

**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://www.aAccademia.it/arteorale)  
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

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

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.



e singolo 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-partella-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.

aA

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.

IX

Le convenzioni *sono* la realtà con cui si ha a che fare<sup>3</sup>. 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. Pronuncia-va 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 artistiche<sup>4</sup>. 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 Cifariello 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 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»<sup>5</sup> 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 religiosa<sup>6</sup>.

XIII

Ma, se la virtualizzazione va intesa come «distacco dal qui e ora»<sup>7</sup>, 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 società 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»<sup>8</sup>. 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 significante<sup>9</sup>.

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, si collega – 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*<sup>10</sup>, che in sintesi rappresentano rispettivamente i poli 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 sezione del volume. La sezione è aperta da *The performance of poetry. Voice and Voicing in an Age of Writing* di Jonathan Culler, *key-note speaker* del convegno. 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 assonan-

ze, 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 – con un occhio per la «proliferazione linguistica» e «i fuochi d'artificio verbali».

Dopo il saggio del *key-note*, la sezione raccoglie 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 ad alta voce 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» del testo poetico, 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 poi con la ricomposizione metrico-sintattica del testo e il lavoro interpretativo. Lo Russo passa 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 voci 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'innescare 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 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

Il contributo che chiude la sezione letteraria, *Loralità di canzone. Per una filologia dei testi poetico-musicali popolari* 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 stendardo 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 produzioni) 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 cantante degli *Stormy Six*) e alla presenza della voce nel testo poetico.

aA

Infine Giovanni Fontana, in un contributo dal titolo *Poesia sonora, poesia d’azione: la poesia e lo scarto epigenetico*, parte dalla constatazione di come l’evoluzione 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 sussistano 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 Zumthor<sup>11</sup> (senza dubbio detentori 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 artistica<sup>12</sup> – 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 tematizzata<sup>13</sup>. 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 casi<sup>14</sup>. Ma essa è presente

aA

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 visibile della performance, non a quella udibile: mimica facciale, gestualità, linguaggio del corpo, danza, abbigliamento, trucco, ornamento del corpo ecc. Ma

sempre, in ogni momento di ogni performance di arte orale (a dire il vero, di ogni atto vocale anche non artistico). L'epiteto "extracantato extraparlatato" 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'antifrasa 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 extraparlatato 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, soprasedimentali<sup>15</sup>.

Ora, questo strato extracantato extraparlatato è comune all'arte orale essenziale poesia, all'arte orale essenziale musica, all'arte orale essenziale teatro, all'arte orale essenziale *performance art* vocale<sup>16</sup>. È comune perché mentre

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 2002<sup>3</sup>, il cap. "Fonetica articolatoria soprasedimentale", pp. 68-81.

16. Nota bene, parlando qui di "*performance art* vocale" ci riferiamo generalmente a esemplari di *performance art* che coinvolgano 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://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/2308>>; nonché il capitolo firmato dalla stessa autrice in questo volume). Ma sono evidentemente confini sfumati e labili.

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 dalla parte 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 sezione del libro, *Arcipelago voce* a firma di Michela Garda, svolge di fatto anche una funzione di collegamento con la sezione 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 Novecento<sup>17</sup>. Parla di "oltrepassamenti",

17. Cfr. 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, 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 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.

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 Scaldaferrari, 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 Scaldaferrari studia quel repertorio sul campo da etnomusicologo, e come quei capiscuola corrobora l’approfondimento teorico con metodi d’indagine tecnologicamente innovativi<sup>18</sup>. Grazie all’uso di due incisori in continua alternanza, Parry e Lord avevano per la prima volta potuto registrare performance di canto epico

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

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, *Loralità simulata: produzione sonora e dimensione relazionale della voce nella canzone registrata* – dove il cumulo delle mediazioni<sup>19</sup> 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 suono di sfondo, di accompagnamento para-strumentale a

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

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 perfet-



tamente 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 storiografa<sup>20</sup>. 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 pioniere quali Meredith Monk, Joan La

XXXIII

Barbara, Diamanda Galás, Sainkho Namtchylak<sup>21</sup>: 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 quindi 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 "intessono" – 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).

aA

XXXV

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 concettuale<sup>22</sup>,

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 Petruzziello 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-*saturatione*, 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.