

Innesti/Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Il lettore in gioco

Finestre sul mondo della lettura

a cura di

Martina Bortignon / Katuscia Darici / Stefania Imperiale



Edizioni
Ca' Foscari

Innesti / Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi

Film, literature and other languages

Innesti/Crossroads XL

Volume 1

Direttori / *General editors*

ALESSANDRO CINQUEGRANI, Università Ca' Foscari Venezia

VALENTINA RE, Università Ca' Foscari Venezia

Comitato Scientifico / *Advisory board*

ENZA BIAGINI, Università degli Studi di Firenze

ALAIN BOILLAT, Université de Lausanne

JAY BOLTER, Georgia Institute of Technology

BART VAN DEN BOSSCHE, KU Leuven

FABRIZIO BORIN, Università Ca' Foscari Venezia

STEFANO CALABRESE, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

ILARIA CROTTI, Università Ca' Foscari Venezia

ROBERTA DREON, Università Ca' Foscari Venezia

RUGGERO EUGENI, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

PIETRO FRASSICA, Princeton University

ANDRÉ GAUDREULT, Université de Montréal

MALTE HAGENER, Philipps-Universität Marburg

VINZENZ HEDIGER, Goethe-Universität, Frankfurt am Main

MONICA JANSEN, Utrecht University

LAURENT JULLIER, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

GLORIA LAURI-LUCENTE, University of Malta

ENRICO PALANDRI, Università Ca' Foscari Venezia

FEDERICA G. PEDRIALI, University of Edimburgh

LUIGI PERISSINOTTO, Università Ca' Foscari Venezia

BERNARD PERRON, Université de Montréal

GUGLIELMO PESCATORE, Università degli Studi di Bologna

LEONARDO QUARESIMA, Università degli Studi di Udine

RICCIARDA RICORDA, Università Ca' Foscari Venezia

CECILIA ROFENA, Università Ca' Foscari Venezia

ALESSANDRO SCARSELLA, Università Ca' Foscari Venezia

ENRIC SULLÀ, Universitat Autònoma de Barcelona

SILVANA TAMIOZZO, Università Ca' Foscari Venezia

© 2013 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 1686

30123 Venezia

edizionicafoscari.unive.it

ISBN 978-88-97735-29-8

Il lettore in gioco

Finestre sul mondo della lettura

a cura di

Martina Bortignon
Katuscia Darici
Stefania Imperiale



Edizioni
Ca' Foscari

Scritti di

Stefania Basset, Beatrice Boatto, Carlo Bordoni,
Martina Bortignon, Katuscia Darici, Noelia Domínguez,
Roberta Dreon, Marco Duse, Stefania Imperiale,
Paolo Leoncini, Pia Masiero, Alessandro Mistrorigo,
Virginia Pignagnoli, Antonio Portela, Fabio A. Scignoli,
Gabriele Sofia, Anna Valentini, Gianni Zen

Ringraziamenti

Le curatrici vogliono esprimere la loro gratitudine ai docenti Rosella Mamoli Zorzi per il sostegno istituzionale accordato all'iniziativa, Elide Pittarello per il prezioso aiuto nella formulazione del quadro scientifico di riferimento, Alessandro Scarsella e Pia Masiero per l'attenta rilettura dei saggi e Alessandro Cinquegrani per il valido supporto editoriale.

7	Prefazione
10	ROBERTA DREON <i>Leggere, comunicare, fare. Iser e la fenomenologia della lettura</i>
18	GIANNI ZEN <i>Il lettore e la mimesis secondo Platone</i>
24	BEATRICE BOATTO <i>Tracce in letteratura: leggere Hardy con Derrida</i>
29	PAOLO LEONCINI <i>Testo, lettore e lettura in Gianfranco Contini</i>
41	FABIO A. SCRIGNOLI <i>Ricezione e attualizzazione</i>
45	CARLO BORDONI <i>Il lettore tra consumo e rifiuto</i>
50	STEFANIA BASSET <i>Lolita e il totalitarismo: Leggere Lolita a Teheran</i>
56	NOELIA DOMÍNGUEZ <i>Lettrici orgogliose, trionfanti e ribelli in Avvolta nel sudario di María Luisa Bombal</i>
61	MARTINA BORTIGNON <i>Lector in iperfabula: fenomenologia della lettura di opere multimedia</i>
67	GABRIELE SOFIA <i>Lo spettatore in gioco. Sottotesto, sottopartitura e meccanismo specchio</i>
73	ANTONIO PORTELA <i>Quando la star diventa dea. Donne mitiche del cinema, poesia ispanica e lettori attuali</i>
80	ANNA VALENTINI <i>Lettura di brani musicali raffigurati in opere d'arte tra Cinque e Seicento: il canone</i>
88	ALESSANDRO MISTRORIGO <i>La voce che legge: una proposta</i>

95	PIA MASIERO <i>Ma il lettore cosa fa?</i>
101	MARCO DUSE <i>Ellissi narrative e frustrazione dello sguardo in Picnic a Hanging Rock</i>
107	VIRGINIA PIGNAGNOLI <i>Il lettore secondo Zadie Smith: «Rereading Barthes and Nabokov»</i>
114	KATIUSCIA DARICI <i>Riflessioni sulla lettura: la strategia della Storia dell'assedio di Lisbona di José Saramago</i>
122	<i>Bibliografia ragionata</i> A CURA DI STEFANIA IMPERIALE
126	<i>Note sugli Autori</i>

La voce che legge: una proposta

ALESSANDRO MISTRORIGO
Queen Mary College, University of London;
Università Ca' Foscari di Venezia

ABSTRACT Un poeta che legge ad alta voce un proprio componimento, lo *rievoca* rimodulandone nell'esecuzione aspetti costitutivi del linguaggio poetico come l'*enjambement* e la cesura. La voce fisica, agendo nella frattura tra sintassi e prosodia e rendendo evidenti le variazioni tra testo pubblicato e versione *ex vocis*, rimette in circolo in uno spazio e in un tempo determinati e in maniera sempre diversa ciò che quel testo può *evocare* nel soggetto in ascolto. La poesia, da sempre legata alla voce fisica, al canto e al corpo, è quel linguaggio che mostra meglio queste variazioni e relazioni. Inoltre, nella rievocazione del proprio testo, il poeta si mostra come soggettività *unica* - nonché egli stesso *in ascolto* - aprendo uno spazio sempre nuovo per l'incontro con il lettore-ascoltatore - e con il critico-ascoltatore.

PAROLE CHIAVE Voce, Poesia, Ascolto, Soggetto, Linguaggio.

La mia ricerca attuale, ancora *in progress*, si rivolge allo studio dell'elemento della voce in relazione al linguaggio poetico. In questo intervento dirò come sono arrivato a questo tema specifico, mostrando alcuni aspetti e problematiche, ancora per molti versi irrisolte, e proponendone anche un approccio.

1. Articolazione tra sintassi e prosodia

L'origine del mio attuale interesse per l'elemento della voce nasce durante la scrittura della tesi di dottorato, quando mi occupavo dei *Diálogos del conocimiento* di Vicente Aleixandre. Una raccolta di testi poetici *sui generis* che si presentano come dei dialoghi in cui due o più personaggi parlano a turno senza però interagire in modo diretto. In questi dialoghi *mancati*, la voce di Aleixandre non si *sente* mai e il compito del poeta sembra essere quello piuttosto elementare di trascrivere sulla pagina le voci dei vari personaggi. Su questa base, verso la fine della mia scrittura mi accorsi dell'ambiguità fondamentale che quelle molteplici voci mostrano: ovvero la frattura tra significato e ritmo. Mi ero trovato ad analizzare la speciale incongruenza tra sintassi e prosodia che in quei componimenti appariva evidente nelle diverse voci dei personaggi in gioco. Incongruenza che mettevo poi a confronto con un'altra differenza - qui in senso derridiano - che percorre

tutto il libro e che avevo individuato nei due aspetti paradossalmente uniti e contrari che rispondono ai nomi di *lógos* e *phoné*.

Lo spunto per questa analisi finale - ma anche germinale - è venuto da una riflessione di Giorgio Agamben attraverso la quale, distinguendo il linguaggio poetico dalla prosa, il filosofo italiano arriva a una interessante definizione di *enjambement*. Ne *l'Idea della prosa*, infatti, Agamben dice:

È senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà, allora, un verso con *enjambement zero*), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile. [...] *Lenjambement* esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico ed elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso, quasi che, contrariamente ad 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 (AGAMBEN 2002, p. 19-20).

Questa sconnessione tra elemento metrico ed elemento sintattico del linguaggio poetico tuttavia non vive solo dell'*enjambement*: all'altra estremità, si trova la cesura; ovvero la pausa, il fermarsi della voce. Nello stesso libro, si trova infatti un paragrafo intitolato *Idea della cesura*, dove lo stesso Agamben,

commentando un distico di Antonio Penna - *io vado verso il fiume su un cavallo / che quando io penso un poco un poco egli si ferma* - scrive:

Commentando Ap. 19.11, in cui il logos è descritto come un cavaliere «fedele e verace» che cavalca un cavallo bianco, Origene spiega che il cavallo è la voce, la parola come proferimento sonoro che «corre con più slancio e più rapidità di qualsiasi destriero» e che solo il logos rende intelligibile e chiara. [...] L'elemento, che arresta lo slancio metrico della voce, la cesura del verso è, per il poeta, il pensiero (AGAMBEN 2002, p. 23).

Concludendo che «Il trasporto ritmico, che muove lo slancio del verso, è vuoto, è soltanto trasporto di sé. Ed è questo vuoto che, come *pura parola*, la cesura - per un poco - pensa, tiene in sospeso, mentre un poco si ferma il cavallo della poesia (AGAMBEN 2002, p. 24)». La voce sarebbe dunque paragonabile al cavallo della poesia nominato da Origene e quindi il trasporto ritmico della poesia stessa, lo slancio del verso al di là di se stesso: in altre parole, l'*enjambement*. D'altra parte, la cesura, la pausa e il silenzio di cui è fatta, sarebbe ciò che blocca questo slancio e dà (o detta) il tempo in senso ritmico. In questo modo, però, ne concede anche alla riflessione: questo è il tempo per una - seppur minima - *epoké* del verso, una *epoké* della poesia stessa.

L'ultimo capitolo della mia tesi era costruito proprio su questa articolazione tra *phoné* e *lógos*, sulla «tensione e lo scarto [...] fra il suono e il senso, fra la serie semiotica e quella semantica (AGAMBEN 1996, p. 113)». Tra la voce della poesia come ritmo e slancio prosodico e l'apertura di un possibile spazio per il pensiero e la riflessione.

2. Ascolto della voce

Nel caso di Vicente Aleixandre e dei suoi dialoghi, tuttavia, mi trovavo ancora a contatto con una voce *trascritta* sulla pagina, dove *strictu sensu* non c'è acusticamente nulla da sentire. Il passaggio all'ascolto vero e proprio della voce fisica è avvenuto in modo naturale grazie anche ad un libro che mi ha indicato una diversa consapevolezza rispetto a questo problema. Sto parlando di *All'ascolto* di Jean-Luc Nancy, dove l'*orecchio filosofico*, l'ascolto della riflessione, si tende a ciò che sorge dall'accento, dal tono, dal timbro, dalla risonanza e dal rumore (NANCY 2004, p. 7).

Analizzare ora le tesi di questo seppur piccolo libretto sarebbe troppo lungo. Basti dire, con Enri-

ca Lisciani Petrini che ne scrive l'introduzione, che *l'ascolto*, così come lo intende Nancy, rimanda alla presenza del *venire* e *passare*, dell'*estendersi* e *penetrare* del suono mentre il soggetto *in ascolto* si trova già aperto nel mezzo di uno spazio e di un tempo anch'essi aperti al e dal suono che «come vibrante "piegarsi e dispiegarsi" di un onda che trascorre e si spande creando *in (dentro) sé e da (fuori) sé* una pluralità di "connessioni e consonanze" [...] (NANCY 2004, p. XXI)» *gli accorda* un senso. Secondo l'opportuna definizione di Petrini, il soggetto in ascolto è sempre un *diapason-soggetto*. Noi siamo continuamente e da ogni parte raggiunti e penetrati da suoni. Di questi suoni, che ci arrivano e ci penetrano, alcuni sono intelligibili come sono le parole delle persone che ci stanno accanto, mentre altri sono solo suoni come il fruscio delle foglie di un albero piuttosto che lo sciacquio delle onde sulla spiaggia. Tutti questi suoni ci penetrano e risuonano dentro di noi, muovono le membrane auricolari e producono un'eco nelle cavità più interne del nostro corpo. Cavità da cui, anche noi, sentiamo originarsi i nostri suoni, la nostra voce.

Anche le neuroscienze, come ci ha spiegato Gabriele Sofia nel suo saggio (cfr. *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore* in *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Alegre, 2009) parlano di neuroni *risonanti* come se questi in qualche modo si accordassero a quello che percepiamo. C'è quindi una connessione fra quello che ascoltiamo, che *sentiamo* e ci pervade e il nostro più intimo capire, che non è ancora intellettuale, ma propriamente e in primo luogo fisico. Il soggetto in ascolto, come diapason-soggetto, è sempre immerso in suoni a cui, risuonando, egli si può accordare.

A questo punto non potevo *non* aprirmi al suono propriamente detto, a questa onda che crea connessioni e consonanze. In altre parole, non potevo *non* ascoltare i poeti, ascoltare le loro voci. Fin da subito, tuttavia, mi sono accorto che non sempre l'espressione vocale di un poeta che legge ad alta voce un proprio testo corrisponde al testo stesso, trascritto e fissato nella pagina del libro nella sua versione pubblicata. Molti poeti leggono le loro poesie aggiungendo pause o cesure là dove non ci sono visibili segni di interpunzione o utilizzando l'*enjambement* in modo a volte continuo aumentando così la velocità o il ritmo del loro testo; o, in casi estremi, cambiando addirittura parole, ripetono parti di verso. Tutto questo *movimento* - per il quale bisognerebbe avere un'attenzione quasi filologica - avviene proprio *nella voce*.

In realtà, questa è un'esperienza abbastanza comune che chiunque può fare, se non ha già fatto,

andando a un *reading* poetico o semplicemente cercando registrazioni o pod-casts on-line. C'è spesso, quando il testo viene letto ad alta voce, da un interprete non professionista, una certa incongruenza tra l'esecuzione e il testo scritto che si ha sotto gli occhi. È il bello dell'*happening*, della *performance*, si dirà. Tuttavia, vorrei fare un esempio di quello che sto cercando di dire. Il caso che ho scelto è quello di una poesia di Claudio Rodríguez, poeta spagnolo che esordì diciottenne, nel 1956, con la raccolta già straordinariamente matura *Don de la ebriedad*. La poesia si intitola *Siempre la claridad viene del cielo* e a proposito di questo e degli altri testi che compongono la raccolta, l'autore ammette di averli scritti mentre camminava per la campagna intorno a Zamora, sua città natale, recitando e componendone i versi con una sorta di voce interna e solo più tardi trascrivendoli su carta. Esistono due diverse registrazioni di Rodríguez mentre legge questo componimento. Per prima cosa, però, leggiamo il testo così com'è stato pubblicato nel 1956:

I

Siempre la claridad viene del cielo;
 es un don: no se halla entre las cosas
 sino muy por encima, y las ocupa
 haciendo de ello vida y labor propias.
 Así amanece el día; así la noche
 cierra el gran aposento de sus sombras.
 Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados
 cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda
 los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega
 y es pronto aún, ya llega a la redonda
 a la manera de los vuelos tuyos
 y se cierne, y se aleja y, aún remota,
 nada hay tan claro como sus impulsos!
 Oh, claridad sedienta de una forma,
 de una materia para deslumbrarla
 quemándose a sí misma al cumplir su obra.
 Como yo, como todo lo que espera.
 Si tú la luz te la has llevado toda,
 ¿cómo voy a esperar nada del alba?
 Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca
 espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
 ebria persecución, claridad sola
 mortal como el abrazo de las hoces,
 pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

Ora ascoltiamo la prima delle due registrazioni guardando il testo modificato secondo i suggerimenti della voce del poeta, con gli *enjambement* e le pause che lo stesso Claudio Rodríguez ha mosso nel

suo testo. Cioè, così come viene *riscritto* dalla sua voce durante la lettura:

I

Siempre la claridad viene del cielo; ||
 es un don: |
 no se halla entre las cosas <> sino muy por encima, ||
 y las ocupa <> haciendo de ello vida y labor propias. |
 Así amanece el día; así la noche <> cierra el gran aposento de sus sombras. |
 Y esto es un don. ||
 ¿Quién hace menos creados <> cada vez a los seres? ||
 ¿Qué alta bóveda <> los contiene en su amor? ||
 ¡Si ya nos llega <> y es pronto aún, ya llega a la redonda ||
 a la manera de los vuelos tuyos <> y se cierne[,] y se aleja y[,] aún remota, |
 nada hay tan claro como sus impulsos! ||
 Oh, claridad sedienta de una forma, |
 de una materia para deslumbrarla |
 quemándose a sí misma |
 al cumplir su obra. |
 Como yo, ||
 como todo lo que espera. ||
 Si tú la luz te la has llevado toda, ||
 ¿cómo voy a esperar nada del alba? |
 Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca <> espera[,]
 y mi alma espera[,] y tú me esperas, <> ebria persecución, claridad sola <> mortal |
 como el abrazo de las hoces, ||
 pero abrazo hasta el fin |
 que nunca afloja. ||

Ora, se facessimo lo stesso esercizio per la seconda delle registrazioni in nostro possesso, presumibilmente il risultato sarebbe un *movimento* e una *risrittura* ancora diversi. Possiamo fare l'esempio:

I

Siempre la claridad viene del cielo; |
 es un don: |
 no se halla entre las cosas |
 sino muy por encima, |
 y las ocupa <> haciendo de ello vida y labor propias.
 ||
 Así amanece el día; |
 así la noche |
 cierra el gran aposento de sus sombras. ||
 Y esto es un don. ||
 ¿Quién hace menos creados <> cada vez a los seres?
 ||

¿Qué alta bóveda <> los contiene en su amor? ||
 ¡Si ya nos llega <> y es pronto aún, |
 ya llega a la redonda |
 a la manera de los vuelos tuyos |
 y se cierne, y se aleja y, aún remota, |
 nada hay tan claro |
 como sus impulsos! ||
 Oh, claridad |
 sedienta de una forma, ||
 de una materia |
 para deslumbrarla |
 quemándose a sí misma |
 al cumplir su obra. ||
 Como yo, ||
 como todo lo que espera. ||
 Si tú la luz te la has llevado toda, ||
 ¿cómo voy a esperar nada del alba? <> Y, sin embar-
 go -esto es un don-, mi boca <> espera[,] y mi alma
 espera[,] y tú me esperas, <> ebria persecución, ||
 claridad sola <> mortal | como el abrazo de las
 hoces, ||
 pero abrazo hasta el fin |
 que nunca afloja. ||

Ogni lettura, anche del più bravo tra gli interpreti, è sempre differente da un'altra e questo per il carattere intrinsecamente contingente di ogni *performance*. Tuttavia, quando Rodríguez presta la voce al proprio testo sembra cambiare la disposizione dei versi utilizzando proprio l'*enjambement* e la cesura - oltre che il tono, il ritmo e l'intensità; e lo fa in modo molto *diverso* da se stesso, o quanto meno dal testo che ha dato alle stampe. Il caso di Rodríguez è molto interessante: in altre occasioni, durante la lettura a voce alta, egli cambia addirittura alcune parole dello scritto. Altri poeti, d'altra parte, rispettano con precisione il testo - per esempio, Ángel González - oppure leggono in modo monotono senza rispettare minimamente le indicazioni della propria scrittura - questo è il caso del *novísimo* Leopoldo María Panero, la cui lettura assomiglia ad uno *stream of consciousness* alienato dove la voce lega tutti i suoni delle parole senza quasi dare la possibilità all'ascoltatore di accorgersi dei loro significati.

Al di là della capacità interpretativa di questo o quel poeta, con l'esercizio che vi ho proposto abbiamo visto una volta di più come la lettura ad alta voce faccia *variare* un testo poetico creando una discontinuità tra la versione scritta e quella vocale - ma anche tra le varie versioni lette. Questa discontinuità si dà nella sua *rievocazione* e apre lo spazio per l'eco. In altre parole, ogni volta che i testi vengono *evocati* - nel senso che vengono chiamati

fuori dalla voce e nella voce - gli stessi testi vengono anche riformulati *ex vocis* e questa riformulazione innesca la *variazione*. La rievocazione del testo che fa vibrare e variare il testo stesso, d'altra parte, concede al soggetto in ascolto, al diapason-soggetto, una nuova possibilità di accordarsi ad esso e quindi di ritrovarsi in questo nuovo accordo. Questa è la cosa che vorrei far notare.

Certo, il nostro esercizio - una profanazione in senso agambeniano - potrebbe essere fine a se stesso; ma potrebbe anche affiancare la critica del testo così come già la conosciamo. L'impressione è che non ascoltando la voce perdiamo molte informazioni. E qui, a mio avviso, siamo davanti a una scelta: stare davanti ai poeti che leggono i loro testi come semplici ascoltatori, oppure prendere atto di questa occorrenza - la *rievocazione* del testo e ciò che essa *evoca* del diapason-soggetto - e cominciare ad interrogare questo tipo di fenomeno basandoci sul fatto che la poesia in particolare *contiene* - tiene insieme - sia l'aspetto semantico (il *lógos*) che l'aspetto semiotico (la *phoné*) del linguaggio.

3. Quale voce?

Nella voce si manifesta l'identità tra *lógos* e *phoné*, tra l'elemento semantico e quello semiotico del linguaggio, tra il piano più teorico e quello propriamente vitale dell'esperienza umana nel mondo. In essa si avverte istintivamente l'oscillazione continua tra intimo accordo e disaccordo di questi due piani. Per dirla con Severino - e semplificando molto - questa oscillazione si stabilirebbe tra «pura voce» e «pensiero», tra l'emissione di suono insignificante - ma *mai* completamente insignificante, come ad esempio il «grido» - e la parola che significa (SEVERINO 1985, p. 41).

Su questo punto alquanto problematico del linguaggio, tuttavia, c'è una sorta di vuoto, di mancanza, dal punto di vista della critica e della filosofia. Infatti, non si tratta di vedere la voce in opposizione al testo scritto. In altre parole, l'intenzione non è quella di distinguere e contrapporre la scrittura e l'oralità - pur riconoscendo l'importanza dell'approccio culturale e antropologico di Ong e Zumthor. Qui si tratta di interrogare una voce diversa, *sempre* diversa, una voce che si ascolta nel momento dell'esecuzione e a cui, nell'atto della scrittura, il poeta - anch'esso un diapason-soggetto - cerca di accordarsi. A questo proposito, Nancy cita il poeta francese Francis Ponge che afferma qualcosa di molto interessante:

Non solo qualsiasi poesia, ma anche qualsiasi testo - non ha importanza quale - comporta (nel senso pieno della parola comportare), comporta, dicevo, la propria dizione. Da parte mia - se mi esamino mentre scrivo - non mi accade mai di scrivere la minima frase senza che alla mia scrittura si accompagni una dizione e un ascolto mentali, quando addirittura non ne viene preceduta (anche se, probabilmente, di molto poco) (NANCY 2004, p. 56).

La dizione - e, con essa l'ascolto, poiché è già il proprio ascolto - è, quando non precede la scrittura, la sua eco in sottofondo o la traccia sonora alla quale il poeta si accorda nel momento dello scrivere. Questa traccia sonora che - direbbe Derrida - sta alla radice stessa dell'atto creativo di qualsiasi testo, ha ovviamente a che fare con l'esperienza della voce fisica, della voce che risuona nel dire - nella *dizione*. Eppure, anche quando la filosofia si avvicina alla voce fisica in questi termini, riesce sempre a ridurla al silenzio e a farla confluire di nuovo nel linguaggio inteso come *lógos*. In relazione alla voce dell'uomo, nella *Poetica* Aristotele parla di *phoné semantiké*, di «suono (o voce) significante» distinguendola dalla *phoné* insignificante degli animali. Di questa definizione aristotelica, il pensiero filosofico ha posto tutta la sua attenzione solo sulla seconda parte, finendo per percepire la *phoné* - il suono della voce, la voce fisica, il corpo sonoro della voce - nel migliore dei casi come il rumore di fondo della parola spendibile come concetto, idea o pensiero: quel *lógos* che è fondamento di tutta la metafisica occidentale.

Che la voce sia in gran parte ancora un impensato nella filosofia, lo mostra molto bene Adriana Cavarero nel suo *A più voci*, in cui riesce a circoscrivere i termini di una questione davvero vastissima. Non a caso, il suo libro comincia con la lettura di un racconto di Italo Calvino intitolato *Un re in ascolto*. Quello che interessa in modo particolare a Cavarero - soprattutto in chiave etica e politica - è l'*unicità* della voce; o, meglio ancora, delle voci: «[...] sempre diversa da tutte le altre voci, anche se le parole pronunciate fossero sempre le stesse, come avviene appunto nel caso di una canzone. Tale diversità, come sottolinea Calvino, ha a che fare con il corpo» (CAVARERO 2008, p. 10). La voce è senza dubbio un gesto del corpo: il primo vero gesto di ogni neonato che viene al mondo trova espressione nella sua voce specifica che si produce per la prima volta ed è un prodotto diretto della sua fisicità, del suo corpo, di un corpo particolare, *unico*. Per dirla con Umberto Galimberti «[...] il gesto verbale, eccedendo il codice linguistico, concede all'esistenza individuale di "pronunciarsi"» (GALIMBERTI 1983, p. 180). E anche quando una par-

ticolare soggettività si esprime attraverso il linguaggio significante delle parole, queste non perdono il loro stato di espressioni: «le parole, infatti, non sono *segni*, ma *espressioni*» (GALIMBERTI 1983). Ci sono, infatti, continua Galimberti, «livelli di significazione che sfuggono alla parola, ma non alla voce di chi la pronuncia» (GALIMBERTI 1983). Questi livelli di significazione che riusciamo a cogliere al di là della nostra comprensione intellettuale, così come quelli logici che invece possiamo capire intellettualmente, sono *compresi* nella voce fisica e indissolubilmente legati al soggetto che la emette:

la parola, disgiunta dalla voce di chi la pronuncia, perde quel *riferimento indicativo* alla situazione, che non può essere recuperato da alcuna analisi del linguaggio, perché questa, per definizione, prescinde dalla voce del corpo, in quanto si trattiene nell'orizzonte della pura razionalità, dove ogni senso è determinato a partire dalla logica (GALIMBERTI 1983, p. 181).

Qui Galimberti sta collegando il problema filosofico del soggetto a quello della *devocalizzazione* del linguaggio inteso come voce concettualizzata - oggetto di studio delle varie discipline che si occupano della voce. Per ovviare agli effetti di questa concettualizzazione occorre, suggerisce Adriana Cavarero, adottare un metodo diverso, che trae ispirazione dal racconto di Calvino piuttosto che dai testi della storia della filosofia. Fedele alla fenomenologia della vocalità, questo metodo consiste nell'ascoltare la parola in quanto essa suona nella pluralità delle voci di coloro che, di volta in volta e rivolgendosi l'uno all'altro, parlano (CAVARERO 2008, p. 21). Così come suggeriva anche Jean-Luc Nancy, la filosofa italiana ritiene che sintonizzandosi sul registro fenomenologico dell'ascolto, si possa indagare la parola dalla prospettiva delle voci e delle loro unicità, invece che da quella del linguaggio come sistema astratto.

Tutto questo ci spinge ad ascoltare le voci dei poeti quasi che questi parlassero tra loro, quasi che fossero in dialogo l'un l'altro, in modo da poterne poi comparare i differenti accenti, le caratteristiche, i toni che nella rievocazione dei loro testi poetici ritornano ad esprimerne ognuna la propria unicità. Nella lettura a voce alta, infatti, c'è sempre un *surplus* di significato emotivo che cogliamo ad orecchio «nudo». Nelle loro specifiche unicità, queste voci in movimento precedono, rigenerano e, allo stesso tempo, eccedono il testo scritto. È alla luce dell'*unicità* di ogni voce e dell'esperienza del suo soggetto che, allora, sembra davvero importante porsi all'ascolto della *voce del poeta* - di *quel* poeta - che ha scritto *quel* testo poetico specifico.

4. Voce e soggetto.

Una voce appartiene sempre a un soggetto particolare. Ogni poeta ha una sua voce specifica che precede e, allo stesso tempo, eccede la sua poesia. Ora, quando questo poeta legge ad alta voce un proprio testo poetico, lo rievoca incarnandolo sonoramente e confermando una volta ancora quel riferimento identificativo che è il suo speciale rapporto con il testo stesso. Ma, al di là dell'ascoltare la voce del poeta, come possiamo provare ad interpretare tutto questo? Nel suo splendido libro, Adriana Cavarero tratta anche il filone nietzschiano del godimento della sfera acustica, rielaborato secondo il punto di vista psicoanalitico di Julia Kristeva ed Hélène Cixous. Questa prospettiva, a mio avviso, è molto interessante.

Più che opporsi alla scrittura, come avviene nell'ambito degli studi sull'oralità, qui la voce fisica viene contrapposta al linguaggio come sistema di regole grammaticali e sintattiche. Lo scontro è tra la voce, come espressione del *preverbale*, e quel *nomos* assimilabile a ciò che in psicologia si chiama la «Legge del Padre», che separa il bambino dalla madre per consegnarlo alla logica dell'individualità. Secondo questa prospettiva, allora, la voce e la scrittura sono legate e si alleano contro una certa concezione, sistematica e normativa, del linguaggio. La voce penetra e invade la scrittura che a sua volta è intesa come pratica del testo e, in particolare, come testo poetico: tessitura ritmica e musicale della parola. Anche qua, come in Nancy, si tratta di ascoltare, di sentire come «il suono organizzi il testo e, al contempo, disorganizzi la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo della significazione» (CAVARERO 2008, p. 147).

In questo modo, ogni testo può essere studiato nella sua matrice sonora, riconducendolo alla sfera prettamente vocalica, a quella voce fisica che lo comprende fin dal principio:

Anche gli umani che non eccellono nel canto sembrano comunque conservare una traccia della loro straordinaria vocalità infantile. Secondo Kristeva, si tratta della traccia di quel che lei chiama *chora semiotica*: sfera preverbale e inconscia, non ancora abitata dalla legge del segno, dove regna l'impulso ritmico e vocale. Di profonda radice corporea e legata alla tonalità indistinta della madre e del bambino, essa precede il sistema *simbolico* del linguaggio: sfera del semantico dove regna la sintassi e il concetto, ossia l'ordine paterno della separazione fra il sé e l'altro, fra il bambino e la madre, e fra il significante e il significato (CAVARERO 2008, p. 148).

Fin dalla nascita, il bambino è immerso nella pra-

tica della propria voce, in quel gioco di articolazione e differenziazione dei suoni, dei toni e dei ritmi, che è fondamentale per la costruzione e definizione del sistema fonemico di ogni lingua. Questo gioco si va pian piano riducendo man mano che il bambino impara a parlare e ad usare i suoni che riesce a produrre organizzandoli nelle sillabe e parole che la lingua specifica gli consente. Eppure, anche se riordinata secondo il sistema semantico di quella lingua, la sfera preverbale non sparisce mai del tutto: le pulsioni del puramente fonico trovano sempre qualche fessura «per invadere il linguaggio e sconvolgerlo con il tumulto dei suoi ritmi. Si tratta, sostanzialmente, della musicalità che sfonda e riorganizza il senso di quel che Kristeva chiama testo. La poesia è un esempio eccellente» (CAVARERO 2008, p. 148). In questo passo, Adriana Cavarero si riferisce a *La rivoluzione del linguaggio poetico* di Julia Kristeva e al suo originale ripensamento della *phoné semantike* aristotelica

che, lungi dal trascurare l'ambito del fonico in favore del semantico come fa da millenni la filosofia, valorizza invece il ruolo fondamentale della voce e sottolinea al contempo la sua essenziale destinazione alla parola. Si tratta di una voce che non solo è materia sonora della lingua, ma è soprattutto ritmo vocalizzato di pulsioni corporee che ancorano «il parlante» alla carnalità della sua esistenza. Se è vero, come vuole Aristotele, che l'uomo è un animale parlante, è anche vero che il soggetto e la parola si costruiscono, assieme, a opera di un *processo della significazione* che ha radici nel biologico e nell'economia delle pulsioni inconsce (CAVARERO 2008).

Ogni espressione linguistica, per Kristeva, è inscritta nelle pulsioni libidinali del corpo e viene dai polmoni, dalla bocca e dall'apparato di fonazione. Il vocalico lega il significato dei testi che può articolare alle pulsioni corporee, a quelle cavità interne dell'individuo dove si forma l'eco e la voce stessa. Ci sono testi che sono pervasi da un ritmo musicale, nei quali la vocalità, esplodendo nel significante linguistico, sale in superficie e, a tratti, prende il sopravvento. Se dunque la poesia, intesa come testo poetico, è l'esempio principe di questo *movimento* interno, allora nella voce fisica che la legge, che la rievoca, che le dà di nuovo un corpo, dei polmoni, una bocca e delle orecchie, sarà forse anche possibile intravedere il manifestarsi della sfera pulsionale del (diapason-)soggetto che la interpreta/emette.

In tal senso, «Il poeta non fa che indulgere a un piacere antico e assecondare le onde ritmiche che

movimentano il linguaggio, vivificandolo» (CAVARERO 2008, p. 153) nello stesso modo in cui l'ascoltatore attento coglie l'*unicità* vera, vitale e percepibile di chi la emette. In parole forse più banali, per quanto impostata, una voce è sempre rivelatrice dell'*interno* di un soggetto in ascolto: gesto fondamentale del corpo, essa nasce sempre dal suo interno e si forma sulla base delle sue cavità di risonanza come dalla sua esperienza di vita.

5. *Ultime considerazioni*

Finisco ammettendo che lo studio della voce fisica in relazione al linguaggio poetico presuppone non pochi problemi. Primo, una riconsiderazione del problema dell'autorità alla luce di ciò che è stato detto sul diapason-soggetto che rievoca un proprio testo e dunque anche del valore dell'interpretazione o esecuzione - *performance* - da parte di un attore o un interprete professionista. Per la feconda coincidenza che esiste tra una voce e il soggetto che la emette, in questo momento mi sto concentrando soprattutto sulle voci dei poeti che leggono i propri testi. L'impressione è che al leggere ad alta voce un proprio testo, l'autore si ritrova *con e nella* voce, le ridà aria, tempo, ritmo, musica, movimento, creando - a mio avviso - una specie di cortocircuito dal grande potenziale voltaico, per così dire.

Un secondo problema è quello della fissazione della voce o della registrazione che si contrappone all'ascolto della *performance* dal vivo. Questo si collega anche alla questione del *mezzo* attraverso il quale ascoltiamo le voci dei poeti; di quali e quanti sono i mezzi e i modi di fissazione e riproduzione delle loro voci; della qualità e dell'importanza di avere degli archivi per tali voci. Già da qualche anno si possono ascoltare varie registrazioni direttamente on-line per esempio attraverso pod-casting; ed è anche in forte aumento il consumo di audio-libri. A proposito di questo, vorrei ricordare il passo di un libretto di Claudio Magris, intitolato *Le voci*, dove è esposta una vera e propria fenomenologia delle voci registrate:

È inutile che mi vengano a dire che è sempre la stessa registrazione, lo so anch'io, ma... ecco, è come guardare una fotografia. È sempre la stessa, ma ogni volta emerge o scompare qualcosa di nuovo; adesso c'è una malinconia in quella

piega della bocca che prima sorrideva - e sorride ancora, si capisce, la fotografia è quella, ma come la guardi di nuovo vedi un'increspatura dolorosa in quel sorriso, una linea più scavata, un'ombra più profonda (MAGRIS 1995, p. 25).

Davvero suggestivo: anche la registrazione di una voce può essere considerata al pari di un testo vero e proprio nel senso che, potendo ascoltarla infinite volte, ogni volta si può provare a interpretarla nuovamente. Come il personaggio *in ascolto* di Magris, anche noi come diapason-soggetti siamo sempre in grado di provare a ri-conoscere quella voce registrata nello stesso tempo un cui ri-conosciamo noi stessi attraverso di essa - così come si è sempre fatto e si fa con un qualsiasi testo scritto.

Mi rendo conto che questa mia proposta è solo un punto di partenza. Inoltre, mi è chiaro che per continuare a studiare questo elemento è assolutamente necessario poter mettere insieme varie esperienze e diversi punti di vista come, per esempio, quello prettamente musicale, gli studi sulla *performance* e, dunque, anche sul teatro; ma non mi sento di escludere anche approcci di tipo medico o scientifico come le misurazioni della voce, o quelli derivanti dai suoi aspetti patologici, fino ad arrivare alle proposte avanzate delle scienze cognitive e dalla prospettiva neurofenomenologia.

Bibliografia

- AGAMBEN 1996 = G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996.
 AGAMBEN 2002 = G. AGAMBEN, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.
 ARISTOTELE 2006 = ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, Milano, UTET, 2006.
 CALVINO 2000 = I. CALVINO, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 2000.
 CAVARERO 2008 = A. CAVARERO, *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2008.
 GALIMBERTI 2002 = U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002.
 MAGRIS 1995 = C. MAGRIS, *Le voci*, Genova, Il Melangolo, 1995.
 NANCY 2004 = J.-L. NANCY, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004.
 SEVERINO 1985 = E. SEVERINO, *Il parricidio mancato*, Milano, Adelphi, 1985.