

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 Cardili
Stefano Vallauri**

aA

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 979-12-80136-17-6
edizioni digitali www.aAccademia.it/arteorale
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

Indice	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	
aA	Poesia sonora, poesia d'azione: la poesia e lo scarto epigenetico	Giovanni Fontana	151	V
	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 relazionale 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	

aA

Introduzione

91

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.

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 soprasedimentali 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 alla base della poetica cognitiva sviluppata da Tsur, il quale

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.

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 al 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.

La decisione di considerare esclusivamente le registra-

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.

zioni 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 registrazioni di alcuni poeti spagnoli che avevo prodotto perso-

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

nalmente 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 presentando 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*, «Intermedialités: 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 suo 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. Leggendolo 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 entrambi convivono all'interno dello stesso spazio digitale.

Attraverso una semplice giustapposizione, la relazione intermediale tra la *medium-scrittura* e *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 tradizionale 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*.

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 vygotiskiana 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 stessimo 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 stessimo 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 di 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, determinerebbe 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 cominciasse 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 Hèrni 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. H. Meschonnic, G. Dressons, *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*, in «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.