo, rigettato dalla psicoanalisi ufficiale, volto a rimuovere le difese psichiche del paziente e a scavare nei suoi traumi. Uno degli strumenti di questo percorso terapeutico è il Primal Scream, nato dall'osservazione diretta di due pazienti, il primo chiamato da Janov col *nom de plume* "Gary Hillard", sofferente perché non amato dai genitori, e l'altro "Danny Wilson". Entrambi, spinti a parlare dei loro traumi, si mostrano reticenti, fino a quando si gettano a terra in preda a convulsioni e urlano. Non è un caso che sia palese la valenza performativa di questo metodo, che Janov mai descrive con precisione e che rifiuta di associare *tout court* alla più ampia Primal Therapy. È proprio "Danny Wilson", inconsapevolmente, a creare un legame tra l'attività performativa e questo metodo, ricordando, durante la seduta di cui si scriveva, la performance di Raphael Montañez Ortiz *Mommy Daddy - Self Destruction*, presentata a Londra nel 1966. In essa Ortiz, dopo aver fatto il suo ingresso sul palco del Mercury Theatre dicendo: «Mamma, mamma, sono a casa. Ralphie è qui», regredisce ad uno stadio infantile per mettere in luce l'atroce conflitto edipico di cui si sente vittima: si spoglia, si cosparge di talco, distrugge una papera di plastica, indossa un pannolino, beve e vomita del latte, ma soprattutto piange e urla. Una performance, quindi, diventa detonatore di un dolore represso e base di una nuova performance del dolore. Performare, in questo caso, vuol dire in qualche maniera perimetrare uno spazio di espressione e di deflusso di energie altrimenti irrelate.

Performare il grido significa, innanzitutto, cogliere la sua portata in quanto gesto vocale che trascende il linguaggio e si assottiglia verso un dispendio puro di ciò che non è sostenibile dal linguaggio articolato. È il gesto vocale della mistica Angela da Foligno che, nell'ottobre del 1291, di fronte alle vetrate della Basilica di San Francesco ad Assisi, urla non perché non possa dire, ma perché con il suo urlo dice tutto, in tutte le lingue possibili e con tutto l'impasto di corpo e anima possibile, tendendo attraverso il suo urlo alla pura forza che esprime. Lo stesso accade nella performance

televisiva AAA-AAA (1978). Marina Abramović e Ulay, uno di fronte all'altra, emettono un suono continuo. Man mano che i loro visi si avvicinano, l'intensità cresce fino a che i due cominciano a urlare e a perdere la voce uno nella bocca dell'altra. Ancora una volta, il focus del loro lavoro è la relazione di coppia. L'aggressività con cui il gesto vocale è reciprocamente indirizzato, il tentativo di sopraffare vocalmente l'altro, è in realtà un grido di disperazione che mette in campo, ancora una volta, l'incapacità del linguaggio verbale di comunicare quell'intreccio di corpo/anima che trascende la parola. La voce si innalza, si spezza, si rompe e testimonia la sua stanchezza soprattutto attraverso i colpi di tosse di Ulay. Scrive Roland Barthes:

Niente di più straziante che una voce amata e stanca: voce estenuata, rarefatta, per non dire esangue, voce che viene da in capo al mondo, che va a inabissarsi in remotissime acque fredde: essa *sta per* scomparire, così come l'essere stanco *sta per* morire: la stanchezza è l'infinito, la cosa che non finisce di finire. Questa voce breve, corta, quasi sgraziata a forza di laconicità, questo *quasi niente* della voce amata e distante, diventa dentro di me un groppo gigantesco, come se un chirurgo mi stesse ficcando a forza nella testa un grosso tampone di cotone¹⁹.

315

L'intento fusionale, che già caratterizzava il respiro sia in *Breathing In/Breathing Out* sia in *Breathing Out/Breathing In*, in AAA-AAA deve fare i conti con la materialità della voce, la sua caducità, il suo svanire. La voce è sempre il luogo del compianto, il suo destino è la memoria:

Il fading dell'altro – scrive ancora Barthes – è racchiuso nella sua voce. La voce sostiene, rende leggibile e per così dire realizza l'evanescenza dell'essere amato, poiché è alla voce che tocca morire. L'essenza della voce è ciò che in essa mi strazia a forza di dover morire, come se essa fosse già subito e non potesse mai essere altro che un ricordo. Questo essere fantasma della voce è l'inflessione. L'inflessione, attraverso cui ogni voce si definisce, è ciò che in questo momento sta tacendosi, è quel punto sonoro che si disgrega e svanisce. Non conosco mai la voce dell'essere amato se non quando essa è morta, richiamata alla memoria, ricordata nella mia testa, ben oltre l'orecchio;

19. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 92.

voce tenue e nondimeno monumentale, giacché essa è uno di quegli oggetti che non esistono se non quando non ci sono più²⁰.

Esodo

Non si pretende, attraverso questo scritto, di restituire uno sguardo esaustivo sull'uso della voce nelle performance di Marina Abramović. Ma, allo stesso tempo, si intende individuare alcuni tratti che possano stabilire un suo possibile approccio alla voce.

1. La voce è recuperata sempre come gesto sonoro. La potenza raziocinante del linguaggio articolato è messa in crisi poiché esso appare insufficiente alla comunicazione profonda. Anche quando il linguaggio è impiegato, è ridotto a frasi minime, talvolta reiterate (la furiosa ripetizione del titolo della performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* del 1975, mentre con una spazzola si pettina violentemente i capelli) o è un fardello di cui liberarsi (l'ossessiva ripetizione dei termini che all'artista passano per la mente in *Freeing The Memory*, 1975).

aA

2. Se la voce è, innanzitutto, suono, occorre indagare la maniera con cui Abramović tematizza il suono e notare una doppia polarità di approccio a esso. Tra gli esperimenti col metronomo di inizio carriera e le performance degli anni Settanta, a porsi come spartiacque vi è *Rhythm 10* (1973), la sua prima vera e propria performance in cui, riprendendo un vecchio gioco balcanico, l'artista pianta rapidamente un coltello fra le cinque dita della propria mano aperta; quando il coltello, a causa della velocità, manca la mira colpendo un dito, Marina Abramović passa a una lama via via più grande. Un magnetofono registra i colpi e i singulti: la registrazione diventa *pattern* per una nuova esecuzione, una volta esauriti i coltelli. Il passaggio dalla *sound art* alla performance genera uno slittamento di senso nella concezione del suono – e dell'uso della voce – di Marina Abramović. Basta osservare *Freeing the Voice*. Se prima il suono, appannaggio di mezzi meccanici quali il metronomo, era esterno al corpo, e di

esso veniva enfatizzata quell'imponderabilità che lo rendeva strumento d'elezione del tempo, ora è affidato esclusivamente alla voce umana, si fa sostanza pesante, riscatta la sua matericità che lo rende corpo grave fra i gravi. Nella visione dell'artista serba, allora, la concezione del suono oscilla, ponendosi in una zona di liminalità fra materia e sua disgregazione.

3. Come abbiamo potuto constatare parlando del respiro e della sua valenza costruttiva, la qualità della presenza cui Marina Abramović vuole accedere nelle sue performance è orientata, spesso, su pratiche e sistemi di pensiero extraoccidentali, in particolare orientali. Secondo questa prospettiva, il lavoro dell'artista serba può essere assimilabile a larga parte delle avanguardie novecentesche e secondo-novecentesche su cui l'impatto dei mondi extraoccidentali è stato decisivo.

Il confronto con culture diverse dalla propria ha consentito agli artisti occidentali di edificare un "altrove possibile" che mettesse in discussione statuti linguistici e codici consolidati. Solo per fare una rapida carrellata di esempi, che esulano dall'ovvio riferimento alle fanciulle tahitiane nella pittura di Paul Gauguin e alle danze balinesi nel teatro di Antonin Artaud, possiamo indicare, in musica, la fascinazione subita da Claude Debussy, nel 1889 durante l'Esposizione Universale di Parigi, dai suoni della musica giavanese, il cui contrappunto rendeva quello di Giovanni Pierluigi da Palestrina «un jeu d'enfant»²¹. E, facendo un salto nel tempo e posizionandoci alla fine degli anni Cinquanta, possiamo notare quanto il free jazz mutui l'esplorazione modale da musiche extraoccidentali. Il teatro radicalizza questa tendenza all'incontro con culture "altre", tanto è vero che le pratiche e le estetiche di numerosi maestri secondo-novecenteschi – Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, il Living Theatre, Peter Brook, solo per fare alcuni nomi – si basano su metodi-"Frankenstein"²², vale a dire nati come assemblaggio di esercizi, canti, pratiche attoriche e teorie

21. C. Debussy, *Du goût*, «S.I.M.», IX (1913), n. 2, p. 48.

22. Per tale questione mi permetto di rimandare al mio «*Perché di te farò un canto*». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2018.

che non hanno un orizzonte di riferimento univoco, ma sono prelevati da differenti culture. La stessa *performance art* nasce orientata su una dimensione rituale che riscatta l'attenzione verso culture "altre" in cui il rito è struttura essenziale per il mantenimento della società. L'interesse dell'antropologia verso il rituale sia nelle società tradizionali che in quelle complesse, la circolazione di pratiche e filosofie extraoccidentali e il loro spostamento in una dimensione estetica è, secondo Peggy Phelan²³, una delle tre "narrazioni" attraverso le quali leggere la nascita della performance, insieme a quella che la vede originarsi dal teatro e divenirne il contrappunto e a quella che ne riconosce un'emersione dalla pittura dopo l'Action Painting. La performance, allora, si collocherebbe nel cortocircuito tra queste diverse narrazioni e ingloberebbe un'intrinseca apertura verso un altrove recuperato attraverso la dimensione rituale, intesa in un'accezione extraoccidentale.

4. Come questione conclusiva, occorre far riferimento al titolo del convegno cui questo scritto fa seguito, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, e allargare l'orizzonte di ricerca non solo al lavoro di Marina Abramović, ma all'intero campo della *performance art*. Che senso ha mettere in relazione *performance art* e oralità? Esso va rintracciato non solo nelle modalità costruttive che stanno alla base di questa forma d'arte, ma soprattutto nelle sue possibilità di sopravvivenza e senso. Ritorniamo a Peggy Phelan e a quell'affermazione, forse tanto abusata da divenire stereotipo: «L'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata, documentata o, in qualche modo, partecipare alla circolazione di rappresentazioni di rappresentazioni: se questo accade, diventa altro rispetto alla performance»²⁴. Corollario di questa sentenza apodittica è che l'unica parola sulla performance è di natura memoriale. E orale. Affidare la performance alla pagina scritta vuol dire incanalarla nella logica della conservazione che

23. Cfr. P. Phelan, *lecture* del 29 marzo 2003 alla galleria Tate Modern di Londra, nel ciclo *Live Culture Lecture at Tate*, <<https://www.tate.org.uk/context-comment/video/live-culture-performance-and-contemporary-part-1>> (accessibile mediante iscrizione al sito del museo).

24. P. Phelan, *The ontology of performance* cit., p. 146 (trad. mia).

la scrittura comporta. E conservare una performance vuol dire tradirla. La parola orale, col suo irrimediabile dissolversi, intercetta l'evanescenza della performance. Tentando di confutare il pensiero di Peggy Phelan, Christopher Bedford sostiene che il senso profondo della *performance art* sia il suo porsi come atto mitopoietico. Essa sarebbe, inoltre, caratterizzata da un'«ontologia virale»²⁵: ogni performance, allora, è solo un punto di partenza, un coagularsi di un preciso tempo e di un altrettanto preciso evento destinati a continuare a vivere nel perpetuarsi del ricordo e nella parola, esclusivamente orale, con cui questo ricordo è attivato. Tutto quello che finora ho raccontato è una memoria di un mito al cui atto di fondazione non ho partecipato, ma è una declinazione, personale e affettiva, della *performance art* di Marina Abramović.

25. Cfr. C. Bedford, *L'ontologia virale della performance*, in C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma 2018, pp. 89-102.

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**
a cura di Antonio Attisani www.aAccademia.it/grotowski
2. **Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi**
di Antonio Attisani www.aAccademia.it/performance
3. **Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo**
di Antonio Pizzo www.aAccademia.it/neodrammatico
4. **Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)**
di Giuliana Altamura www.aAccademia.it/lugnepoe
5. **Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture**
di Edoardo Giovanni Carlotti www.aAccademia.it/carlotti
6. **Carmelo Bene fra teatro e spettacolo**
di Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrinì www.aAccademia.it/vendittelli
7. **L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro**
di Marcella Scopelliti www.aAccademia.it/scopelliti
8. **Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985**
par François Kahn www.aAccademia.it/kahn
9. **La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948**
di Raffaele Esposito www.aAccademia.it/esposito
10. **La conférence des sept parfums**
di Pierre Guicheney www.aAccademia.it/guicheney
11. **Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative**
di Edoardo Giovanni Carlotti www.aAccademia.it/carlotti2
12. **Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto**
a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia www.aAccademia.it/assurdo
13. **La parata dei fantasmi. Proposte per una filosofia post-cinema**
di Alessandro Cappabianca www.aAccademia.it/cappabianca
14. **Il teatro gay in Italia. Testi e documenti**
a cura di Antonio Pizzo www.aAccademia.it/teatrogayitalia

«**Mimesis Journal**» non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche – ovvero un plesso che comprende tutto il xx secolo, oltre alle ricerche e alle teoresi più avanzate del presente – in una prospettiva multidisciplinare, interdisciplinare e transdisciplinare, dunque non esclusivamente storiografica ma piuttosto fenomenologica.

aAaAaAaAaAa

Lorenzo Cardilli è professore a contratto di *Italian and European Culture* al Politecnico di Milano. Si interessa di poesia contemporanea italiana e di storia e teoria della critica letteraria.

Stefano Lombardi Vallauri è professore associato presso l'Università IULM di Milano, direttore della rivista «Nuove Musiche». Su temi affini all'arte orale ha pubblicato il volume *La voce mediatizzata* (2019).