

# RIMEDIARE, PERFORMARE, INTERMEDIARE

IL CORPO SONORO DELLA SCRITTURA

*a cura di*  
**Laura Santone**



Roma TriE-Press  
2023



Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere

*In memoria di Marco Maria Gazzano,  
raffinato studioso di intermedialità,  
sin dall'inizio membro  
del Comitato scientifico di «Prismes»*

# PRISMES

COLLANA DIRETTA DA BRUNA DONATELLI E LAURA SANTONE

n. 1, maggio 2019

Traduire Zola, du XIX siècle à nos jours

sous la direction de Bruna Donatelli et Sophie Guermès

n. 2, ottobre 2020

Médias et émotions

Catégories d'analyses, problématiques, concepts

sous la direction de Pascale Vergely et Guillaume Carbou

n. 3, giugno 2021

Allegretto vivace

Omaggio a Bruna Donatelli

a cura di Grancesco Fiorentino e Laura Santone

n. 4, dicembre 2021

*Aurelio Principato*

Tre percorsi letterari parigini

a cura di Laura Brignoli, Bruna Donatelli, Simona Pollicino

n. 5, ottobre 2022

Fellini. L'intime et la mer

A cura di Sophie Guermès

n. 6, dicembre 2023

Rimediare, performare, intermediare: il corpo sonoro della scrittura

A cura di Laura Santone

COLLANA  
**PRISMES**

Università degli Studi Roma Tre  
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

6

# RIMEDIARE, PERFORMARE, INTERMEDIARE

IL CORPO SONORO DELLA SCRITTURA

*a cura di*  
**Laura Santone**



Roma TriE-Press  
2023

COLLANA PRISMES

diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

*Comitato scientifico*

Silvia Adler (Università Bar-Ilan, Tel Aviv)

Franca Bruera (Università di Torino)

Dario Cecchi (Sapienza Università di Roma)

Alessandro Duranti (UCLA, Los Angeles)

Laurent Fauré (Università Paul Valéry-Montpellier, Praxiling-CNRS)

Marco Maria Gazzano † (Università degli Studi Roma Tre)

Sophie Guermès (Université de Brest, CECJI)

Sophie Moirand (professeur émérite Sorbonne Nouvelle)

n. 6

*Rimediare, performare, intermediare: il corpo sonoro della scrittura*

A cura di Laura Santone

*Coordinamento editoriale*

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

*Cura editoriale e impaginazione*

teseo  editore Roma [teseoeditore.it](http://teseoeditore.it)

*Elaborazione grafica della copertina*

MOSQUITO\* [mosquitoroma.it](http://mosquitoroma.it)

Caratteri grafici utilizzati: Courgette Regular; Minion Pro Regular; Nexa Bold (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press*®

Roma, dicembre 2023

ISBN 979-12-5977-290-9

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della  
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <i>Introduzione</i><br>Elisa Bricco  | 9   |
| <i>Les frontières de la voix. Articulation et désarticulation dans le poème</i><br>Martin Rueff  | 13  |
| <i>Intermedialità e performatività. Mobilità epigenetica nella poesia di ricerca</i><br>Giovanni Fontana   | 31  |
| <i>Il testo fuori dalla pagina</i><br>Laura Santone  | 49  |
| <i>«D'une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons».</i><br><i>Una messa in scena di Pour en finir avec le jugement de dieu</i><br>Roberto Doati | 63  |
| <i>«Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono».</i><br><i>Se questo è un uomo e la rimediazione radiofonica</i><br>Giuseppe Episcopo         | 81  |
| <i>Philippe Sollers: la voce, il corpo e la scrittura</i><br>Bruna Donatelli   | 97  |
| <i>La poesia va où? La parola musicale e scenica di Valérie Rouzeau</i><br>Simona Pollicino  | 117 |
| <i>“Cantare il gesto vocale”: Cathy Berberian tra onomatopea e fonosimbolismo</i><br>Silvia Masi   | 135 |
| <i>La voce dell'immaginazione.</i><br><i>Il gioco intermediale di immagine e suono in Strappare lungo i bordi di Zerocalcare</i><br>Dario Cecchi           | 153 |
| <i>Raptures: nuove esperienze di scrittura nel rap</i><br>Francesca Aiuti  | 167 |
| <i>La poesia visuale e sonora a Taiwan: immagine e suono nella poesia di Chen Li</i><br>Rosa Lombardi  | 183 |
| <i>The Form of Music: Polyphony and Contra-dictions in Ouyang Jiangbe's Poetry</i><br>Cosima Bruno   | 197 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Performance, ritmo e ripetizione:<br/>il suono nella società poetica taiwanese Lan xing 藍星 (Stella blu)</i> | 215 |
| Silvia Schiavi   |     |
| <i>Doppiare i silenzi, moltiplicare le voci</i>  | 233 |
| Irene Ranzato  |     |
| <i>Scrittura, voce e performance nel doppiaggio: dialogo con Elettra Caporello e Marco Mete</i>                | 251 |
| Serenella Zanotti  |     |

## Introduzione

*Rimediare, performare, intermediare*, il titolo del presente volume risuona con quello di un articolo fondatore degli studi intermediali in ambito letterario scritto da Irina O. Rajewsky: «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality»<sup>1</sup>. Tra i due titoli sono rimasti uguali due termini mentre uno è cambiato: l'intertestualità ha lasciato il posto alla *performance*, mostrando uno spostamento del focus dell'attenzione dal testo all'azione, al movimento e, nello specifico, alla corporeità e sonorità della scrittura. E l'originalità di questo libro sta proprio in questo spostamento dell'oggetto delle ricerche presentate.

Quando Laura Santone e Bruna Donatelli mi hanno parlato per la prima volta del percorso di ricerca che stavano organizzando a partire da un progetto che avevamo immaginato insieme (bando PRIN 2017, «Intermedialità e rimediazioni nelle pratiche artistiche contemporanee»), sono stata contenta perché avevano trovato la maniera di realizzare quello in cui avevamo creduto e su cui avevamo lavorato con entusiasmo. Le colleghe e amiche mi perdoneranno se prendo spunto e utilizzo per questo discorso introduttivo alcuni dei materiali testuali che avevamo approntato insieme allora per la presentazione del progetto. In quel testo si erano tracciate le grandi linee di sviluppo del percorso di ricerca durato un anno che è all'origine degli studi contenuti in questo volume. Nell'ampio ambito della prospettiva adottata, lo studio delle pratiche artistiche che fanno uso dell'intermedialità e dell'adattamento di opere in prospettiva transmediale, il gruppo di ricerca romano intendeva concentrarsi sulla produzione testuale a largo spettro, considerando il testo come «un medium visivo-sonoro in cui l'azione del verbo converge con l'energia della lingua». La peculiarità della prospettiva adottata risiede nel considerare «la scrittura come un processo che coinvolge il corpo» e, di conseguenza, di indagare come essa «sia messa in tensione da alcune polarità complementari: il visivo e il sonoro, il gesto e la parola, la

---

<sup>1</sup> IRINA 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*, n. 6, 2005, pp. 43-64.

sceneggiatura e il doppiaggio». La concretezza della parola detta e scritta, la relazione con il corpo che la proferisce e con l'ascoltatore che la percepisce, le forme che si compongono secondo le azioni e le situazioni, sono le basi concettuali sulle quali sono costruiti i saggi contenuti nel volume.

Gli studi di colleghe e colleghi italiani e stranieri, assegniste e assegnisti di ricerca, dottorande e dottorandi, rispondono alle sollecitazioni di ricerca menzionate sopra e propongono un largo spettro di casistiche, orizzonti linguistici e culturali plurimi, pratiche di produzione testuale diverse, contatti e frizioni con media diversi, musica, cinema, radio, fumetto.

Essendo il *fil rouge* del volume la fisicità della parola proferita, non è possibile circoscrivere i saggi a partire da raggruppamenti tematici o mediologici, è invece opportuno tracciarne brevemente le caratteristiche per mostrare come le prospettive risuonano e i media studiati si ritrovano da un saggio all'altro. A partire dal saggio di Martin Rueff, che introduce la problematica della relazione tra oralità e scrittura poetica in un approccio storico e filosofico, un numero elevato di studi tratta di aspetti legati alla scrittura letteraria, soprattutto poetica, nella sua relazione intermediale con la musica, con la parola proferita, con la sonorità della voce. Giovanni Fontana analizza gli elementi fondamentali della pratica dell'intermedialità nella poesia sperimentale nel suo sviluppo dagli anni Sessanta, e pone l'accento sulla necessaria compenetrazione tra pratiche e medium diversi. La poesia sonora e visio-artistica può dirsi intermediale solo se l'apporto della parola scritta e della parola proferita concorrono alla creazione, che può compiersi pienamente solo nel momento della performance. Laura Santone si concentra sulla poesia sonora francese e presenta un percorso attraverso il XX secolo per giungere alla focalizzazione sulla figura e sulla pratica performativa di Bernard Heidsieck, che dava corpo alle sue composizioni attraverso la voce. La poesia di Valérie Rouzeau è analizzata da Simona Pollicino che ne mette in luce le caratteristiche sonore sviluppate dall'uso dell'oralità nella scrittura. Il testo poetico diventa una vera e propria performance sulla pagina, in cui il linguaggio nella sua concretezza fornisce corporeità al testo. L'apporto concreto della poesia performata alla scrittura è l'oggetto dello studio di Silvia Schiavi che si concentra sulla società poetica taiwanese Stella blu e sulle sue attività. Anche Rosa Lombardi presenta la poesia sonora creata a Taiwan attraverso lo studio dell'opera di Chen Li, influenzato dal dadaismo e interessato all'effetto acustico della parola detta. La relazione tra la poesia e la musica è al centro dello studio di Cosima Bruno che indaga la relazione tra la scrittura della poesia di Ouyang Jianghe e la

musica classica occidentale, dimostrando come le strutture musicali sono i modelli su cui si basa la composizione dei testi in versi. La relazione tra musica, parola e performance è presa in esame anche da Francesca Aiuti nel suo approfondimento sul rap francese. Forma al confine tra i generi e tra i medium, il rap è performato sul palcoscenico da corpi parlanti, ma diventa anche un prodotto multimediale e inter-mediale nel momento in cui gli autori diventano i personaggi dei loro videoclip. Il gesto vocale, la resa visiva della scrittura musicale di Cathy Berberian, in particolare del suo *Stripsody*, sono studiati da Silvia Masi, che si focalizza sugli aspetti fonostilistici dell'opera e sulla resa performata delle onomatopее del fumetto. La relazione transmediale è al centro della presentazione di Roberto Doati che ha scritto e creato l'opera di teatro musicale *Un avatar del diavolo*, a partire da un testo di Antonin Artaud. La rimediazione del testo originale è avvenuta attraverso la musica elettronica, e la performance è stata realizzata con l'ausilio di tecnologia informatica che ha permesso la realizzazione di effetti sonori speciali.

Bruna Donatelli si concentra sul ciclo *Paradis* di Philippe Sollers, una serie di testi narrativi sperimentali ed esperienziali in cui lo scrittore si interroga sulla relazione tra la scrittura e la fisicità del corpo sia dell'autore sia del lettore. Per l'autore, il lettore non è soltanto il destinatario dell'opera ma deve diventarne il co-creatore attraverso la sua interpretazione e la risposta alle sollecitazioni della scrittura altamente allusiva e "incarnata" dello scrittore. La scrittura letteraria in prosa è ancora l'oggetto del saggio di Giuseppe Episcopo che presenta il progetto di rimediazione radiofonica di *Se questo è un uomo* ad opera di Primo Levi. Episcopo mostra come il passaggio da un medium all'altro ha generato un'espansione della narrazione non tanto per quanto riguarda il racconto degli avvenimenti quanto per quello della resa del paesaggio sonoro del campo di concentramento. Levi ha lavorato alla riproduzione di suoni e rumori che convergono nella ricreazione di quello spazio dimostrando un utilizzo attento ed efficace del mezzo di comunicazione radiofonico.

Le caratteristiche dell'approccio interartistico sono prese in esame da Dario Cecchi in un percorso storico di presentazione e disamina dei concetti legati alla medialità contemporanea – intermedialità, transmedialità, multimedialità – ricondotti alla speculazione filosofica. L'analisi di un caso di studio, il corto a disegni animati *Strappare lungo i bordi* di Zerocalcare, consente all'autore di mettere a fuoco le peculiarità della creazione intermediale evidenziando il ruolo della voce come strumento per significare la peculiarità della relazione del soggetto con la realtà raccontata. Al medium cinematografico è dedicato anche lo studio di

Irene Ranzato sulle specificità del doppiaggio nazionale e le derive di un approccio autoritario alla creazione estera. Una serie di esempi tratti da film di diversa provenienza culturale permette di individuare l'azione interpretativa della parola e del silenzio dei film, spesso in contraddizione con la cifra stilistica e il significato delle opere originali. Le tematiche relative alla corporeità dell'attore e alla maniera in cui questa è resa durante il doppiaggio sono l'oggetto della discussione sviluppata durante la tavola rotonda alla quale hanno partecipato il doppiatore Marco Mete e la dialoghista Elettra Caporello. Interrogati da Serenella Zanzotto, i due ospiti hanno raccontato il dietro le quinte delle loro attività dimostrando quanto l'adesione all'aspetto fisico della resa della parola sia fondamentale per una corretta e coerente azione di riproduzione delle dinamiche dell'oralità: la posizione del corpo, il ritmo della parola proferita, l'emozione che essa suscita nello spettatore e che deve essere riprodotta per non contrastare il significato originario.

La lettura del volume consente di apprezzare la ricchezza delle tematiche affrontate e la coerenza del disegno originario del progetto di ricerca sul ruolo del corpo sonoro della e nella creazione.

Elisa Bricco\*

---

\* Università di Genova.

*Les frontières de la voix.  
Articulation et désarticulation dans le poème*

Martin Rueff\*

RÉSUMÉ

On essaie de distinguer deux paradigmes de la voix et de ses frontières : l'articulation d'une part et la désarticulation d'autre part. On s'interroge sur leur source (la question de la lettre) pour considérer les deux destins que ces deux paradigmes promettent au texte poétique : la lecture / diction et la performance. Ces deux destins permettent d'écrire deux histoires et, peut-être, deux politiques du poème.

ABSTRACT

We try to distinguish two paradigms of the voice and its boundaries: articulation on the one hand and disarticulation on the other. We look at their source (the question of the letter) in order to consider the two destinies that these two paradigms promise the poetic text: reading/diction and performance. These two fates make it possible to write two histories and two politics of the poem.

---

\* Université de Genève, CipM, revue *Poésie*.

### 1. Deux paradigmes ?

Aussi loin que nous remontions, notre voix nous précède : elle était là avant que nous ne parlions, d'abord sourde en nous quand nous étions dans le corps maternel et que résonnait en nous, dans notre corps immergé dans le corps d'une autre, expérience quasi impensable et à tout le moins difficile à se représenter, cette voix maternelle dont nous étions la chambre d'écho interne-externe ; elle était là aussi quand, dans la phase de la lallation, elle nous permettait de faire ce que l'acquisition du langage nous empêcherait bientôt de faire. Les grammairiens avant les linguistes ont dit leur émerveillement devant la liberté phonatoire des nourrissons<sup>1</sup>. Voix première, voix primitive, voix de notre corps : voix corps.

Mais aussi loin que nous remontions dans l'imaginaire de notre propre voix, le langage la précède au point que nous aimerions pouvoir dire que notre voix qui semble pouvoir davantage que le langage ne peut ce qu'elle peut que pour autant qu'elle répond au langage quand même les sons qu'elle produit la déborde – souffle, cris, gémissements par quoi la voix nous relie à nos corps animaux<sup>2</sup>.

Que peut le poème de ce que peut la voix ? Le poème est-il le langage qui répond à la voix ? Ou la voix qui répond au langage et y répondant en répond ? Le poème est-il le langage de la voix ou la voix du langage ?

Il semble que deux options se distinguent ici et il convient sans doute pour quiconque entreprend de s'interroger sur les relations entre poésie et vocalité, de remonter à ces deux options et de dessiner leur opposition pour les rendre à leur intelligibilité théorique comme à leur puissance poétique. Cette opposition dessine des histoires. Elle trace aussi un champ de forces tout uniment théorique et historique.

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson s'appuie sur les études précises du linguiste Antoine Grégoire pour décrire la phase de « babillage » (*babbling*) lors de laquelle les enfants sont capables de produire des sons « d'une quantité et diversité étonnantes ». « Pendant la phase du babillage, poursuit Jakobson, un enfant peut accumuler des articulations qu'on ne pourrait jamais trouver à l'intérieur d'une seule langue ou même d'un groupe de langues – des consonnes prononcées sur n'importe quel point d'articulation, des consonnes palatalisées ou arrondies, des sifflantes, des fricatives, des clics, des voyelles complexes, des diphtongues, etc. Selon les découvertes d'observateurs compétents en phonétique et le résumé proposé par Grégoire, un enfant qui se trouve au plus haut de sa période de babillage est "capable de produire tous les sons que l'on peut concevoir" ». ROMAN JAKOBSON, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Minuit, 1969.

<sup>2</sup> Sur cette précedence, voir les très fortes analyses du phénoménologue français JEAN-LOUIS CHRÉTIEN dans *La voix nue, phénoménologie de la promesse*, Paris, Minuit, 1990 et *L'Appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992. Voir JÉRÔME DE GRAMMONT, « L'aventure de la parole selon Jean-Louis Chrétien », *Comprendre*, vol. 19, n. 2, 2017, p. 3-30.

On pourrait dessiner ce champ comme borné à ses extrémités par deux pôles : un pôle où le langage du poème *articule* le langage : le poème est lien, et pour citer Dante, lien musaïque – *Cv. I VII. 14* : « Chacun doit en effet savoir que nulle chose dotée d’harmonie musicale ne peut se transposer de son parler en une autre sans briser toute sa douceur et son harmonie (*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza ed armonia*) ». Le poème est syntaxe seconde, tierce et quarte même, articulation et même articulation d’articulations. On peut nommer cette option logo-centrique. Le poème propose alors une articulation de la voix par la lettre. Si cette option est dite logo-centrique, c’est qu’elle reste fidèle à la conviction selon laquelle l’élément du langage poétique est le logos – ou en d’autres termes, que le poème *fait des propositions* en un double sens, logique et érotique<sup>3</sup>.

À l’autre bord, l’inverse : la voix du poème défait le langage de ses prérogatives et donne à entendre ses frontières, son surgissement impossible. Le poème est déliaison, défection. Ici, ce n’est plus la proposition qui est l’élément du poème, ni même la tension continuée entre la phrase et le vers, mais la syllabe, ou plus « bas » encore, si l’on conçoit la construction du langage humain comme une échelle qui irait du son au sens, le phonème, ou, plus radicalement, le son, et même le bruit. À ce titre, il faut sans doute faire remarquer que les tentatives de ce que l’on a voulu appeler au XX<sup>ème</sup> siècle la poésie orale ne se confondent guère, ou de manière analogique, avec la question des traditions orales de la poésie, ou même avec la question plus générale de l’oralité<sup>4</sup>. Il ne s’agit pas pour un poète oral, de s’interroger sur la manière dont il va oraliser son poème, selon une gamme de pratiques qui va de la lecture, à la récitation et à la performance, mais de revendiquer que l’élément premier du langage poétique n’est pas l’articulation des sons en propositions, des propositions en phrases, et des phrases en vers, mais bien le son et que c’est à ce son que le poème doit rendre hommage.

<sup>3</sup> Le poète MICHEL DEGUY est resté fidèle à cette thèse. Cf. « Liminaire », *Aux heures d’affluence* : « appelons “proposition” la phrase. Le poème fait des propositions. La proposition s’entend “logiquement”, comme jugement, articulation de sujet et de prédicats par la copule ; et érotiquement comme appel à une liberté, à un choix », Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1993, p. 13 et *Ibid.*, p. 20-22. Voir aussi son éloge de la phrase : « donc, la phrase, syntaxière (Mallarmé), grammaticale, “logique” (au sens grec foncier qui précède la Logique), si disloquée, suspendue, volutée, ou anacoluthée qu’elle *puisse* être, demeure l’élément du dire-en-poème », *La raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 14 et p. 155.

<sup>4</sup> Sur ce sujet, voir les travaux de PAUL ZUMTHOR, et notamment *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983 et *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1987.

Comme ces poètes sont des poètes de la voix, leur option peut être dite phonocentrique.

En France et en Italie, cette option phonocentrique peut être reconduite à deux figures tutélaires : en France, c'est Antonin Artaud qui est comme le héros souffrant de la « parole soufflée » – « Alors que j'écris », déclarait Artaud, « je ne suis plus personne que la personne en qui sonne la voix ». En Italie, c'est Giovanni Pascoli qui peut servir de modèle, lui qui propose une poétique concertée des onomatopées et des glossolalies ainsi qu'une véritable réflexion sur la parole de l'enfance si l'on accepte un tel oxymore :

Il y a une voix dans ma vie  
 Que je perçois alors qu'elle meurt ;  
 Une voix si fatiguée, si amoindrie,  
 Toute tremblante de coups au cœur<sup>5</sup>.

Il est remarquable que chacun de ces poètes, qui ont tant fait l'un et l'autre, et au fil d'expériences de vie et d'écriture incomparables, pour défendre et illustrer une poésie (et, partant, une poétique) phonocentrique aient attiré l'attention de deux philosophes obstinément l'un et l'autre par la relation entre la lettre et la voix. Artaud fait l'objet d'une lecture minutieuse et constante de Jacques Derrida<sup>6</sup>, le philosophe qui aura le plus fait en France pour déconstruire l'opposition de la lettre et de la voix<sup>7</sup> ; Pascoli se trouve au cœur d'un essai important de Giorgio Agamben, « Pascoli et la pensée de la voix »<sup>8</sup> alors même que le philosophe n'a cessé de dire que l'expérience de la voix est l'expérience philosophique première<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> GIOVANNI PASCOLI, *L'Impensé de la poésie*, choix de poèmes (1890-1911), procuré, présenté et traduit par JEAN-CHARLES VEGLIANTE, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, p. 79.

<sup>6</sup> « La parole soufflée », *Tel Quel*, hiver 1965, n. 20, puis dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *Critique*, n. 230, juillet 1966 ; « Forcener le subjectile », *Artaud, portraits et dessins*, Paris, Gallimard, 1986 ; *Artaud le Moma – Interjections d'Appel*, chez Galilée en 2002. Sur Derrida et Artaud, voir CHARLES RAMOND, « Derrida lecteur d'Artaud », in ADNEN JDEY (éd.), *Derrida et la question de l'art – Déconstructions de l'esthétique. Suivi d'un entretien inédit avec Jacques Derrida*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 47-66.

<sup>7</sup> Voir *La Voix et le phénomène*, Paris, Puf, 1967 ; *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

<sup>8</sup> GIORGIO AGAMBEN, « Pascoli et la pensée de la voix », *La Fin du poème*, Paris, Circé, 2002 [1982, 1996].

<sup>9</sup> La voix est sans doute le thème le plus constant de la philosophie de Agamben. Voir *Le langage et la mort*, Paris, Bourgois, 1991 [1982] et *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Ga-

En France la tradition phonocentrique a culminé dans une constellation de démarches qu'on a coutume de regrouper sous la catégorie de « poésie sonore » (des pères fondateurs – Heidsieck, Wolman, Dufrêne, Chopin) jusqu'à Tarkos<sup>10</sup>. Départager les notions d'oralité, de poésie orale, de poésie action, de poésie sonore et de poésie performée n'est pas une tâche aisée.

Il n'est pas difficile de comprendre que si ces deux options commandent deux poétiques (la première est celle de l'œuvre comme *expression* par l'articulation de la voix ; la seconde celle de l'événement comme *action* de la voix) ; elles organisent deux histoires de la poésie du XX<sup>ème</sup> siècle, et même deux politiques. On appellerait volontiers la première politique *résistance par l'expression* et la seconde *désistance par l'action*. Comme il s'agit de politique, elles ne peuvent pas être séparées de leur contexte historique.

On se demandera moins ici comment ces deux poétiques se sont déployées au cours du XX<sup>ème</sup> siècle que ce qui rend leur partage compréhensible et fécond. On se posera des questions apparemment naïves : une expérience de la poésie qui serait expérience de la voix pure est-elle possible ? Est-il possible de parler, de faire de la poésie, de penser au-delà du partage de la voix et de l'articulation ?

On commencera par indiquer ce qu'est une pensée de la langue comme articulation et une pensée de la langue comme désarticulation. Chacune de ces pensées a son mythe. Après quoi on se demandera en quels termes ontologiques on peut penser la poésie orale – ce que la poésie orale fait à l'œuvre de de l'art poétique. On opposera enfin deux pratiques la lecture et la performance au regard de leur poétique respective.

## 2. *Ontologie de la voix : articulation et désarticulation*

Ce n'est sans doute pas un hasard si le recueil des écrits logiques d'Aristote, à savoir de la première et de la plus ample interprétation de la langue comme « instrument » de connaissance a reçu le titre d'*Organon*, qui signifie tout autant un instrument technique qu'une partie du corps. Aristote au début du *Περί ερμηνείας* (16 a 3 sq.) en se référant au langage, se sert en effet de la formule *τα εν τη φωνη*, « ce qui est dans la

lilée, 2018 [2016]. Voir aussi *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023.

<sup>10</sup> Voir pour une première approche synthétique et inspirante, JEAN-PIERRE BOBILLOT, *Poésie sonore, éléments de typologie historique*, Paris, Le clou dans le fer, 2009.

voix », et non pas simplement, comme on aurait pu s’y attendre, et comme il l’écrira tout de suite après, *φωναι*, les vocables (« ce qui est dans la voix », écrit-il, « est symbole des impressions de l’âme – *παθηματα εν τη φωνη* – et les lettres écrites sont les symboles de « ce qui est dans la voix »). Le langage est dans la voix, mais il n’est pas la voix ; il est dans son lieu et au lieu d’elle.

C’est pourquoi Aristote, dans la *Politique* (1253, a 10-18), oppose explicitement la *φωνη* animale, qui est signe immédiat du plaisir et de la douleur, au *λογος* humain, qui peut manifester le juste et l’injuste, le bien et le mal, en opération l’articulation des propositions et qui se trouve pour cette raison au fondement de la communauté politique. Le langage a lieu dans le non-lieu de la voix. Par la voix nous sommes au plus près de l’animal, mais c’est sur ce fond commun que l’articulation nous distingue de nos frères animaux<sup>11</sup>.

Giorgio Agamben l’a établi de manière définitive : l’analyse de la situation particulière du *λογος* dans la *φωνη* est la condition préliminaire pour comprendre la manière dont l’Occident a pensé le langage, l’être parlant du vivant homme. Les commentateurs de l’antiquité s’étaient déjà interrogés sur le sens de l’expression *τα εν τη φωνη*. Ammonios par exemple se demandait pourquoi Aristote avait écrit « ce qui est dans la voix est symbole des affections de l’âme » et répondait que le philosophe avait dit « ce qui est dans la voix » et non pas « les voix » (*φωναι*) « pour montrer qu’une chose est de dire voix et autre chose de dire nom et verbe et que ce n’est pas à la voix nue (*τη φωνη απλως*) qu’il revient d’être symbole par convention, mais au nom et au verbe ; par nature (*φωσει*), il nous est donné d’émettre des voix (*φωνειν*) comme de voir et d’entendre, mais les noms et les verbes sont en revanche des produits de nos intelligences, qui nécessitent qu’on utilise comme matériau la voix (*υλη κεχρημενα τη φωνη*) »<sup>12</sup>. Ce n’est pas à la voix animale (à la « voix nue ») – suggère Ammonios qui semble ici suivre fidèlement l’intention d’Aristote – mais au langage formé par les noms et les verbes qu’il échoit la possibilité de signifier (par convention et non pas par nature) les choses ; et cependant, le langage a bien lieu dans la voix.

<sup>11</sup> Voir pour une synthèse plaisante TOM MUSTILL, *Come parlare il balenese, Il futuro della comunicazione animale*, Milano, Il Saggiatore, 2023 [2022].

<sup>12</sup> AMMONIOS, *In Aristotelis De Interpretatione commentarium*, édité par ADOLFUS BUSSE, Berlin, Reimer, 1897 ; GÉRARD VERBEKE, *Ammonius. Commentaire sur le Peri hermeneias d’Aristote*, traduction de GUILLAUME DE MOERBEKE, Louvain, Publications universitaires et Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1961. Voir JACQUES BRUNSCHWIG, « Le chapitre I du *De Interpretatione*. Aristote, Ammonius et nous », *Laval théologique et philosophique*, vol. 64, n. 1, 2008, pp. 35-87.

Dans le *Περί ερμηνείας*, après avoir décrit la chaîne sémantique formée par le langage, les affections dans l'âme, les lettres et les choses, Aristote interrompt brusquement son propos et renvoie à son livre le *De anima* (« de ces choses on a déjà parlé dans le livre *De l'âme*, parce qu'il s'agit d'une autre question – *ἀλλῆς γὰρ πραγματείας* », 16 a 19). Là il avait défini la voix « comme un son émis par un être animé (*ψοφος ἐμψυχου*), en précisant que « nul être inanimé ne donne de la voix, et c'est seulement par comparaison qu'on dit que la flûte et la lyre donnent de la voix » (*De anima*, 420 b 5). Un peu plus loin, la définition est répétée et se trouve précisée : « la voix est donc un son émis par un être vivant (*ζῶον ψοφος*), mais pas par n'importe quelle partie. Comme tout son est produit par le battement de quelque chose sur quelque chose ou dans quelque chose, à savoir sur l'air, il s'ensuit que les seuls vivants qui émettent des voix sont ceux qui reçoivent de l'air en eux » (*Ibid.*, 14-16). Pourtant cette définition qui attribue la voix à tous les êtres vivants qui reçoivent de l'air en eux ne permet pas de distinguer ce que le philosophe Karl Otto Appel avait appelé « le propre du langage humain » et qui est tout l'objet de la recherche d'Aristote. C'est pourquoi le philosophe la corrige et propose une autre définition qui aura une postérité immense dans l'histoire de la réflexion sur le langage : « tout son émis par l'animal n'est pas voix comme nous l'avons dit (car on peut encore émettre un son avec la langue, ou même en toussant) ; ce qu'il faut, c'est que le corps qui frappe soit animé et que quelque imagination accompagne son action (*μετὰ φαντασία τινος*). Car la voix est assurément un son pourvu de signification (*σημαντικός ψοφος*) ... » (*Ibid.*, 29-32). Le propre de la voix humaine, ce n'est donc pas son caractère sonore (beaucoup d'animaux crient plus fort que nous ou émettent des sons plus harmonieux que nous), c'est que les sons qu'elle profère font naître en nous des images, des représentations. C'est que la voix dit quelque chose de quelque chose.

Or ce qui fait que la langue humaine peut signifier quelque chose c'est un caractère, qui lui est propre : le fait qu'elle soit articulée (*ἐναρθρος*), c'est-à-dire qu'elle ne soit pas un flot vocal continu (comme un roucoulement, un miaulement ou un meuglement), mais un écoulement sonore que quelque chose vient différencier. Il arrive qu'Aristote évoque ce quelque chose en employant un mot tout simple : *l'élément*. C'est ce qu'il écrit dans la *Poétique* : « L'élément est une voix indivisible ; non n'importe laquelle, mais propre par nature à former une voix intelligible ; en effet, chez les bêtes aussi on a des voix indivisibles, mais aucune n'est ce que j'appelle un élément. Ce dernier comprend la voyelle, la semi-voyelle et la muette. Il s'agit, pour la voyelle, de l'élément qui, sans rapprochement des organes, a une voix audible ; pour la semi-

voyelle, de celui, qui, avec un tel rapprochement, a une voix audible – ainsi par exemple, *s* et *r* ; pour la muette, de celui qui, avec rapprochement, sans avoir par soi-même aucune voix, devient audible par association avec les éléments qui ont une voix – ainsi, par exemple, *g* et *d*. Les différences tiennent ici à la forme de la bouche et au lieu de rapprochement, à la présence ou à l’absence d’aspiration, à la longueur ou à la brièveté, et en outre à l’intonation aiguë, grave ou intermédiaire. L’examen de ces questions a sa place dans les traités de métrique » (*Poétique*, 1456, b 22-25)<sup>13</sup>. Le renvoi aux compétences des métriciens permet de comprendre qu’au moment où Aristote traite de phonétique, il avait à sa disposition des travaux qu’il considérait comme valables. Platon y avait déjà fait allusion dans le *Cratyle* (424 c).

Les exemples donnés par Aristote ne laissent aucun doute : les éléments qui interrompent la voix sont les lettres : les *γραμματα*. Ernst Jünger écrira dans son *Éloge des voyelles* : « la voyelle figure la substance plus fugace du mot. Y repose la couleur, tandis que, par les consonnes, le contour est donné ». Paul Valéry révisant la notion de « parties du discours » se dit « qu’il y a des *mots-voyelles* et des *mots-consonnes*. Les premiers donnent la matière des expressions, et les autres la figure ». Cette thèse qui fait s’équivaloir voyelle et matière d’une part et consonne et figure de l’autre va loin. Elle renvoie à des questions génétiques aussi profondes qu’obscurées. Le philosophe américain Willard Van Orman Quine s’étonne ainsi : « quand on pense que les voyelles peuvent être prononcées isolément, chose qui est impossible pour bon nombre de consonnes, il n’est pas sans ironie que les consonnes aient été isolées les premières ». Dans son *Abrégé de grammaire hébraïque*, Spinoza fait remarquer : « en hébreu les voyelles ne sont pas des lettres. C’est pourquoi les Hébreux disent que les “voyelles sont l’âme des lettres” et que les lettres sans voyelles sont des “corps sans âme” (deux images extraites du Zohar ». Spinoza poursuit avec une comparaison éclairante : « à la vérité, pour que cette différence entre lettres et voyelles soit plus clairement comprise, on peut très bien l’expliquer en prenant l’exemple de la flûte que les doigts touchent pour jouer ; les voyelles, c’est le son de la musique ; les lettres, ce sont les trous touchés par les doigts ». Herder, dans son *Esprit de la poésie hébraïque* fait dialoguer Alciphron et Eutyphron sur cette langue sans voyelle. Alciphron se demande si, sans voyelles, cet idiome n’est pas « comme un hiéroglyphe mort dont la clef manque très souvent ». Eutyphron de réagir : « qui pourrait écrire des lettres sans le souffle qui leur

<sup>13</sup> ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par ROSELYNE DUPONT-ROC et JEAN LALLOT, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

donne une âme ? alors que tout dépend de cette inspiration ». Un imaginaire de la vie et de la mort, et du corps traverse celui des voyelles et des consonnes : les voyelles sont souffle et chair, les consonnes sans doute, squelette et os, articulation en tout cas.

Soit ce tableau d'approximations :

|           |         |       |                   |              |           |
|-----------|---------|-------|-------------------|--------------|-----------|
| Voyelles  | Matière | Ame   | Son               | Voix         | Chair     |
| Consonnes | Figure  | Corps | Trous de la flûte | Articulation | Squelette |

On lit ainsi dans les *Problèmes* d'Aristote : « les hommes produisent beaucoup de lettres (*γραμματα*), les autres vivants aucune ou, au maximum, deux ou trois consonnes. Les consonnes combinées avec les voyelles forment le discours. Le langage (*λογος*) n'est pas une manière de produire du sens avec la voix, mais avec certaines affections (*παθεισιν*) de cette dernière. Les lettres sont des affections de la voix » (*Problème X*, 39, 895 a 7 sq.). Cette description est plus précise que celle qu'on trouve dans *De l'Interprétation*, texte célèbre et difficile dans lequel Aristote avance un rapport de proportion : les lettres seraient le symbole des voix comme les voix le symbole des affections (16 a).

La fonction décisive – celle qui rend la voix signifiante – revient donc aux lettres. Voix animale et langage humain sont distincts, parce que le langage se produit à travers une articulation de la voix, qui n'est autre que l'inscription en elle des lettres (*γραμματα*), à qui incombe le statut privilégié d'être, tout uniment, signes et éléments (*στοιχεια*) de la voix. Comme l'a montré Giorgio Agamben dont je suis partiellement ici la description, les grammairiens retinrent la leçon d'Aristote et distinguèrent la « voix confuse » (*φωνή συνεχυμένη*) des animaux, de la voix articulée (*φωνή εναρθρος*, *vox articulata*) de l'homme. Pour eux, il ne faisait aucun doute que le caractère articulé de la voix humaine corresponde à l'inscription en elle des lettres et que *φωνή εναρθρος* signifiait tout simplement *φωνή εγγραμματος*, c'est-à-dire, dans la traduction latine, *vox quae scribi potest o quae litteris comprehendendi potest*, voix susceptible d'être écrite. La voix confuse est celle des animaux qu'on ne peut pas écrire, mais aussi la nôtre quand nous en tirons des sons qui ne sont pas des mots : quand nous rions, quand nous sifflons, quand nous soufflons, quand nous sanglotons, quand nous gémissons.

### 3. *Poésie de l'articulation, poésie de la désarticulation*

On peut maintenant tirer quelques conclusions de cette description (qui sera raffinée par les savoirs de la phonologie au XX<sup>ème</sup> siècle). Si c'est par l'articulation que le langage humain s'arrache à ses origines animales, la poésie peut avoir comme horizon de faire sentir par tous les moyens qui lui sont propres (répétitions, parallélismes) des séries d'articulations et de réarticulations. Le vers en fut une, glorieuse, le vers libre une seconde, la langue de traduction une autre encore. Mais à chaque fois c'est l'articulation signifiante que le poète vise – déplacer le sens par le sens des articulations. La proposition poétique est alors affaire de déplacement, de déboîtements et d'emboîtements logico-sémantiques. Mallarmé a donné avec *Crise de vers* le diagnostic d'une telle crise et il prescrit la thérapie – une ascèse articulatoire.

Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale<sup>14</sup>.

Les conséquences de cette athlétique sont bien connues. Le poème s'écarte du chant, il est moins facile à mémoriser. Le public ne le perçoit plus aisément comme poème sauf à reconnaître le raffinement de ses dispositifs verbaux. Poésie de la lettre, sinon de lettrés, poésie de l'inscription qui replonge ses sources dans le rêve de l'épigraphe et des paroles pour les morts<sup>15</sup> : poésie tout uniment grammaticale et dramatique. On peut faire du sonnet en -yx de Mallarmé le poème type de cette tradition. Tout mystère accepté, ce poème semble marquer la victoire de la lettre sur l'inanité des sons.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

---

<sup>14</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, *Œuvres*, édité par YVES-ALAIN FAVRE, Paris, Classiques Garnier, 1985, p. 270.

<sup>15</sup> ARMANDO PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, traduit par MONIQUE AYMARD, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993.

Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx  
 Aboli bibelot d'inanité sonore,  
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)<sup>16</sup>.

On jugerait un peu vite que l'évolution du poème mallarméen rapproche la lettre de la figuration picturale et renoue avec les traditions idéogrammatiques en considérant *Le coup de dés* comme un point d'arrivée. On n'aurait pas tort cependant de soutenir que Mallarmé choisit le livre de la lettre contre la scène du chant, ce qu'attesterait aussi bien l'évolution de sa relation à Wagner<sup>17</sup>. Le poème espace le sens par la lettre.

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction<sup>18</sup>.

Si le poème de l'articulation est grammatique et consonantique, le poème de la désarticulation est vocalique. Autant celui-là est un poème qu'on dira de tête, autant celui-ci est un poème du corps : d'aucuns voulurent qu'il fût même une expression pure du corps vivant, une de ses modulations, au plus près de la vie pure, au plus près de l'animalité, au plus près de l'enfance et des viscéralités.

Un tel poème ne consisterait pas tant à faire entendre la langue qui frappe les consonnes pour distinguer le sens, qu'à faire entendre la voix elle-même qui monte comme une source vive, poussée, soufflée par le ventre, traversant les poumons explosant en vocalises. Cette poésie a son histoire, ses héros, ses scènes.

On pourrait écrire la première pour distinguer les ceux-là et isoler celles-ci. Il y eut l'époque des mouvements précurseurs (futurisme, dadaïsme, lettrisme) ; celle des figures tutélaires (Artaud et ses vociférations, Gérashim Luca et ses écholalies, Dufrêne et ses crirythmes, Heidsieck et ses partitions, Chopin et Filliou) ; celle des modernes et des contemporains : Fontana, Blaine, Prigent, Métail Pennequin ou Tarkos). On pourrait rappeler des épisodes fondateurs. Transportons-nous par exemple à Zurich, au Cabaret Voltaire en pleine première guerre mondiale.

Lors de la première lecture de « L'Amiral cherche une maison à louer »

---

<sup>16</sup> MALLARMÉ, *Œuvres*, op. cit., p. 69.

<sup>17</sup> Voir PHILIPPE LACQUE-LABARTHE, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Bourgois, « Détroits », 1991.

<sup>18</sup> MALLARMÉ, « Le livre, instrument spirituel », in *Œuvres*, op. cit., p. 296.

le 31 mars 1916 au Cabaret Voltaire, Hugo Ball précise dans son journal, *La Fuite hors du temps*, l'impression que ce « poème simultan » a produite sur lui :

Hier, toutes les tendances stylistiques de ces vingt dernières années se sont donné rendez-vous. Huelsenbeck, Tzara et Janco ont présenté un « poème simultan ». C'est un récitatif en contrepoint où trois voix ou plus parlent, chantent, sifflent, etc. en même temps, de telle sorte que leurs rencontres constituent le contenu élégiaque, drôle ou bizarre de la chose. Un tel poème simultan fait ressortir surtout un *organum* fort têtue, mais que l'accompagnement relativise. Les bruits (un *rrrrr*, prolongé pendant plusieurs minutes, ou des entrechoquements, ou des hurlements de sirènes, etc.) surpassent en énergie la voix humaine. Le « poème simultan » s'interroge sur la valeur de la voix. L'organe humain représente l'âme, l'individualité, au cours de son odyssée parmi des compagnons démoniaques. Les bruits forment l'arrière-plan, le non-articulé, le fatal, ce qui est décisif et déterminant. Le poème veut montrer que l'homme est inextricablement lié au processus mécanique. Par un raccourci typique le poème expose le conflit entre la *vox humana* et un monde qui la menace, l'infiltré et la détruit sans qu'elle puisse échapper à son rythme et au déferlement de ses bruits<sup>19</sup>.

Ball insiste : ce qui est décisif, ce qui est déterminant, c'est le « non-articulé ». Le 23 juin, Ball inventera les « poèmes de son » : « J'ai inventé, écrit-il, un nouveau genre de poésie, la poésie "sans mots", ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué uniquement selon la valeur de la série initiale ». Ball insiste beaucoup sur la répétition du mot : « par la répétition fréquente (jeu auquel se livre la jeunesse et qu'on oublie plus tard) un mot perd le sens extérieur de sa désignation ». C'est dans un même élan que la voyelle est valorisée et le sens expulsé. Choisir la voyelle, c'est opter pour la désarticulation. Le poème est pratique de la voix, poème du son insensé, le poème de la frontière de la voix. Plus tard, Julien Blaine le redira dans un texte intitulé « La performance » (2002) :

C'est un corps  
dans un espace  
et c'est un son

---

<sup>19</sup> HUGO BALL, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, traduit par SABINE WOLF, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2006, p. 25-26.

dans un corps,  
 ce son est celui de mon corps  
 ou celui de cet espace,  
 c'est un son de nature ;  
 voix, viande<sup>20</sup>.

De la même manière que les poètes de l'inscription tendent chacun à inventer un rapport entre voix et articulation ; les poètes de la vocalité cherchent une manière propre de désarticulation. Il faudrait ici distinguer chaque manière qui répond à des impératifs poétiques toujours singuliers où se mêlent la vie, le projet artistique et les circonstances sociaux-politiques du poème.

#### 4. *La voix engrammée*

On posera cependant une autre question. Si la poésie de l'inscription est une poésie de l'articulation, comment lire ses poèmes ? Quelle est la place de la voix dans les poèmes de l'articulation ? Dans cette tradition, si le poème est fait pour être lu, pour être lu à haute voix, la voix qui le porte doit être la voix du langage lui-même et non celle de la vocalité. Le poème fait entendre la structure prosodique de la langue et ce faire entendre est un faire profond.

On doit au poète Jean-Patrice Courtois de profondes remarques sur la lecture dans un essai récent. Partant de son expérience de lecteur de ses propres poèmes, il tente de théoriser ce qui fait une lecture poétique des poèmes de l'inscription – et non pas une lecture théâtrale ou une performance.

Cet essai est riche d'enseignements pour la perspective qui nous retient ici :

Ne lire que le langage si l'on peut dire et laisser le langage faire le travail avec la voix. Le site de ce qui se passe est dans le langage, pas dans la voix – mais la voix devient par la lecture le lieu physique du site<sup>21</sup>.

Il est singulier que Courtois retrouve le lexique d'Aristote. Le site de la lecture du poème n'est pas *dans* la voix, mais *dans* le langage. C'est sans doute ce qui explique le malaise qui peut nous saisir quand nous

---

<sup>20</sup> Voir JULIEN BLAINE, *Introd@ction à la performance*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

<sup>21</sup> JEAN-PATRICE COURTOIS, « Comment un jumeau attentif ou la voix de la forme », *Poésie*, vol. 181-182, n. 3-4, 2022, pp. 111-119.

entendons des enregistrements de poèmes lus par des poètes : il nous semble entendre non pas la voix du langage mais une voix singularisée, individualisée et parfois réduite à des déterminations qui peuvent faire obstacle (timbre, hauteur, accent).

Courtois poursuit :

Ne pas s'écouter dire, soit ne pas valoriser sa lecture par une présentation du son des mots par le biais d'un accent personnel valant pour le son des idées. Ceux qui présentent ce qu'ils ont à dire à l'intérieur d'une manière de dire font fausse route. Ils ont l'air de présenter le contenu de pensée à lire comme la tête du Jean-Baptiste décollée sur le plateau d'argent de leur manière.

Il s'agit en quelque sorte de détimbrer la voix. Ce que Pierre Alféri avait dit de manière inoubliable :

La cohérence minimale d'un texte, son unité la plus libre ne lui vient pas du discours, mais de la voix. Ainsi entendue, la voix n'est pas une métaphore, car seul l'écrit peut la poser : une tresse de formes syntaxiques, de mises en rythme muettes, est une voix seulement écrite. (...) La littérature donne à la langue une résonance à chaque fois nouvelle parce qu'elle pose une voix chaque fois singulière qui ne peut que s'écrire : une voix détimbrée<sup>22</sup>.

La voix détimbrée est l'horizon de la lecture du poème des articulations. Elle est au plus loin du théâtre, du chant ou de la performance<sup>23</sup>. Elle a pour horizon utopique d'être au plus près du langage et des articulations.

Courtois encore :

Former une forme, pas former une norme. Quelle forme ? Celle qui provient des phrases et de leurs enchaînements. Lire une phrase

---

<sup>22</sup> PIERRE ALFÉRI, *Chercher une phrase*, Paris, Bourgois, 2007 [1991], pp. 65-66.

<sup>23</sup> Voir encore Courtois : « La diction de lecteur (poète éventuellement) s'oppose à la diction de l'acteur. Le poète met son lieu d'élocution dans la phrase et le projette dans la circonstance (spatiale, temporelle). L'acteur, en sa version la plus nombreuse, met le corps dans l'espace, l'air autour dans la voix, de sorte que les intentions ne sont pas dans la phrase seulement. Sauf chez Claude Régy, dont les acteurs parlent depuis la phrase, son silence, son bruit et projettent la source de la phrase dans l'espace en une voix, précisément, non projetée. C'est à qui écoute (le spectateur) de se rapprocher de la phrase et de sa source », p. 113.

suppose, pour que sa forme soit entendue, que son insertion dans les phrases qui suivent et les phrases qui précèdent soit elle-même entendue et prise en compte. Lire ce qui se tient entre les phrases.

Tandis que la poésie performance semble vouloir libérer la lecture de l'autorité du texte, il n'est pas certain qu'elle fasse échapper le texte à l'autorité du proférateur et aux dictées de son corps. À ce titre, une lecture monocorde pourrait apparaître plus démocratique si elle parvenait à adresser comme en silence, comme sans y toucher, la voix du langage à l'écoute du public qui pourrait faire sienne la voix engrammée.

Courtois rejoint ici le poète Michel Deguy qui demandait, contre les « acteurs » de théâtre, pour le poème, de faire « entendre ce ton primitif des vocables » ce qui revenait à « accepter sans condition, c'est-à-dire à voix blanche, comme un enfant, la fiction, qui libère la diction »<sup>24</sup>.

Et Courtois de conclure :

Écouter les phrases veut dire insérer la voix dans les phrases, non avec une voix conçue comme un ingrédient extérieur, mais avec une voix comme accueil de ce qui venant d'elles peut alors se dire depuis celui qui lit. C'est pourquoi il vaut encore mieux dire traduire les formes, que produire les formes en parlant des phrases à lire<sup>25</sup>.

## 5. Conclusion

Si le statut de la voix dans le poème de la désarticulation jouit d'une certaine évidence – ce qui ne signifie pas qu'il ne doit pas être interrogé, il est important de se demander ce que la voix peut devenir dans le poème de l'articulation.

Considérons en ce sens le mythe d'Actéon dans sa version ovidienne : considérons le poème. Pour ce faire, il nous faut le dégager de l'interprétation classique qui y trouvait un drame du désir de voir (Actéon le chasseur voyeur) conjoint à la question de la théophanie (Diane la déesse condamnée à apparaître comme femme et comme la plus belle des femmes, la divinité se marquant par un surcroît de qualités humaines). Cette interprétation n'est certes pas sans légitimité et Ovide

---

<sup>24</sup> DEGUY, *Actes*, Paris, Gallimard, « Cahier du Chemin », 1966, p. 71. Voir la section « L'intonation », p. 70-73.

<sup>25</sup> COURTOIS, *op. cit.*, p. 119.

semble l'attester puisque dans les *Tristes* (II, 105) il se compare au chasseur de Béotie – lui aussi il est victime de la colère d'Auguste pour avoir vu ce qu'il n'aurait pas dû voir.

Ovide nous invite bien à nous glisser dans la peau d'un cerf (pratique extrême que « l'endossement » des chamanes étudié par les anthropologues ou la belle imagination d'un Charles Foster peuvent nous aider à mieux approcher), mais le point qui concentre son attention ici est la voix d'Actéon, sa voix pitoyable. Actéon est un drame de la parole dans lequel la nomination et la vocalisation sont l'enjeu premier. Si l'on osait on changerait l'incipit des *Métamorphoses* : « *In nova fert animus mutatas dicere voces / corpora* ».

C'est au livre III des *Métamorphoses* qu'apparaît Actéon (138-252) ou plutôt qu'il se fait entendre. Le soleil se couche sur les monts de Gargaphie qu'imprègne le sang des fauves et le jeune chasseur « appelle » ses compagnons de battue afin qu'ils retirent leurs filets. C'est une voix calme qui s'élève (*cum iuuenis placido per deuia lustra uagantes / participes operum conpellat Hyantius ore*). La partie de chasse prend fin. Actéon s'égare : le chasseur est un cœur solitaire qui erre aux marges des forêts – la littérature avant le cinéma a évoqué ces scènes d'esseulement qui peuvent provoquer l'effusion avec la nature ou l'angoisse de la perte. Il tombe alors sur la grotte boisée de Diane, cet antre des nymphes inspiré d'Homère – la nature par son génie propre avait imité l'art (*simulauerat artem / ingenio natura suo*).

Diane se baigne nue entourée de ses nymphes qui prennent soin de son corps de vierge – les unes délaçant les lanières de ses pieds, les autres nouent sa chevelure, d'autres enfin déversent sur elle des urnes on pense à Paul Valéry évoquant l'eau qui ruisselle sur le corps de Vénus : *Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs*. Actéon pénètre le bois. Les nymphes l'aperçoivent et font un bouclier autour du corps de Diane – *circumfusaeque Dianam*. Elles se mettent à hurler (*ululatibus*). Il la voit sans vêtement. Elle le voit la voir. Elle se retourne et l'asperge comme on décoche une flèche : « elle prit l'eau à sa portée et la jeta à la figure de l'homme, répandant sur ses cheveux des ondes vengeresses. Puis elle ajouta ces paroles qui annonçaient sa ruine future (*addidit haec cladis praenuntia uerba futurae*) :

« Maintenant raconte que tu m'as vue, sans voile,  
Si tu peux raconter (si poteris narrare licet) » ! Et sans autre menace  
elle donne à la tête inondée les cornes d'un cerf vif,  
allonge son cou, termine en pointes ses oreilles,  
transforme ses mains en pied, ses bras en pattes effilées,  
et couvre son corps d'une peau tachetée.  
Elle lui ajoute aussi la crainte (*additus et pauor est*) : le héros, fils d'Autonoé,  
s'enfuit et s'étonne d'être si rapide dans sa course même.

Peu importe ici la nature de la faute d'Actéon, ce qui compte, c'est le châtement et ses effets durables. Diane le punit deux fois : d'un geste elle asperge, d'une phrase, elle maudit. Elle donne la peur aussi. On s'est beaucoup concentré sur le geste car c'est à cette étrange lustration qu'on doit la métamorphose qui gagne le corps dans le présent de narration. Et il faut reconnaître qu'Ovide excelle à décrire cette montée – les cornes, le cou, les pattes, la peau tachetée. Mais on en a oublié la nature de la malédiction : Diane élève la voix pour que celle d'Actéon ne puisse plus s'élever, qu'il ne puisse plus jamais raconter ni dire ce qu'il a vu.

Mais lorsque qu'il aperçoit son visage et ses cornes dans l'eau,  
 « Malheur à moi ! » s'apprêtait-il à dire. Mais la voix ne suit pas  
 il gémit ; c'est là sa seule voix ; et des larmes coulèrent  
 sur un visage qui n'était pas le sien ; seul son esprit ancien subsistait.  
 Que faire ? Allait-il regagner sa demeure et le toit royal ?

L'espace d'un instant, il est Narcisse à la fontaine – mais quand il se voit, comme dans un cauchemar, son reflet est celui d'un autre. L'espace d'un instant, il veut se plaindre : mais rien ne sort. Nulle voix ne suit l'intention de dire (*uox nulla secuta est !*). Le gémissement est sa seule voix : *Ingemuit : uox illa fuit*. Rares sont les traducteurs qui respectent la répétition de *uox*. Elle est essentielle. Actéon a perdu son corps, son visage (il pleure des larmes sur sa peau de cerf), et sa voix. Il a encore son esprit. Il ne sait que faire ni où aller et c'est sa peur qui le rend indécis et sa pudeur qui le pousse à se cacher.

Suit alors une bien étrange liste : Ovide nomme les trente-six chiens d'Actéon et en qualifie certains comme pour un catalogue trop long pour ne pas attirer l'attention. Mais c'est que ces chiens qui répondaient naguère à l'appel de leur maître qui connaissait le nom de chacun vont se retourner contre lui dans une scène tragique de non-reconnaissance.

Ils donnent le signal. La chasse est ouverte, mais c'est le chasseur qu'on chasse. *Ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus* : poursuivi par ses chiens, il fuit par les lieux où il avait été jadis le poursuiveur.

Au terme de cette liste de noms propres de chiens Ovide analyse l'angoisse d'Actéon, son enrouement, son serrement de gorge :

Il aurait pu s'écrier : « C'est moi, Actéon, reconnaissez votre maître. »  
 Les mots manquent à son esprit. L'air retentit d'aboiements.  
 (Verba animo desunt ; resonat latratibus aether).

C'est moins son esprit qui ne trouve pas les mots que les mots qui

lui manquent. Vient alors la curée : Mélanchètes lui mord le dos et donne le signal. La meute déchiquète celui pour qui elle avait appris à chasser. Et la chair mordue disparaît sous les crocs.

La victime gémit  
Et le son qui n'est pas d'un homme, mais qui n'est pas non plus d'un cerf  
(Sonumque / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / Cervus)  
Remplit les taillis familiaux de lamentations plaintives).

Ovide offre le portrait d'Actéon en suppliant :

Avec l'air de quelqu'un en prière (similisque roganti)  
Il tourne en tous sens son visage muet (circumfert tacitos vultus).

Aux brames du cerf qui meurt, aux aboiements des chiens qui s'acharnent vont s'ajouter les cris de ses compagnons dans la sinistre cacophonie du malheur. Les voilà qui « excitent la meute rapide, avec leurs cris habituels ». Ils cherchent des yeux Actéon – « à l'envi, ils crient Actéon (*Actaeona clamant*) ». Et lui, voilà qu'il tourne la tête quand il entend son nom (*ad nomen caput ille refert*). Ironie tragique : il voudrait être absent (*vellet abesse*), mais il est présent (*sed adest*). Et les chiens lacèrent leur maître sous l'image d'un cerf (*dilacerunt falsi dominum sub imagine cervi*).

Poème des antithèses et des retournements (homme / animal ; chasseur / chassé ; pitié / frayeur ; nomination / appel ; intimité avec les chiens / sauvagerie), la fable d'Actéon nous donne une leçon sur les conditions de la pitié animale.

Ni Esope, ni Walt Disney – ici l'animal ne parle pas et la voix d'Actéon n'est ni celle d'un homme ni celle d'un cerf. C'est celle d'un mutant au moment qu'il mute et qu'il n'est plus ce qu'il était sans être ce qu'il sera et que les mots lui manquent pour le dire. La voix, cette étrange intimité logée en nous de manière si intime qu'elle n'est pas même logée *en nous*, mais qu'elle est nous, la voix entravée par sa mue animale émeut. Ainsi la voix cassée nous tiret-elle des larmes quand elle ne sort pas et nous serions rassurés si Actéon pouvait appeler ses chiens plutôt que de les exciter par les brames de leurs noms devenus inaudibles. Actéon estompe la distinction de la voix animale et de la voix humaine (Aristote, *Politique* 1253 a 10-18) et cette indistinction renforce notre pitié. Il n'est donc pas impossible que la voix des poèmes de l'articulation nous laisse sans voix.

*Intermedialità e performatività*  
*Mobilità epigenetica nella poesia di ricerca*

Giovanni Fontana \*

ABSTRACT

Trattando il tema dell'integrazione dei linguaggi, nel 1966 Dick Higgins elaborava il concetto di *intermedium*, riferendolo esclusivamente all'opera in cui tale integrazione fosse completamente attuata, opponendolo a *mixed-medium*, termine riferito ad un oggetto artistico in cui il fruitore fosse in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.). Nell'opera intermediale, i diversi elementi si fondono in un *unicum* che non consente letture differenziate, pur tutelando l'autonomia e la singolarità dei segni. Nella scena internazionale della poesia di ricerca tale concetto assume sempre più spesso una posizione dominante, aprendo nuove strade alla performatività. In questo senso si sta riconsiderando anche la nozione di "opera plurale" e riscoprendo quella di "totalità", che nella seconda metà degli anni sessanta fu elaborata da Adriano Spatola. In questa dimensione, articolata e complessa, svolgono un ruolo fondamentale le nuove tecnologie, ma, nello stesso tempo, nel processo creativo il corpo assume una funzione centrale e, con esso, la voce. In quest'ottica il testo poetico assume valore di partitura per una ri-scrittura che si attua nello spazio e nel tempo. Il suo volto, pertanto, è sempre rinnovato, sempre pronto a suggestioni diverse, alla costruzione di azioni diverse, in vista di riscritture diverse. Grazie al gesto del poeta, autore e attante, alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico subisce successivi processi di riorganizzazione secondo itinerari multidirezionali ed è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, tanto che, rispetto alla struttura "genotipica" della partitura, si può parlare di "poesia epigenetica" per le fasi evolutive spazio-temporali.

Dealing with the theme of the integration of languages, in 1966 Dick Higgins elaborated the concept of *intermedium*, referring it exclusively to the art-work in which the integration of languages was completely implemented, opposing it to *mixed-medium*, a term referring to an artistic object in which the user was able to distinguish the various linguistic aspects (verbal, visual, audio, etc.). In the intermedia work, the different elements merge into a *unicum*, which does not allow for differentiated readings, while protecting the autonomy and singu-

---

\* Poeta-performer.

larity of the signs. In the international scene of research poetry, this concept increasingly assumes a dominant position, opening new paths to performativity. In this sense, the idea of “plural work” is also reconsidered and the concept of “totality” is rediscovered, which Adriano Spatola elaborated in the second half of the 1960s. In this articulated and complex dimension, new technologies play a fundamental role, but, at the same time, in the creative process the body assumes a central function and, with it, the voice. From this point of view, the poetic text takes on the value of a “score” for a re-writing that takes place in space and time. His face, therefore, is always renewed, always ready for different suggestions, for the construction of different actions, in view of different rewritings. Thanks to the gesture of the poet, author and actant, to his energy, to his continuous pressure, the poetic organism undergoes successive processes of reorganization according to multidirectional itineraries and is subjected to a progressive plastic modelling, so much so that, with respect to the “genotypic” structure of the score, we can speak of “epigenetic poetry” for the spatio-temporal evolutionary phases.

### 1. *Lo scenario della poesia di ricerca*

Il panorama della poesia contemporanea di ricerca appare piuttosto magmatico: il teatro dei linguaggi, le istanze e le scoperte formali si intrecciano, si sovrappongono, si scontrano, si fondono fino a dissolversi l'una nell'altra. Il quadro di riferimento internazionale è variegato e complesso. La parola in dissonanza continua ad essere, come ovvio, una componente del linguaggio poetico sperimentale, ma è sempre più soggetta (e disponibile) a contaminazioni e a salti dimensionali, nel senso che, a seconda della condizione mediatica, assume tagli e spessori molto variabili: da quelli concreti di matrice tipografica a quelli fantasmatici affidati alla vocalità, da quelli oggettuali, corposi e plastici che si legano alla pratica visuale materica, a quelli trasparenti e impalpabili che vivono nei bagliori del video, da quelli dinamici e vibratili veicolati nell'universo numerico, fino a quelli organicamente sinestetici che si muovono nel corpo e con il corpo attraverso strumenti performativi, nello spazio e nel tempo.

In questo ampio scenario, in verità particolarmente intricato a livello internazionale, le poetiche e le relative proposte formali si distaccano dal sistema della scrittura corrente per promuovere alternative che potremmo definire simbiotiche<sup>1</sup>: processi di conoscenza attraverso azioni di rinnovamento linguistico interessato da sconfinamenti, trasgressioni, turbative e contaminazioni di ogni tipo.

La ricerca, comunque, sembra orientata verso tre principali ambiti specifici, caratterizzati dall'intersezione della parola con il suono (poesia sonora e nuova oralità), con il gesto (poesia d'azione, performance poetica, *street poetry*), con l'immagine (poesia verbo-visiva), anche se spesso, a loro volta, questi ambiti si intersecano ulteriormente evidenziando zone comuni e/o confini sfumati, come nel caso del procedimento installativo, della creazione *site specific*, della *flash opera*, della poesia relazionale, della poesia in realtà virtuale, di certe opere videopoetiche inglobanti, ecc. Si osserva, cioè, da parte della parola, un attraversamento dei settori artistici all'insegna dell'intermedialità, ormai strumento (talora meta) irrinunciabile di chi affronta alternative sperimentali per nuove conoscenze, se non altro perché si tratta di un territorio che favorisce l'allontanamento dai modelli linguistici correnti, dal loro lessico, dalla loro sintassi, dai loro protocolli, spinge allo straniamento, facilita la sorpresa, provoca lo spiazzamento, promuovendo la radicalità della ricerca. In sostanza, per otte-

<sup>1</sup> Il 1° agosto 1965 UGO CARREGA pubblicava il n. 1 della rivista ciclostilata *TOOL quaderni di scrittura simbiotica* (1965-67). L'uso dell'aggettivo era riferito a elementi eterogenei che si influenzano reciprocamente.

nere risultati significativi sembra ormai indispensabile ricorrere all'intermediazione della parola. Del resto questi fenomeni si verificano in aree che sono già in fermento da tempo e che affondano le loro radici nelle avanguardie storiche, anche se a voler ben guardare li ritroviamo altrove, anche in un passato molto lontano.

In ogni modo i sovvertimenti lineari (scritture antagoniste), la poesia verbo-visuale (poesia concreta, poesia viva propriamente detta, *asemic writing*), la poesia sonora, considerata anche nella sua più ampia accezione performativa, costituiscono sul piano tecnico i sistemi-guida a cui fanno riferimento storicamente principi teorici elaborati da gruppi o da singoli artisti con mille sfumature diverse.

Parlavo di piano tecnico perché queste correnti creative (spesso dotate di vere e proprie piattaforme operative), nonostante le avversità interposte sul loro cammino da incomprensioni, fraintendimenti e conflitti di vario genere, e malgrado la disattenzione della critica e la mancanza del relativo adeguato sostegno ai fini della promozione culturale, sono riuscite a incidere in maniera molto significativa sul quadro generale della comunicazione mediatica, incuriosendo e sorprendendo per la varietà e la novità delle proposte pragmatiche e metodologiche.

È evidente, e piuttosto consistente, per esempio, il debito che il mondo della pubblicità dovrebbe pagare alla sperimentazione verbo-visiva e sonora. Basti pensare alla gamma delle tipologie di rapporto tra testo e immagine, alla varietà degli assetti delle configurazioni grafiche e tipografiche, ai fonosimbolismi, alla retorica visiva, alle suggestioni sinestetiche, all'uso di particolari valori tonali, alle strategie compositive per sollecitare l'attenzione del fruitore, all'adozione di temi non convenzionali nella comunicazione corrente, all'uso di *mood* eccentrici, all'ambiguità espressiva, al *nonsense*, ecc.

Per altro verso, è stato facile osservare che, specialmente nell'era del *boom economico*<sup>2</sup>, l'influenza della cultura di massa sulla poesia sperimentale è stata molto forte. A tal proposito, sono da segnalare almeno l'adozione dell'iconografia dei prodotti di consumo, la decontestualizzazione di stampe pubblicitarie o di titoli di quotidiani o periodici, gli sconfinamenti nel fotoromanzo e nel fumetto, l'utilizzazione di linguaggi di settore, come quello dell'economia, della moda o dello sport. Si verificò, insomma, un interscambio di impulsi sul piano tecnico e un'osmosi di caratteri tipici dei singoli repertori espressivi, che ampliò notevolmente le

---

<sup>2</sup> Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo la ripresa economica giunse a livelli particolarmente elevati, con crescita parallela in ambito tecnologico e mediatico e conseguenti incrementi dei consumi individuali.

relative aree linguistiche, introducendo considerevoli modifiche nelle rispettive zone di influenza.

Si diceva, prima, della disattenzione da parte della critica. Il fenomeno meriterebbe in effetti apposite indagini, ma, in linea di massima, si può affermare che per decenni l'insufficienza degli strumenti a disposizione degli studiosi ha svolto un ruolo decisamente negativo. A parte le consuete resistenze del mainstream, per troppo tempo sono mancati sistemi di interpretazione specialistica: la loro individuazione avrebbe richiesto un impegno che non avrebbe avuto immediato riscontro sul mercato editoriale. Trattandosi di forme collocate, anche polemicamente, in aree di contaminazione linguistica – tra parola, immagine, suono, gesto –, la critica, salvo rare eccezioni, ha fatto leva su tale specifica questione per disimpegnarsi e non assumersi responsabilità. Si trattava di letteratura o arte visiva? di musica o di teatro? A correre ai ripari sono stati gli stessi artisti, che spesso si sono fatti carico del ruolo storico-critico oltre che creativo.

A distanza di tanti anni le cose sono cambiate. Lo dimostra anche l'occasione di questo volume, che appare particolarmente funzionale alla definizione di quadri di riferimento in termini storico-critici e sembrerebbe addirittura sostenere uno specifico aspetto teorico, visto che il titolo si apre con tre verbi all'infinito che si lasciano leggere anche come un invito: "Rimediare, performare, intermediare".

Accolgo volentieri tale sollecitazione con la speranza che il mio contributo possa offrire non solo un'ulteriore chiave di lettura del mio lavoro, ma anche uno strumento adatto ad altri percorsi interpretativi. Del resto le riflessioni sulle mie modalità operative si sono mostrate più volte utili in sede laboratoriale, anche in relazione ad esigenze tecniche in campo elettronico e digitale (o numerico, come si dice in Francia).

Credo, però, che sia necessario avviare il discorso affermando, con chiarezza e con assoluta determinazione, che il poeta, tanto più il poeta sperimentale (rapportandoci anche all'etimologia del termine) è colui che fa. Il poeta fa! E con questa convinzione, riferendoci alle categorie estetiche di Luigi Pareyson, potremmo ben condividere il suo concetto di "formatività", che:

è nesso inseparabile di invenzione e produzione: formare significa fare, ma un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare: eseguire, realizzare, poiein, ma non qualcosa di predeterminato secondo una regola predisposta, bensì qualcosa che si inventa facendolo, secondo una regola che si scopre nel corso del fare<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> LUIGI PAREYSON, *Esistenza e persona*, Genova, Il melangolo, 2002, p. 209.

In quest'ottica, pertanto, forma e metodo confluiscono in un naturale momento performativo, che è costituito essenzialmente dalla sequenza delle azioni che procedono verso il risultato poetico e dalle sincroniche rivelazioni metodologiche che la sequenza stessa genera. Il processo, a dinamica circolare, si configura come una sorta di *ouroboros*, perché non si ha mai la certezza dell'ordine delle successioni inventive e operative. Il gesto segue l'invenzione o l'invenzione segue il gesto?

In realtà si tratta di sincronie rivelatrici che caratterizzano (forse più che in altri ambiti creativi) l'opera del poeta, sia esso verbovisivo, sonoro o d'azione, che si trova a dover lavorare in un territorio sconfinato, nel quale possono confluire tutte le discipline possibili e dove riveste un ruolo non secondario il gesto estemporaneo, l'improvvisazione, l'influenza del caso.

## 2. *Intermedialità e multimedialità*

La strada, che caratterizzi in maniera chiara e forte l'operatività del poeta nell'esperienza dinamica tra parola, immagine, voce e azione, può ben essere delineata facendo riferimento ad un concetto, in un certo senso ormai "classico", anche se troppo spesso ignorato o sottovalutato, che è quello di "intermedialità", espresso a suo tempo da Dick Higgins<sup>4</sup>. Del resto, che il concetto sia stato trascurato, appare molto evidente se si considera il fatto che, nella maggior parte dei casi e nelle sedi più diverse, ancora si confonde tale nozione con quella di "multimedialità".

Nel panorama contemporaneo, mentre per molti versi i media si intrecciano indiscriminatamente e i linguaggi subiscono sconvolgimenti radicali (come quando la musica diventa immagine o, come nel gioco inverso, dove è l'immagine che diventa musica, o dove l'*imagerie* cinematografica diventa la controfigura della musica)<sup>5</sup>, si assiste anche a superficiali pratiche di relazioni tra le arti, di interazione debole o apparente, di combinazioni convenzionali, di gratuite sommatorie, che talvolta prescindono dalle più elementari regole di grammatica e di sintassi, come spesso accade nel caso della multimedialità di consumo, che si compiace soprattutto del risultato economico ponendo in sott'ordine la dignità estetica.

---

<sup>4</sup> DICK HIGGINS, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984. Il capitolo *Intermedia* riprende il saggio pubblicato in *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, New York, 1966.

<sup>5</sup> Cfr. PAUL VIRILIO, *L'art à perte de vue*, Paris, Edition Galilée, 2005 (tr. it. in *Domus* n. 886, Milano, novembre 2005).

Lo scienziato Ilya Prigogine, premio Nobel per la chimica nel 1977, parlava del sapere scientifico come «ascolto poetico della natura»<sup>6</sup> e come «processo aperto di produzione e d'invenzione, in un mondo aperto, produttivo e inventivo»<sup>7</sup>. Un'indicazione come questa, se ricondotta al sapere intermediale, potrebbe tornare molto utile per stimolare alcune riflessioni di metodo. L'opera intermediale, infatti, in perfetta sintonia con la nozione di "formatività", sarà interessata proprio da un «processo aperto di produzione e d'invenzione», caratterizzato dall'intersezione dei linguaggi in prospettiva polidimensionale; potrà avere, pertanto, una struttura pulsante che favorirà la generazione di sistemi in grado ricondizionare la dinamica degli elementi di volta in volta considerati, proprio come avviene nella fisica delle particelle.

Non si potrà, allora, parlare di mero luogo di confluenza di discipline artistiche, bensì di dispositivi elastici che abbiano la capacità di relazionarsi attraverso connessioni profonde e non per semplice sovrapposizione di piani. Alludo, per esempio, alle comuni fiction televisive o al cinema di consumo, costruiti per sovrapposizioni di fasce visive e sonore: solitamente ogni sequenza di immagini (generata talora per stereotipi), montata secondo gli standard correnti (talvolta articolati in base a categorie stilistiche predefinite) è accompagnata da una colonna sonora, costituita, a sua volta, da una fascia audio-verbale, una fascia rumoristica, una fascia musicale. Tali fasce dinamiche possono anche essere variamente organizzate senza che ci siano mutazioni di senso. Talvolta si può addirittura sostituire un commento musicale con un altro. Tutto è intercambiabile.

Ma qui, per rappresentare meglio il concetto di connessione profonda, conviene riconsiderare il ragionamento di Dick Higgins, che, trattando il tema dell'integrazione dei linguaggi, nel 1966 elaborava il concetto di *intermedium*, riferendolo esclusivamente all'opera in cui tale integrazione fosse completamente attuata, opponendolo a *mixed-medium*, termine riferito ad un oggetto artistico in cui il fruitore fosse in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.) con andamento a diagrammi paralleli piatti; nell'opera intermediale, invece, i diversi elementi si fondono in un *unicum* che non consente letture differenziate, pur tutelando l'autonomia e la singolarità dei segni<sup>8</sup>.

Praticamente ci si trova ad osservare la medesima differenza che c'è

<sup>6</sup> ILYA PRIGOGINE, ISABELLE STENGERS, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino, 1981, p. 70.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cfr. HIGGINS, *op. cit.*, pp. 22-25.

in chimica tra una miscela e un composto. La miscela non è caratterizzata da alcuna proporzione e le sostanze che la compongono mantengono sempre le proprie caratteristiche. Il composto, invece, è formato da due o più elementi che hanno legami proporzionali: una molecola d'acqua è formata da due atomi di idrogeno e uno di ossigeno, l'anidride carbonica è formata da un atomo di carbonio e due di ossigeno, nel cloruro di sodio gli atomi di cloro e sodio sono presenti nel rapporto 1:1 e via discorrendo. I composti, pertanto, mantengono sempre le stesse proprietà in ogni loro punto: il legame tra gli elementi è costante e definito. Ciò non avviene, invece, nella miscela, nella soluzione, in quel che non è altro che un miscuglio disordinato di elementi, come, per esempio, acqua e argilla. Se in un contenitore, agitando, sciolgo l'argilla nell'acqua, otterrò un liquido colorato, grigiastro o rossastro, a seconda del tipo di argilla usata; ma se poggio il contenitore su un tavolo e lo lascio riposare, dopo un po' ritroverò tutta l'argilla sul fondo e l'acqua sarà tornata limpida.

Nell'ottica dell'idea del «processo aperto» di Prigogine e della fisica delle particelle, tutto è in funzione del tutto. È come se il processo di invenzione e produzione fosse realizzato da *particulae*, portatrici di senso solo in quanto riferite alla dimensione totale dell'opera, che si vuole come concentrazione assoluta di energie. Si potrebbe parlare, perciò, di entità transmateriali innervate da linee-forza che provocano tensioni inattese e vibrazioni del senso. È un po' quello che accade nelle particelle subatomiche secondo la “teoria delle stringhe”<sup>9</sup>, dove si ipotizza che tutta la materia e tutte le forze nascano da un unico costituente di base.

Secondo questa teoria, le particelle subatomiche non sono puntiformi, ma sono costituite da filamenti unidimensionali (stringhe) infinitamente sottili che oscillano freneticamente. Queste vibrazioni continue, che hanno ampiezze e frequenze caratteristiche, si manifestano come particelle. Ma la cosa più sorprendente è che la loro massa e la loro carica siano determinate dalle differenti oscillazioni. Da ciò deriva che le proprietà fisiche non sono che la conseguenza diretta di quelle oscillazioni; sono, per così dire, la *musica delle stringhe*. Per le forze vale lo stesso principio, cosicché ogni particella mediatrice di forza è associata ad una vibrazione specifica. Insomma, sia le forze, sia le particelle elementari sono fatte della stessa materia<sup>10</sup>.

Nell'opera intermediale, le dinamiche interne ed esterne, le intera-

---

<sup>9</sup> Principio che risolve il conflitto tra la teoria della relatività generale e la meccanica quantistica.

<sup>10</sup> Cfr. BRIAN GREEN, *L'universo elegante*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 123-128.

zioni rivolte verso il proprio baricentro come verso la periferia, comportano l'esigenza di una sincronica vibrazione degli elementi, in un'incessante esplorazione, che, reiterata e spinta fino a individuare le ampiezze e le frequenze delle *particulae* della materia linguistica, finisce per attuare una radicale trasformazione, un sovvertimento coincidente con un'azione trasgressiva nell'uso dei linguaggi medesimi. Quello di trasgressione (o trans-gressione), infatti, è un concetto che implica pulsioni indagatrici. Esplorare significa spesso dover superare frontiere precluse, passaggi interdetti. Oltrepassare questi confini "invalicabili" è compiere un gesto di sfida, sia dal punto di vista artistico, sia dal punto di vista culturale. Ecco, allora, che parola e immagine possono scambiarsi ruoli, come pure un'immagine può acquisire valori acustici o un segno musicale può assumere spessore visivo.

Il gesto creativo "plurale", pertanto, non potrà mai essere riferito alla mera interdisciplinarietà o ad un banale concetto di multimedialità (organizzazione per fasce parallele); esso deve comportare momenti di vera e propria destabilizzazione dei rapporti istituzionalizzati, siano essi di tipo linguistico, spaziale, temporale, mediatico, per il fatto che alle sue fondamenta deve sempre essere viva la necessità della continua riformulazione di codici e di categorie. Insomma, l'obiettivo è quello di individuare nuove potenzialità nelle pratiche artistiche (e specificamente poetiche), scardinando convenzioni ed eludendone i condizionamenti, e nello stesso tempo formulando progetti in cui il concetto di pluralità non sia solo riferito all'insieme degli elementi coinvolti, ma anche a quello delle loro possibili organiche e inderogabili relazioni, nella cui sfera la voce svolge un ruolo insostituibile.

### 3. *Corpo e testo*

Il concetto di pluralità si collega direttamente a quello di "totalità". E qui mi riferisco all'importante contributo teorico di Adriano Spatola (1941-1988), autore di un fondamentale saggio sulla "poesia totale"<sup>11</sup>, dove indica chiaramente la vastità e la complessità della ricerca poetica, che, ponendosi al di là di qualsiasi limitazione di tipo linguistico, strutturale, metodologico, tecnico, disciplinare o mediatico, procede verso la totalità; si organizza, perciò, come atto inglobante, cosicché ogni aspetto coinvolto nel gesto creativo deve essere inteso come mezzo e non come

<sup>11</sup> ADRIANO SPATOLA, *Verso la Poesia Totale*, Salerno, Rumma, 1969; poi Torino, Paravia, 1978.

fine. In quel saggio Spatola, tra i primi a cogliere l'importanza del concetto di intermedialità, offre un quadro della poesia sperimentale in un'ottica internazionale e crea attorno al libro un interesse che si materializza come centro di gravitazione di reali scambi tra artisti<sup>12</sup>, che in buona parte approderanno dal 1972 in poi al laboratorio poetico del Mulino di Bazzano, analogamente a quanto accadeva più o meno negli stessi anni, in Francia, al Moulin de Ventabren animato da Julien Blaine, compagno di cordata di Spatola. In questi ambiti è fondamentale il senso della fisicità, l'attenzione al corpo e al proprio corpo<sup>13</sup>.

Il tema costituisce il leitmotiv delle *pièce* spatoliane, sonore, performative e non solo, basti soffermarsi su uno dei suoi testi emblematici, *La composizione del testo*, dove la corporeità è strettamente connessa alla funzione testuale: «guarda come il testo si serve del corpo / guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica»<sup>14</sup>; «ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi»<sup>15</sup>; «guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare»<sup>16</sup>; e mentre la sequenza di sinestesie materiche, di gesti, azioni e sguardi s'infittisce, negli ultimi versi delle sette strofe che compongono il lavoro si osserva la progressiva eclisse della parola che non ha più luogo, che si dissolve, se specchiata nell'eloquio volgare della convenzione. Ma il corpo resta ad impegnare appieno il testo, e il poeta ci riflette sopra esaminandolo nei suoi spazi di relazione. Nelle sue *pièce* performative, invece, il corpo diventa il centro di un campo di forze magnetiche collegate al mondo; ogni battito, ogni pulsazione è un modo di permettere la comu-

<sup>12</sup> L'operatività collettiva e lo scambio creativo tra artisti era già stato avviato grazie a Spatola e a Claudio Parmiggiani nel 1967 a Fiumalbo con il festival *Parole sui muri*. Cfr. CLAUDIO PARMIGGIANI, ADRIANO SPATOLA (a cura di), *Parole sui muri* [festival; Fiumalbo 8-18 agosto 1967], Torino, Geiger, 1968.

<sup>13</sup> L'attenzione da parte di artisti e poeti nei confronti del corpo ha sempre goduto di ampio rilievo, fin dall'antichità; ma un atteggiamento nuovo che intende il corpo come matrice, come luogo, come struttura linguistica, come significante e cassa di risonanza di significati, coniugandolo a uno spazio non solamente geometrico, né solamente deputato all'azione, ma riferito anche alla vita, si affaccia agli inizi del XX secolo: basti pensare ai futuristi e ai dadaisti, ad Artaud e a Duchamp, e così via fino ai Situazionisti e a Fluxus. In Italia, Balla e Depero parlano di "arte-azione" nella loro ipotesi di ricostruzione dell'universo (GIACOMO BALLA e FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, 1915, in LUCIANO DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Verona, Mondadori, 1973); Marinetti allarga i domini dell'arte a ogni aspetto della vita e introduce indicazioni tecniche sull'uso del corpo nel manifesto della "declamazione dinamica e sinottica" (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La declamazione dinamica e sinottica*, 1916, in DE MARIA, cit.).

<sup>14</sup> SPATOLA, *La composizione del testo*, in SPATOLA, *Opera*, a cura di GIOVANNI FONTANA, Viareggio, dia•foria & dreamBOOK editori, 2020, p. 263.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>16</sup> *Ibid.*

nicazione, di favorire collegamenti iper-estetici. Il corpo è un tam tam che moltiplica energie, che attua un processo di ionizzazione<sup>17</sup>. Ma il corpo non emana semplicemente: è anche recettore degli stimoli provenienti dal pubblico che egli immediatamente iscrive in sé stesso. L'avvenimento performativo è collegato al contesto più di quanto non appaia.

Ripercorrendo il pensiero di Maurice Merleau-Ponty attraverso il suo fondamentale studio sulla fenomenologia della percezione, si individua il concetto di corpo come luogo di correlazione tra intelletto e mondo: concetto fondamentale per comprendere l'essenza delle cose, ma che si pone come dato essenziale nell'ottica performativa, per afferrarne a fondo lo spirito e il senso, ma anche per affinare utilmente la coscienza sul piano tecnico.

Per Merleau-Ponty il corpo è innervato di significati come l'opera d'arte:

Un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il loro posto temporale e spaziale. In questo senso il nostro corpo è paragonabile all'opera d'arte. Esso è un nodo di significati viventi [...]<sup>18</sup>.

Riflettendo, allora, sul potere di significazione del corpo nella sfera linguistica non si può non considerare, in poesia, il valore della vocalità, che ha il potere di innescare istantaneamente nel momento performativo le vampe melopeiche, logopeiche e fanopeiche, ma secondo livelli variabilmente sovrapposti e talora fortemente distanti. È infatti la voce, come corpo dinamico, che in-forma, con-forma, configura la poesia nello spazio-tempo. E sul rapporto testo-voce-pensiero-senso appare ancora particolarmente illuminante Merleau-Ponty quando scrive:

L'oratore non pensa prima di parlare, nemmeno mentre parla; la sua parola è il suo pensiero. Allo stesso modo, ciò che l'ascoltatore concepisce non è semplicemente occasionato dai segni. Il "pensiero" dell'oratore è vuoto mentre egli parla, e, quando si legge un testo di margine a noi, se l'espressione è riuscita non abbiamo un pensiero al margine

<sup>17</sup> Il titolo di una delle più note performance di Spatola è *Ionisation*. In SPATOLA, *Ionisation and other sound poems*, a cura di FONTANA, LP 33 RPM, Los Angeles, Recital Records, 2020; anche nel CD allegato a *Opera*, *op. cit.*

<sup>18</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della Percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 216.

del testo stesso, le parole occupano tutta la nostra mente, vengono ad appagare esattamente la nostra attesa e noi avvertiamo la necessità del discorso, ma non saremmo capaci di prevederlo e non siamo posseduti da esso. La fine del discorso o del testo sarà la fine di un incantesimo. A questo punto potranno sopraggiungere i pensieri concernenti il discorso o il testo, mentre prima il discorso era improvvisato e il testo compreso senza un solo pensiero, il senso era presente ovunque, ma in nessun luogo posto per se stesso<sup>19</sup>.

L'interazione tra oralità e scrittura è stata nel tempo teatro di una vastissima gamma di incantesimi in tal senso. A parte l'affermazione dell'esametro dattilico omerico, composto oralmente e tramandato dagli aedi secondo formule fisse (alla base delle quali era, appunto, la struttura metrica, ritmica), basti pensare alla poesia latina, scritta per essere detta, o alla poesia dei trovatori, dei trovieri, dei Minnesänger, per non dire delle conquiste fonetiche delle avanguardie storiche. Osserva in proposito Paul Zumthor, profondo conoscitore di letteratura medievale, sia nei suoi aspetti testuali, sia in quelli modali, che «la voce interviene nel e sul testo, come dentro e su una materia semi formalizzata, con cui plasmare un oggetto mobile, ma finito»<sup>20</sup>.

Forma e metodo, pertanto, confluiscono in un momento performativo: nell'azione governata dalla *phoné*.

Scriva Paul Zumthor:

La voce è [...] voler dire e volontà di esistere. Luogo di un'assenza che, in essa, si trasforma in presenza, la voce modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia come attestano le tante leggende sulle piante e sulle pietre incantate che, un giorno, furono docili<sup>21</sup>.

Ma non tutti coloro che leggono versi hanno la precisa coscienza di cosa significhi praticare la vocalità in chiave poetica. Siamo stanchi di sentir biasciare parole stente imbucate malamente nel microfono. La voce, il respiro, il *flatus* sono elementi fondamentali nella ricerca poetica. E fortunatamente sono molti quelli che ritengono che non sia più sufficiente, oggi (io lo penso da 50 anni!), considerare la poesia come una forma di creazione artistica legata esclusivamente alla tipografia, o co-

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>20</sup> PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

munque alla semplice scrittura inchiodata una volta per tutte su un foglio di carta: quella scrittura che tanti vogliono ancora muta. Del resto la voce assume un chiaro significato nel quadro della politica della comunicazione per la forza del suo impatto. Sappiamo che la voce è di per sé portatrice di senso (nella buona e nella cattiva sorte), è presenza attiva, dunque “temibile”, specialmente se racchiude germi antagonisti. In genere le pratiche ascrivibili alla cosiddetta “nuova oralità” innervano il repertorio di un manipolo di artisti che non lavora certo per produrre consensi negli ambiti convenzionali.

Questo modo di vedere (o meglio di sentire) ha comportato nel tempo qualche forma di ostracismo (specialmente in certi ambienti accademici, popolati da critici sordi e da poeti muti). Ma, comunque si voglia abordare la questione, resta sempre il fatto (inequivocabile) che la poesia è soprattutto un fatto sonoro (ritmico e fonico). Il testo, per tutti coloro che hanno scelto di misurarsi con le nuove dimensioni orali, non può che essere una partitura, perché la “musica” è tutta dentro il testo e bisogna saper tirarla fuori. Non si tratta di inventarsi una melodia di accompagnamento. Un sottofondo, come si sente spesso. Sarebbe ovviamente una banalità. Un imperdonabile scivolone. Si tratta invece di organizzare e armonizzare il flusso sonoro insito nella struttura testuale attraverso l'uso sapiente della voce (strumento principe, generatore di significanza). La voce: che sostiene il testo nella sua integrità, ma che può anche temporaneamente abbandonarlo, per dissolverlo nello spazio, per scomporlo in grumi di fonemi, in frammenti materici, in *particulae* volanti, in germi temporali, in pure vibrazioni capaci di ricoagularsi intorno a un concetto, a un'idea, a un ulteriore gesto poetico, a una sorta di corpo glorioso, che si fa corpo di poesia. Tutto ciò senza perdere mai di vista il progetto, senza mai perdere il controllo della situazione performante, che è essenzialmente una riscrittura in termini spazio-temporali, sonora e non solo, che fa i conti con i metri, le battute, le durate, le pause, le cesure. Il testo è un pre-testo. È un pre-testo, per un poeta-performer, deve sempre essere oralizzato (pur non escludendo momenti speculativi di esercizi mentali) tenendo in gran conto il fatto che «la grana della voce»<sup>22</sup> di barthesiana memoria ha un peso fondamentale nell'atto creativo, come tutti quei parametri legati alla qualità del suono (timbro, intonazione, volume, armonici, riverberazioni, ecc.). La poesia intermediale implica l'esecuzione. Del resto la performance è da considerarsi già potenzialmente inscritta nel pre-testo.

<sup>22</sup> ROLAND BARTHES, *La grana della voce – Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.

#### 4. *Vocalità e processo epigenetico*

La poesia intermediale, che riassume in sé strategie plurali, presuppone, comunque, necessariamente, la *phoné*, la musica del dire che esalta il piano del significante, ma nello stesso tempo deve sprigionare un'enorme forza centripeta, capace di coinvolgere elementi diversi nella ricostruzione di un testo che si dilata oltre la pagina. Si tratta di una struttura complessa che organizza gli elementi che, in un modo o nell'altro, devono o possono entrare "in situazione". C'è grande libertà d'azione. Niente escluso? Tutto incluso?

La certezza, in ogni modo, è che questa poesia è una sorta di organismo vivente, che chiede grande rispetto e necessita di relazionarsi al suo pubblico con i tempi giusti e le giuste modalità, di volta in volta scelti. Posso decidere di gridare versi in una piazza con diecimila persone o di sussurrarli nell'orecchio di ciascuno degli spettatori sulla riva di un lago (come talvolta mi è capitato). Se la poesia è qualcosa di vivo, il suo organismo si sviluppa in relazione all'ambiente esterno, alle sue potenzialità. Avrà necessità di un ambiente per vivere, tanto più che l'organismo di cui si tratta, una volta immesso nella sfera della performance, catalizzato dal contesto, sarà spiccatamente autopoietico, sfuggendo persino al controllo dell'autore. Aperto a dimensioni diverse da quelle della pagina, il testo (anzi il pre-testo) pulsa di vita interiore. La pulsazione preme verso l'esterno. Il gioco è simile a quanto avviene con la scrittura musicale, dove c'è la necessità dell'espansione nella dimensione spazio-temporale. Ciò che è *in nuce* nella partitura si realizza in vibrazioni materiche che coinvolgono tutti i nostri sensi. La percezione non è soltanto uditiva, è anche ottica e aptica.

Quell'organismo conserverà la propria identità nella sfera delle trasformazioni. Si rigenererà dall'interno con un processo (appunto) autopoietico, che sostanzialmente sarà definito proprio dalla rete delle relazioni, dove il caso ha funzioni inferenti, rivelatrici. Sarà aperto, in cerca di rapporti con l'esterno mediati dal suo stesso autore, ma sarà chiuso perché si rinnoverà mantenendo la propria fisionomia strutturale.

Il livello di organizzazione degli elementi interagenti è determinante ai fini della qualità dell'opera intesa come sistema. Nella dinamica delle trasformazioni, pur complesse, il processo autopoietico garantisce l'identità nella diversità. In un certo senso si verifica ciò che si osserva in biologia nel rapporto tra genotipo e fenotipo. Diciamo pure, comunque, che tutto ciò deve riferirsi a un concetto di equilibrio, al centro del quale c'è sempre un responsabile: il poeta, appunto, il motore, il redattore del progetto, la coscienza creativa, l'*artifex*, il *poietes*, il performer (perché il

performer è sempre un poeta, come il poeta è sempre un performer). Un responsabile che, tuttavia, non può avere il controllo complessivo dell'evento poetico, se non altro perché «un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

Il poeta agisce su un pre-testo; plasma; la sua voce in-forma operando una sintesi di opposti che determina una realtà altra; egli coniuga scrittura e vocalità, immobilità e movimento, azione e progetto, oggetto e soggetto in uno scontro tanto perturbante, quanto produttivo con il caso. La poesia appare, dunque, doppia, inquadrandosi perfettamente in una dimensione alchemica.

Nella tradizione ermetica il mondo è sintesi di contrari; Paracelso, mago e alchimista, afferma che ogni cosa è doppia<sup>23</sup>. E il frutto della “coniunctio oppositorum”, il “filius philosophorum”, è il Rebis, l'androgino immortale, l'essere doppio. Piedi a terra e braccia levate in alto, verso il cielo, l'androgino, l'orante archetipico, l'Y, presente in tutti gli alfabeti conosciuti, partecipa del principio uranico e di quello ctonio. Ma già Aristotele asseriva che «un carattere specifico della sostanza, benché identica e numericamente una, è di essere costituita in modo tale da accogliere i contrari mediante un processo di autotrasformazione»<sup>24</sup>.

Al genio del poeta, insomma, è demandata la sincronizzazione dei processi di congiunzione (performance) affinché possano essere liberati i valori più alti delle forme. Il poeta, attuale alchimista, alle prese con la trasmutazione della materia alfabetica e verbale, si cimenta nella ricerca delle possibili facce della sostanza, per perseguire il fine ultimo della nascita dell'Y, odierna pietra filosofale, *aurea apprehensio*. Il poeta trasforma così parole e cose, come il contadino tramuta l'uva in vino e le spighe in pane bianco, mentre tutto si confonde nella ruota del tempo e dello spazio.

Ma questo processo autopoietico, assolutamente necessario per garantire la continuità dell'organismo, non è ovviamente sufficiente a definirne la qualità, che, per una percentuale variabile, dipende anche dalla gestione delle relazioni con il contesto, che saranno scelte secondo un pacchetto di regole precostituito nel progetto: l'organismo, in ultima analisi, è sottoposto a certe sollecitazioni piuttosto che altre. Nella fattispecie, pertanto, organismo e ambiente sono legati a filo doppio: c'è piena interdipendenza. Un lavoro poetico vive e vivrà in relazione e in funzione delle regole stabilite alla base del progetto, alla qualità dei suoi attrattori e alle caratteristiche degli elementi attratti e da attrarre. Tali regole, esplicite o implicite, sono parte integrante della

<sup>23</sup> PARACELSO, *Paragrano* (a cura di F. MASINI), Bari, Laterza, 1973.

<sup>24</sup> ARISTOTELE, *Le Categorie*, 5, 4a10-11.

costruzione testuale e ne regolano i processi di espansione. Ma è molto importante che la scrittura non si ponga mai come spartito bloccato, ad esito univoco. Nella performance poetica ogni lettura costituisce una riscrittura. Il poeta legge e riscrive sé, per sé e per gli altri. Ma (attenzione!) il poeta non è un attore. Non ripete. Ri-scrive. Così come ogni volta ri-media in base alle occorrenze e ai canali che ha a disposizione. Dice il nuovo navigando col suo pre-testo, nel suo pre-testo, sul suo pre-testo. Guardando all'universo dei linguaggi. E intermediandoli. In sostanza il poeta performer si relaziona al suo testo offrendogli il proprio corpo, *hic et nunc*, per poi sottrarsi al conubio e riconsiderarne l'esperienza, decantandola.

Al di là dell'infinita gamma di relazioni tra la scrittura e gli altri universi linguistici, al di là della stessa carica dinamica della scrittura, la poesia dello spazio e del tempo continuerà a ruotare fundamentalmente sulla vocalità, sull'energia vitale della voce, sulle sue qualità poetiche, determinando forme sonore strutturanti, forme sonore capaci di catalizzare attorno a sé la girandola degli altri elementi in un tessuto pluridimensionale di interconnessioni. In quest'ottica si deve concepire il testo come *testo integrato*, come testo (o politesto) in risonanza, perché la sua consistenza sarà altra rispetto a quella tradizionale, consegnata alla pagina e solo occasionalmente ripresa. Il vero testo poetico dovrà vivere in una dimensione spazio-temporale e sarà luogo di intersezioni diverse. Il testo scritto, invece, sarà un pre-testo che nella sua forma grafica o tipografica dovrà contenere germi metamorfici capaci di realizzare la complessità della successiva tessitura dinamica, oltre la pagina. Lì non avremo un semplice tessuto bidimensionale, ma piuttosto un *iper-hyphos* pluridimensionale tessuto da un ragno in frenetica attività. Ma se nella performance poetica tutto è concesso, si potrà perfino arrivare a lavorare senza testo, come in molta produzione di Henri Chopin, ma certamente non senza voce.

La voce creerà un tessuto sonoro con il quale potranno interagire suoni di origine diversa, strumentali e non, monodici o polifonici, analogici o digitali; e sarà importante il supporto tecnologico, dai processi di elaborazione elettronica *live* alla spazializzazione del suono. E sarà fondamentale il rapporto con l'ambiente, naturale o artificiale, sia geometrico-architettonico, sia socio-culturale. Allora tutto può essere tirato in ballo, sia sul piano della configurazione, sia su quello delle correlazioni d'insieme e dei contatti con l'audience. Sarà necessario il controllo sonoro e visivo del sistema e il suo sviluppo dinamico.

Nell'ambito performativo intermediale i nuovi assetti delle forme del testo condurranno verso una poesia pluridirezionale, multivalente, pluripoteniale, policentrica, multilaterale, poliritmica, multisonante: una

poesia espansa non ripiegata su sé stessa, che sappia decisamente analizzare i territori più disparati, purché la contaminazione dei sistemi sia portatrice di germi antagonisti e la compenetrazione degli universi separati sia sorda alle sirene della multimedialità istituzionale invischiata nella melassa televisiva o sorretta esclusivamente dalla logica del mercato. Una poesia che, partendo da un *Urtex*t sia capace di ricostruire se stessa in un continuo rispecchiamento.

Il poeta si trasforma, allora, in poliarista: egli si appropria delle pratiche elettroniche, videografiche, del cinema, della fotografia, dell'universo sonoro (oltre la musica), della dimensione teatrale (oltre il teatro), dell'universo ritmico. Allarga e snerva, quindi, i confini della poesia; innesca tensioni verso il nuovo facendo leva sulla compenetrazione degli universi separati, sull'uso di nuovi media e di nuovi supporti, coniugando le smisurate energie offerte da parte scientifica alle energie della memoria e del corpo, attraverso una diversa concezione della materialità del linguaggio, sostenuto da una voce "altra", che se da una parte ci ricollega ad un regno dell'oralità scomparso, dall'altra, grazie ad attraversamenti numerici e a nuovi strumenti di sintesi sonora si pone sul fronte di una vocalità inascoltata. Le odierne tecnologie consentono di evidenziare i suoni impercettibili del corpo, di amplificare il flatus più recondito, di generare nuovi universi vocali attraverso l'utilizzazione di software sempre più complessi, che realizzano il totale sconvolgimento dei diagrammi acustici iniziali. Si è passati, quindi, dall'onomatopea marinettiana (per molti versi ingenua) ad una *hypervox* digitalizzata, che apre al linguaggio ampi orizzonti acustici, lontanissimi da qualsiasi arcaico effetto mimetico. Si può parlare, allora, di maschera elettrofonica e numerica dietro la quale il suono viene articolato come uno degli aspetti fondamentali del linguaggio per quella che si profila come una vera e propria forma iperpoetica: una poesia che evolve in se stessa: una poesia in divenire, che non rinuncia alla sua originaria configurazione pur mostrandosi diversa.

La poesia muove dal pre-testo, si espande nello spazio-tempo e ritorna al pre-testo, arricchita di esperienze e di memorie. Ogni volta nuova, ma sempre uguale a se stessa. In un gioco di lanci e di rilanci, dove la formatività aggiunge e toglie voci e gesti, smonta le parole, le incorpora, le cancella, le ritaglia, in quel continuo riformare, riconfigurare, che è il fare della poesia d'azione: quel tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare. Tanto che il pre-testo, agli occhi del poeta, mostra la sua vecchia faccia sempre rinnovata, sempre pronta a suggerimenti diversi, per la costruzione di azioni poematiche diverse in vista di ri-scritture diverse. Il poliarista ne è, dunque, l'artefice e l'attante. Grazie al suo gesto,

alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, tanto che, rispetto alla struttura "genotipica" della partitura, si può parlare, per le fasi evolutive spazio-temporali, di *poesia epigenetica*, nella perpetua oscillazione dentro e fuori pagina, tra essere e non essere, in un gioco di agonie e di sparizioni dove, pur facendo fatica a respirare, la poesia riconosce il suo corpo.

## *Il testo fuori dalla pagina: da Artaud a Heidsieck*

Laura Santone\*

*Car à côté de la culture par mots  
Il y a la culture par gestes.  
(Artaud)*

*La lecture à haute voix..., oui !  
Absolument ! La voix, donc, enfin !  
À nouveau !  
(Heidsieck)*

### ABSTRACT

Dal lettrismo al teatro dell'oralità di Artaud, fino ad arrivare alla *poésie-action* di Heidsieck, questo articolo interroga "il testo fuori dalla pagina", ovvero il testo che reinventa il rapporto con il linguaggio, con il corpo e con il corpo del linguaggio facendo della voce e del gesto il viatico di una scrittura che si apre al mondo e che ha bisogno di essere agita, vissuta, *performata*, perché possa realizzarsi. Il poema, allora, non è solo udibile, ma è nel contempo visibile, attivo, teso a raggiungere "fisicamente" l'uditore, a "saltare" a suoi occhi, oltre che alle sue orecchie.

From Lettrism to Artaud's theatre of orality, up to Heidsieck's *poésie-action*, this article questions "the text off the page", i. e. the text that recreates the relationship with language, with the body and with the body of language, by making voice and gesture the viaticum of a writing that opens to the world and that needs to be acted, experienced, performed, in order to be realized. Hence, not only the poem is audible but it is at the same time visible, active, tending to reach the hearer "physically", to "jump" to his eyes, as well as to his ears.

---

\* Università Roma Tre.

## 1. *Introduzione*

Nel 1946, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, sulla scia delle avanguardie Parigi è un laboratorio di pratiche sperimentali delle esperienze poetiche dell'oralità, di una poesia, cioè, tesa a ricucire la cesura tra la voce e i suoi rapporti con il mondo esterno – “mutismo” che, come ben sottolineerà Benjamin, la guerra aveva causato<sup>1</sup> –, ovvero tesa a ritrovare la lingua del corpo e il corpo della lingua al di là di ogni sentimento di separazione.

In questo laboratorio la parte uditiva – l'orecchio e l'ascolto – non riduce l'oralità alla sola azione della voce, ma la proietta in un insieme multisensoriale cui partecipano vista, tatto, odorato, per meglio dire, come scrive Zumthor, «tout ce qui, en nous s'adresse à l'autre: fut-ce un geste muet, un regard». Sicché, continua sempre Zumthor, «des mouvements du corps sont intégrés à une poétique»<sup>2</sup>. La nascita del lettrismo costituisce, in tal senso, una svolta singolare. L'8 gennaio 1946, nella sala delle Sociétés Savantes della rue Danton, si tiene la «Première manifestation lettriste», organizzata da Isidore Isou e Gabriel Pomerand. Davanti a un pubblico incuriosito e accorso numeroso, i protagonisti declamano «la destruction des mots pour les lettres» postulando «une autre issue entre LE MOT ET LA RÉÉNONCIATION: LA LETTRE»<sup>3</sup>, aggiungendo ai morti della guerra la morte delle parole. Ma, in particolare, i lettristi sono alla ricerca di nuove relazioni tra l'arte e la società e vogliono dimostrare come la composizione poetica riveli tutte le sue potenzialità uscendo dalla pagina, raggiungendo, cioè, il lettore in virtù di un'orchestrazione che si concreta in una sorta di poesia fonetica che ritrova il valore essenziale del fonema e che, a sua volta, manifesta la volontà di un'identificazione tra poesia, pittura e musica.

---

<sup>1</sup> «Avec la Guerre mondiale, [...] n'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicationnelle? », così scrive WALTER BENJAMIN in «Le Conteur», *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par MAURICE DE GANDILLAC, RAINER ROCHLITZ, PIERRE RUSCH, Paris, Gallimard, 2001, pp. 115-116.

<sup>2</sup> PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 193.

<sup>3</sup> ISIDORE ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 15; in maiuscolo nel testo.

## 2. *Il teatro di Artaud*

Il 1946 è anche l'anno in cui Artaud rientra a Parigi dopo 9 anni di internamento a Rodez. Pur condividendo la preoccupazione lettrista di un "dépassement" della poesia e delle discipline artistiche tradizionalmente intese, la sua posizione di avanguardia è molto più radicale e considera il lettrismo, alla pari del romanticismo, del simbolismo, del dadaismo, del surrealismo e del marxismo, una di quelle «cent "écoles" de subversion politique, philosophique ou littéraire» che hanno lasciato intatto «le mot sommet», «le mot magnétique d'esprit pour que tout soit dit»<sup>4</sup>. E dove "il tutto" è da intendersi in un linguaggio «directement communicatif»<sup>5</sup>, a cavallo tra gesto e pensiero, un linguaggio che sia in grado di restituire all'atto del proferire – al "dire" – le sue possibilità di espansione al di là della parola assoggettata al testo, al di là della separazione tra corpo e spirito, al di là della distinzione tra poeta e attore. La sua concezione del teatro della crudeltà si sviluppava del resto in tale direzione, come testimoniano i suoi saggi degli anni 30 riuniti in *Le théâtre et son double* (1938) nonché le quattro «Lettres sur le langage» che si trovano ivi raccolte. Il 15 settembre 1931 Artaud scriveva:

Il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes<sup>6</sup> ...

Il 28 settembre dell'anno successivo diceva, invece, a Jean Paulhan:

De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête; et si l'on veut l'alpha et l'omega. [...] Il remet à jour les rapports inclus et fixes dans les stratifications de la syllable humaine<sup>7</sup>...

E ancora:

<sup>4</sup> Si tratta del testo *Chiots à l'esprit*, del 1947, poi ripreso da *Tel Quel*, 3, automne 1960, pp. 3-8.

<sup>5</sup> Come scriveva nella prima delle quattro «Lettres sur le langage», 15 sept. 1931, in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 114.

<sup>6</sup> *Ibid.* Lettera indirizzata probabilmente a Benjamin Crémieux.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 117.

Il [ce langage] part de la NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée [...] Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler<sup>8</sup>.

Mentre il 28 maggio 1933, rivolgendosi sempre all'amico Paulhan e facendolo partecipe della sua fascinazione per il teatro balinese, aggiungeva:

Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient. Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes<sup>9</sup>...

Se l'oralità è dunque centrale per raggiungere e fare il senso, nondimeno lo è il corpo, le sue pulsazioni, le sue posture, i colpi e gli urti che esso produce al ritmo di espirazioni, inspirazioni, esalazioni, grida, ovvero sulla scia di quelle vibrazioni/trasfigurazioni tese a toccare l'*esprit* per farne, come ben osserva Jean-Luc Nancy, «il vero “corpo del senso”»<sup>10</sup>. L'invito, il 13 gennaio del 1947, a tenere uno spettacolo – che sarà poi una conferenza – al teatro del Vieux-Colombier segnerà un momento incandescente. Artaud aveva preparato per l'occasione dei poemi e un testo in prosa che avrebbe voluto portare in scena, ma quando si ritrova davanti al pubblico rinuncia al testo in prosa e si lascia andare all'improvvisazione nel tentativo di lanciare la parola oltre ogni rappresentazione scenica. Il tentativo si rivelerà un fallimento; il pubblico, per la maggior parte composto da artisti e intellettuali, non apprezzerà e l'indomani sul giornale *Combat* si leggerà:

[...] quand il [Artaud] se mit à déclamer de sa voix rauque, coupé de sanglots et de bégalements tragiques, ses beaux poèmes à peine audibles – nous nous sentîmes entraînés dans la zone dangeureuse, et comme reflétés par ce soleil noir, gagnés par cette “combustion généralisée” d'un corps en proie aux flammes de l'esprit<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, maiuscolo del testo.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>10</sup> Vale a dire, spiega Nancy, che se il corpo è segno non può essere il senso, e che è solo grazie all'azione dell'*esprit* se il corpo si “scorpora” strutturandosi come «un rinvio al senso». In *Corpus*, trad. it. di ANTONELLA MOSCATI, Napoli, Cronopio, 2020, pp. 57-58, corsivo del testo.

<sup>11</sup> In OLIVIER PENOT-LACASSAGNE, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Paris, CNRS éditions, 2015, pp. 174-195.

Ma Artaud, benché incollerito dalle critiche che gli vengono mosse, è molto soddisfatto, come testimonia questa lettera al dott. Dequeker:

J'ai lu trois poèmes de toute ma voix et de tous mes moyens, brisant les cadres de la diction classique qui exige avant tout le contrôle de l'acteur sur lui-même, et essayant de retrouver l'ut enfoui aussi bien de la voix que du nerf humain<sup>12</sup>.

La “voce” e il “nervo”: è in una stretta relazione con il corpo che la lingua deve fare corpo con il senso fuori dalla pagina inerte, conferendo alla scrittura la violenza di un proiettile atto a (per)forare la materia e la lingua comune. Artaud rilancia, sintomaticamente, il termine «subjectile»<sup>13</sup> – dove non sfugge il gioco di rima con «projectile» –, indicando con esso lo spazio – e la trama – di una contro-scrittura che assume su di sé una forma di soggettivazione intesa a rivendicare una forma altra di significanza che agisce come una forza dilatante corpo, testo e immagine in una «terrible lutte avec le langage»<sup>14</sup>. Nel 1947, al rientro da Rodez, dove aveva peraltro sperimentato le «langues de feu» delle pratiche glossolaliche<sup>15</sup>, il teatro della crudeltà è ormai concepito come un teatro dell'oralità, un teatro del “corpo fonatorio” che ritrova le sorgenti del respiro, del soffio, dell'affettività, quell'atletica del cuore<sup>16</sup> che fa della lingua un «mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche»<sup>17</sup>. È da intendersi in tal senso la registrazione radiofonica *Pour en finir avec le*

<sup>12</sup> Lettre au docteur Jean Dequeker, Paris, le 31 janvier 1947, in ÉVELYNE GROSSMANN (éd.), *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2004, p. 1203.

<sup>13</sup> Artaud utilizza questo termine per la prima volta il 23 settembre 1932 in conclusione ad una sua lettera ad André Rolland de Renéville. Il termine riappare poi in altre due lettere nel 1937 e nel 1946, nonché nel febbraio 1947 in un appunto di un cahier di Rodez. Si consulti anche, in proposito, JACQUES DERRIDA, «Forcener le subjectile», in PAULE THEVENIN (éd.), *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 55-108, e la pagina «Derridex. Index des termes de l'œuvre de Jacques Derrida», ai link: <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0811131120.html>> e <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0811120823.html>> (ultimo accesso il 10.10.2022).

<sup>14</sup> ANTONIN ARTAUD, *Œuvres complètes*, t. XI, *Lettres écrites de Rodez* (1945-1946), Paris, Gallimard, 1974, p. 253.

<sup>15</sup> Rimandiamo anche, in proposito, al nostro Egger, *Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009, in particolare si vedano le pp. 37-49.

<sup>16</sup> Facciamo qui riferimento al testo «Un athlétisme affectif», in cui Artaud definisce l'attore «un athlète du coeur». In *Le théâtre et son double*, cit., p. 139.

<sup>17</sup> ARTAUD, *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 33.

*jugement de Dieu*, realizzata sempre nel 1947 e che sarà subito censurata<sup>18</sup>. Paule Thévenin ricorda come fu realizzata:

Plusieurs instruments de musique avaient été mis à la disposition d'Antonin Artaud: xylophones, tambours, timbales, gongs, sur lesquels il improvise la musique dont il accompagne ses chantonnements scandés. Après différents essais, un dialogue en glossolalies entre Roger Blin et lui fut aussi enregistré<sup>19</sup>.

Forse non è inutile sottolineare che nelle note preparatorie alla registrazione Artaud precisa la differenza tra l'accezione di «spectacle» e quella di «émission», utilizzata, quest'ultima, non tanto per far riferimento all'emissione radiofonica, quanto all'azione fisica di «projeter au dehors»<sup>20</sup> un senso “incarnato”, che raggiunge il pubblico “colpendolo” alla pari di un bersaglio. Indica così l'urto emozionale – e nondimeno intellettuale – che la parola deve innescare uscendo dalla pagina, e che i poeti-performers che si affacceranno sulla scena a partire dalla seconda metà degli anni 50 riprenderanno prolungando questa ricerca dell'oralità facendo di Artaud un punto-cerniera, o meglio, come scriverà Bernard Heidsieck, un «cri-charnière»<sup>21</sup>.

### 3. Nel solco di Artaud...

«Vite, hors de la page!»<sup>22</sup>, sarà sintomaticamente nel 1953 il grido di François Dufrêne nel separarsi dal gruppo letterista per proiettare i suoi *Cri-rhythmes*, registrati su nastro, al di fuori del foglio di carta, al di là della lettera e del fonema. Dufrêne segna il passaggio dal letterismo, «désespé-

<sup>18</sup> La pièce annunciava lo scoppio di un altro conflitto mondiale, dovuto all'imperialismo russo e americano.

<sup>19</sup> ARTAUD, *Œuvres complètes*, cit., t. XIII, p. 324.

<sup>20</sup> Nelle note che accompagnano la realizzazione radiofonica di *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud precisa la differenza tra «spectacle» ed «émission», considerando quest'ultima una forma fisica di «théâtre de la cruauté» che si oppone allo spettacolo. Scrive: «...toute émission n'a été faite que pour protester contre ce soi-disant principe de virtualité, de non réalité, de spectacle enfin». In ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, texte intégral suivi de variantes, extraits et 8 lettres, Paris, K. Éditeur, 1948, p. 53.

<sup>21</sup> BERNARD HEIDSIECK, *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Marseille, Éditions Al Dante, 2001, p. 103.

<sup>22</sup> FRANÇOIS DUFRÊNE, «Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique», *Archi-Made*, Paris, ENSBA, 2005, p. 115.

rément ancré à la sacro-sainte page»<sup>23</sup>, ad una poesia di matrice sonora, che all'esercizio del puro fonetismo linguistico della lettura contrappone una poesia che potremmo definire magnetofonica, destinata ad essere ascoltata più che letta, e che si serve del magnetofono come di un nuovo strumento di scrittura il cui punto di impatto è «le cri, étouffé ou formulé, potentiel en chacun»<sup>24</sup>. Questo stesso principio di affrancamento dal testo scritto, e quindi dalla lettura, animerà anche gli «audiopoèmes» di Henri Chopin<sup>25</sup>, ma in questa sede noi vogliamo soffermarci in particolare sulla figura di Bernard Heidsieck, che facendo proprio il grido di Artaud, «point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire», «cri [qui] a fait exploser le livre, [qui] a déchiré l'air»<sup>26</sup>, traghetta la poesia sonora verso un'ulteriore evoluzione, quella della «poésie-action». Il grido di Artaud opera, in tal senso, come un «cri de déchirure», una «déchirure charnière» a partire dalla quale «un nouveau cycle, centrifuge cette fois, s'est ouvert à la poésie»<sup>27</sup>.

È su consiglio di Dufrêne che nel 1959 Heidsieck acquisterà il suo primo magnetofono<sup>28</sup>. Se nel 1955 con i suoi *Poèmes-partitions* l'intento era stato quello di affidare alla pagina «un rôle de tremplin» al fine di «rendre à nouveau le poème “actif”, alors que “passif”, il ronronnait ou somnolait au plus profond de la page»<sup>29</sup>, con il magnetofono scoprirà di poter utilizzare, come ben osserva Giovanni Fontana, uno «strumento di composizione poetica totale»<sup>30</sup>. La banda magnetica, infatti, gli offrirà

<sup>23</sup> Pur riconoscendo al Lettrismo un'intuizione fondamentalmente innovatrice, Dufrêne, e con lui Heidsieck, Henri Chopin, Brion Gysin rispondono all'esigenza di uscirne dal libro in una sorta di «rovesciamento dinamico» teso a rinnovare la comunicazione e il dialogo con il pubblico al di là del fonema e della lettera. Cfr. HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 137.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>25</sup> Editore, peraltro, della rivista *On*, il cui primo numero, nel 1964, esce accompagnato da un disco.

<sup>26</sup> HEIDSIECK, *op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> In quegli stessi anni, dall'altro lato dell'Atlantico, un giovane ricercatore che sarebbe poi diventato uno dei più grandi fonostilisti del XX secolo acquistava a sua volta un magnetofono per meglio scrutare la dimensione “vocale” dell'oralità, indagando su supporto registrato la voce e gli stili sonori delle sue variazioni foniche. Stiamo parlando di Pierre Léon, di cui vogliamo ricordare il *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>29</sup> HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 136.

<sup>30</sup> GIOVANNI FONTANA, «Le dinamiche multiple della “poésie-action”», *Le reti di Dedalus*,

la possibilità, in fase di post-produzione, di poter moltiplicare le prospettive del senso grazie alla registrazione multipista, sovrapponendo i piani di scrittura e di ascolto e facendo entrare nel testo suoni, rumori, grida, sussurri, respiri... La tecnologia, cioè, permetterà di ri-generare la macchina del linguaggio rilanciando i percorsi dinamici del significante in un gioco di oscillazioni semantiche in cui la parola viene scomposta, manipolata, deformata, riagglutinata a volontà in una tessitura sempre nuova di sincopi, apocopi, elisioni, apofonie, paronimie, paronomasie, assonanze, allitterazioni, bisticci, calembours, onomatopée... Ma il magnetofono, in particolare, riconsegna al poeta la propria voce per una via nuova, stabilendo nuovi rapporti con la costruzione del testo:

Le poème se retourne de 180 degrés et s'ouvre au monde. Il est à ré-inventer. La force des mots avec lui. Leur sens. Celle, en somme, ou celui de la communication. Simplement.

E ancora:

Le poème redevient oral, audible et visible, actif pour tout dire<sup>31</sup>....

Iscrivendosi nel solco di Artaud, cui i danzatori del teatro balinese avevano rivelato «une utilisation nouvelle du geste et de la voix»<sup>32</sup> tesa a risvegliare la sensibilità dello spettatore «sur toutes ses faces» per fare del teatro un luogo «qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs»<sup>33</sup>, Heidsieck – per il quale Artaud, «la bombe Artaud»<sup>34</sup>, funge da vero e proprio detonatore – spinge il testo «oltre l'estremo limite, facendolo passare per i polmoni, per la gola, per ogni poro della pelle, facendolo diventare un tutt'uno con se stesso, vivendolo nella propria carne per poterlo vivere in pieno pubblicamente»<sup>35</sup>. Nel testo-manifesto scritto nel 1961 per la mostra di Jean Degottex alla Galerie Internationale d'Art Contemporain, Heidsieck concepisce il

---

aprile 2015, p. 2; <[https://www.academia.edu/41472429/BERNARD\\_HEIDSIECK\\_1928\\_2014\\_Le\\_dinamiche\\_multiple\\_della\\_Po%C3%A9sies\\_action\\_](https://www.academia.edu/41472429/BERNARD_HEIDSIECK_1928_2014_Le_dinamiche_multiple_della_Po%C3%A9sies_action_)> (ultimo accesso il 15.10.2022).

<sup>31</sup> HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 103.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>34</sup> Come lui stesso lo definisce rievocandone la potente forza sovversiva. In *Ibid.*, p. 193.

<sup>35</sup> FONTANA, *op. cit.*, p. 4.

poema «debout dressé les pieds sur la page», e considera la pagina un «tremplin» dal quale il testo deve spiccare il volo «à l'assaut des corps»<sup>36</sup>. La voce fa lega così con il corpo in movimento, facendosi essa stessa corpo in movimento – «l'ouïe, la peau, les nerfs, électrisés»<sup>37</sup>. In una prima fase – 1954-1955 – designa i suoi testi come *poèmes-partition*, intendendo con *partition* il punto di partenza – *partition* come “départ” – di una scrittura polidimensionale che lancia la parola nello spazio facendola vibrare sulla linea del tempo «instantané», vale a dire nell'istante stesso della sua proiezione fisica verso il pubblico, verso un contatto immediato, mediato – continua Heidsieck – da un «débordant souci de recommunication»<sup>38</sup>. A partire dagli anni '60 comincerà, invece, a parlare di *poésie-action* – che preferirà, peraltro, anche al termine *poésie-sonore* –, intendendo un processo compositivo che articola, come lui stesso non mancherà più volte di sottolineare, i tre livelli del testo, del nastro e della performance, e che descrive in questi termini:

Ce n'est que sous-entendre là, la tension, l'effort “actif” du texte dans la recherche d'un contact immédiat, physique, avec un auditoire, son souci, agressif ou tendre, de re-communication dans l'instant même de sa projection, son désir, très vif, de donner à mâcher sa texture même et de sensibiliser sur lui, dans l'instant palpable et présent, peau, nerfs, tissus, rêves et tutti quanti...<sup>39</sup>

E dove l'insistenza sull'immediato, sull'istante, non è anodina: è un acuto richiamo al «perpetuel instantané»<sup>40</sup> evocato da Artaud a proposito della danza balinese, che ritmava ai suoi occhi – e alle sue orecchie – la forza pulsionale del corpo che grida, enuncia, batte, palpita, vibra, rim-pastando la lingua stessa nella trama verticale di un'incorporazione in cui pelle, nervi, tessuti, sogni «et tutti quanti» scrivono una grammatica nuova, che esce fuori dal testo per innervarsi nella «comunicazione diretta» della corporeità scenica<sup>41</sup>. Non sarebbe inopportuno parlare, come

<sup>36</sup> «... pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page, / une page: tremplin pour sa quête d'oxigène / projeté aussi, mobile, errant, à l'affût / à l'assaut des corps / rôles renversés / sa chrysalide rompue», così recitano i primi versi del testo *Pour un poème donc...*, in HEIDSIECK, *op.cit.*, pp. 9-10.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>40</sup> ARTAUD, *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, Gallimard, 1984, p. 85.

<sup>41</sup> Aveva scritto Artaud: «... la scène et la salle [...] sont remplacées par une sorte de

giustamente sottolinea anche Fontana ricordando Heidsieck, di «scrittura ad alta voce»<sup>42</sup>, la voce essendo portata da quella «grana» plasticamente e spazialmente strutturante in cui pulsa, come scrive Barthes, «la stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage»<sup>43</sup>, più esattamente, per dirla sempre con Barthes, «la façon dont la voix se tient dans le corps – ou dont le corps se tient dans la voix»<sup>44</sup>. Cosicché il testo declamato ad alta voce diventa un testo “agito”, e pertanto visibile ancor prima di essere leggibile: «ses ondes de sons, de mots, de bruits climatissent, enveloppent, frappent l'auditeur dans sa chair et sa totalité»<sup>45</sup>, spiega Heidsieck. E ancor più esplicitamente:

Certes des mots, des sons ont été donnés à entendre, mais s'y sont collés des gestes, des attitudes, des façons d'être dans son corps et dans sa peau, en sorte qu'en sus de ces mots, de ces sons, et de leur audition, s'y est adjointe une sorte de lisibilité visuelle, physique, charnelle et concrète<sup>46</sup>.

Ecco, allora, che il senso, di per sé incorporeo, va a “toccare” i corpi, rendendo l'incorporeo palpabile, tangibile, oltre che visibile. Come direbbe Nancy, si tratta di «rendere *l'incorporeo toccante*, e il senso un *tocco*»<sup>47</sup>. La scrittura, vale a dire, si “escrive” dal corpo per dirigersi verso i corpi, al di là della pagina, al di là della significazione, senza tuttavia mai perdersi nel non-senso. Il linguaggio, «tapissé de peau» – ancora Barthes –, si fa così estensione mobile, spaziamento, o meglio – accogliendo un'altra

---

lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle». In *Le théâtre et son double*, cit., p. 103. Heidsieck fa da contrappunto a questa raccomandazione quando, parlando della *poésie-action*, afferma: «Un mode nouveau de communication a surgi: direct, instantané, collectif et fébrile. Une tension, une électricité nouvelles se préoccupent d'habiter des temps et des lieux miraculeusement métamorphosés». In *op. cit.*, p. 2

<sup>42</sup> FONTANA, *op. cit.*, p. 4.

<sup>43</sup> Rimandiamo a quanto scrive Barthes sull'«écriture à haute voix» in *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 104-105.

<sup>44</sup> ROLAND BARTHES, «La Musique, la voix, la langue», in ID., «L'Obvie et l'obtus», *Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, p. 251.

<sup>45</sup> HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 127.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>47</sup> NANCY, *op. cit.*, p. 13; corsivo del testo.

suggerzione che ci viene sempre da Nancy –, luogo di una «expeausition», iscrizione/escrizione del corpo esponente ed esposto<sup>48</sup>, del corpo stesso della parola che si rivela «significando perdutoamente, fino al limite della non-significanza, ma tuttavia ancora significando»<sup>49</sup>.

#### 4. Tra corpo e linguaggio

È esattamente questa la dinamica che ritroviamo nel testo «Antonin Artaud», l'undicesima delle 60 pièces di *Respirations et brèves rencontres*, scritte tra il 1988 e il 1995<sup>50</sup>, in cui Heidsieck ripropone uno dei 406 Cahiers curati da Paule Thévenin<sup>51</sup>. Il poeta qui si espone – s'expeause – ad una lettura/performance fatta di esitazioni, di respiri, di estensioni che sono in realtà dei tocchi del corpo sensibile che dilatano il testo, ne strappano la continuità sintattica, ne dislocano la concatenazione significativa, in breve, lo *scorticano* – «J'ai écorché ce texte», dice non a caso Heidsieck – della gravità del pensare – «j'en ai assez des idées et de grandes idées», tuona Artaud nel suo Cahier – per *toccare pelle*, la pelle del pensiero stesso che si innerva nel linguaggio come viva forza respiratoria, vocale, corporale, plastica, affettiva... Ciò che importa non è tanto, allora, che le parole, la frase, abbiano un senso, ma che producano piuttosto una “ripercussione” tra corpo e linguaggio, ovvero che agiscano sui corpi – vale a dire il pubblico – *scrivendo* la scrittura dalla pagina ed *esponendola* all' «*incorporeo* del senso», facendo sì – ancora Nancy – che alla scrittura accada qualcosa: «E se dunque alla scrittura accade qualcosa, le accade solo di *toccare*»<sup>52</sup>.

Un'altra performance di Heidsieck che non possiamo non citare è certamente *Vaduz*. Scritta tra il maggio e il dicembre del 1974 per l'inaugurazione di una Fondazione d'arte in Liechtenstein – di cui Vaduz, lo ricordiamo, è la capitale –, la composizione è concepita a spirale e l'intero

<sup>48</sup> Si tratta qui di un raffinato gioco omofonico che Nancy fa tra «peau / pelle» e «ex-position / ex-peau-sition», lasciando intendere l'esistenza come un'esposizione corporea che fa del corpo l'essere stesso dell'esistenza, il luogo del suo accadere, della sua apertura-spaziatura e, di conseguenza, della sua iscrizione nel senso.

<sup>49</sup> NANCY, *op. cit.*, p. 59.

<sup>50</sup> L'audio delle pièces è disponibile al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=hnBDRFXSL5g>> (ultimo accesso il 10.10.2022).

<sup>51</sup> Fedelissima amica di Artaud, Paule Thévenin, vogliamo ricordarlo, dopo la morte del poeta ne ha curato per Gallimard le *Œuvres complètes* contrapponendosi agli eredi in una dura battaglia legale.

<sup>52</sup> NANCY, *op. cit.*, p. 13.

corpo del testo si svolge in cerchi concentrici che si diramano dal corpo del poeta. *L'escrizione* si produce qui «nel gioco di uno spaziamento in-si-gnificante: quello che libera le parole dal loro senso, sempre di nuovo, abbandonandole alla loro estensione»<sup>53</sup>. Nel ripercorrere la genesi dell'opera Heidsieck usa, sintomaticamente, il verbo «tourner»:

Mais que faire de Vaduz ? Qu'en faire ? Et quel texte, quel poème en tirer ?

Quoi faire, oui !

Sinon, tourner, tourner autour, des semaines durant, autour de ce nom de « Vaduz », en quête d'une motivation vraie, justifiant l'entreprise et ce travail. Que faire, oui, sinon tourner à la recherche d'un axe de correspondance. Le justifiant.

E ancora:

Après avoir décidé de faire de Vaduz, ce maxi-village, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe, de notre sublime Europe, le Lichtenstein, l'un, sans doute, des plus petits pays au monde, le centre même de notre globe, de notre fichu globe terrestre, il s'est agi alors, de tracer sur une carte du monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, s'en éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale<sup>54</sup>.

Concepire le parole in cerchi concentrici disegna così una geografia poetica in cui, cerchio dopo cerchio, da Vaduz, centro della terra, le parole si dispongono in paralleli in uno spazio circolare acustico dove la voce del poeta le lancia in latitudine disseminandole in una sorta di litania stereofonica<sup>55</sup> tesa all'incontro di una corality di etnie, lingue e culture<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>54</sup> HEIDSIECK, texte de présentation rédigé en mai 1989, in *Vaduz*, Marseille, Éditions Al Dante, 2007.

<sup>55</sup> «Puis ce fut la construction même du texte, la mise en place de la partition, à partir de tout ce matériau, avant d'en arriver, enfin, sa place d'enregistrement, en stéréophonie, chez moi, sur un Révox A 700 récemment acquis et dont j'explorais, ainsi, sur ce texte, les possibilités variées». *Ibid.*

<sup>56</sup> «Le travail suivant ayant consisté à inscrire dans chacun des cercles, en partant de Vaduz, cercle après cercle, et à leur emplacement géographique, toutes les ethnies – et non nationalités – rencontrées au cours de ce parcours circulaire, toutes les ethnies possibles, vivant là, dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités». *Ibid.*

Cosicché – e vogliamo dirlo ancora una volta con Nancy – ogni parola «resta essenzialmente estesa tra le altre parole, tesa a toccarle, senza tuttavia raggiungerle: e questo è il linguaggio in quanto corpo»<sup>57</sup>.

## 5. Conclusioni

Abbiamo voluto dimostrare, con questa rapida traversata, come dal teatro dell'oralità di Artaud – «ce théâtre de la curation cruelle»<sup>58</sup> – fino ad arrivare a Heidsieck, l'esigenza dell'artista e del poeta sia quella di reinventare il rapporto con il linguaggio, con il corpo e con il corpo del linguaggio facendo della voce e del gesto – inteso esso anche come gesto vocale<sup>59</sup> – il viatico di una scrittura “en chair et en os” che si stratifica nella carne, «dans ses muscles et ses poumons»<sup>60</sup>, che passa per ogni poro della pelle, «jusqu'au bout des ongles»<sup>61</sup>, che va oltre la pagina e la cavità buccale, e che ha bisogno di essere “agita”, “vissuta”, perché possa realizzarsi<sup>62</sup>. Ma laddove il grido Artaud, grido-cerniera che aveva «brulé la page avec lui»<sup>63</sup>, era essenzialmente centripeta, con Heidsieck l'azione poetica inaugura un nuovo ciclo aprendosi al mondo, «aux yeux du passant, du regardeur, dans l'instant et dans sa globalité»<sup>64</sup>. Il poema, vale a dire, non è solo udibile, ma è allo stesso tempo visibile, attivo, teso a raggiungere “fisicamente” l'uditore, a “saltare” a suoi occhi, oltre che alle sue orecchie. L'“emissione” vocale trascende così la sua dimensione fonetica grazie anche all'ausilio della tecnologia, che irrorà le parole di nuove energie stabilendo nuovi rapporti con il testo e con il pubblico. La funzione fatica di jakobsoniana memoria si fa allora pura ricerca di

<sup>57</sup> NANCY, *op. cit.*, p. 59.

<sup>58</sup> Si veda, in proposito, quanto ricorda PAULE THÉVENIN in «Antonin Artaud dans la vie», *Tel Quel*, hiver 1965, p. 31.

<sup>59</sup> Inteso nell'accezione di Ivan Fónagy, ovvero nel senso di quel gioco mimetico che ha luogo nella cavità buccale e che trasforma l'emozione in “atto”, materializzando nel gesto articolatorio una base pulsionale. Cfr. *La Vive voix*, Paris, Payot, 1983.

<sup>60</sup> «Vouloir faire surgir un texte de la page, sur scène», precisa significativamente Heidsieck, «c'est avaler le texte dans ses muscles et ses poumons, faire corps avec lui, entièrement, intimement», in *op. cit.*, p. 229.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>62</sup> «Le poème est “agi”, partagé, éventuellement, et idéalement vécu», aggiunge sempre Heidsieck. *Ibid.*, p. 127.

<sup>63</sup> Cfr. *supra*, nota 26.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 127.

un contatto pulsante e “pulsionale”, di un’energia “palpabile” – Heide-  
sieck evoca non a caso «l’instant palpable et présent»<sup>65</sup> –, effetto di una  
tensione centrifuga – «tendu vers autrui» – che nasce da «un fou désir  
de communication»<sup>66</sup>, o ancora, di «Re-communication»<sup>67</sup> e che assume  
su di sé tutti i rischi dell’aleatorio, dell’immediato, permettendo di «RE-  
découvrir enfin, le MOT, les mots, leurs grappes, la sémantique, donc,  
aussi, mais toute gorgée, tendue, d’une dynamique sonore complémen-  
taire autre, visant à en vivifier, magnifier composantes et impact»<sup>68</sup>. E  
che, non da ultimo, consente alla poesia e al poeta di ritrovare, insieme  
alla carica fisica delle parole, «son véhicule naturel, son vecteur de tous  
temps: la voix»<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>67</sup> Cfr. *supra*, note 38 e 39.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 148.

«D'une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons»  
Una messa in scena di Pour en finir avec le jugement de dieu

Roberto Doati\*

ABSTRACT

L'ultimo testo di Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, è da considerare liminare con la nascita della *musique concrète*. Non solo per il carattere “bruitistico”, ma anche perché affidato alla radio, vettore delle due grandi svolte nel pensiero musicale del secondo dopoguerra: la musica elettronica pura e, appunto, la musica concreta. E suona veramente paradossale (o è *il giudizio di Artaud?*) che chi impose il divieto di messa in onda della registrazione di Artaud, sei mesi dopo la morte del suo autore inaugurerà il CER, un centro di studi radiofonici per le trasmissioni sperimentali che sarà la matrice del futuro «Groupe de recherche de musique concrète». Verrà descritto in dettaglio il percorso che ha portato alla realizzazione dell'opera di teatro musicale *Un avatar del diavolo*, commissionata da La Biennale di Venezia nel 2005. Il termine avatar (che in sanscrito indica una divinità incarnata) viene usato da Artaud nel sottotitolo di *Pour en finir avec le jugement de dieu* con il significato sia di “disavventura” che di “metamorfofi”. Ma *avatar* è parola ormai da tempo molto usata in ambito informatico per descrivere un doppio virtuale, un alter ego elettronico. L'idea di doppio nel testo di Artaud si espande: Dio come alter ego di Lucifero, gli escrementi alter ego dello spirito, il linguaggio elettronico alter ego di Lucifero. Il mio doppio è la tecnologia informatica, ed ecco quindi che anche le voci dei due attori in scena sono raddoppiate da voci elettroniche continuamente in bilico fra logocentrismo e melocentrismo. Tutto ciò senza nulla togliere al linguaggio del corpo: l'aspetto visivo è infatti interlocutore privilegiato della musica, sia con video realizzati *ad hoc*, sia con l'uso di sistemi interattivi che consentono la trasformazione del suono attraverso il gesto degli attori.

Antonin Artaud's last text, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, is to be considered liminal with the birth of *musique concrète*. Not only for its 'bruitistic' character, but also because it was entrusted to the radio, vector tool of the two great breakthroughs in musical thought after World War II: pure electronic music and *musique concrète*. And it sounds truly paradoxical (is it *le jugement de artaud?*) that those who imposed a ban on airing Artaud's recording, six months after

---

\* Compositore.

its author's death will inaugurate the CER, a center of radio studies for experimental broadcastings that will give birth to the future «Groupe de recherche de musique concrète». The path that led to the creation of the musical theater work commissioned by La Biennale di Venezia in 2005, *Un avatar del diavolo*, will be described in details. The term *avatar* (which in Sanskrit indicates an incarnate deity) is used by Artaud in the subtitle of *Pour en finir avec le jugement de dieu* with the meaning of both “misadventure” and “metamorphosis”. But *avatar* is a word widely used today in computer science to describe a virtual double, an electronic alter ego. The idea of double in Artaud's text here extends to: God as Lucifer's alter ego, the excrements alter ego of the spirit, the electronic language alter ego of Lucifer. My double is computer technology, and so even the voices of the two actors on stage are “doubled” by electronic voices continuously poised between logocentrism and melocentrism, but without detracting from the overall quality of body language. The visual aspect is in fact the privileged interlocutor of the music, both with videos made ad hoc, and with the use of interactive systems that allow the transformation of sound through the actors' gestures.

## 1. *Artaud e la musica del dopoguerra*

Il nome di Artaud in ambito musicale viene spesso associato a John Cage, che infatti lo citava spesso come esempio<sup>1</sup>. In realtà il primo compositore a trovare ragioni di interesse nel lavoro dello scrittore, attore, drammaturgo francese, è stato Pierre Boulez.

Le nom d'Artaud vient promptement à l'esprit lorsqu'on évoque les questions d'émission vocale ou la dissociation des mots et leur éclatement; acteur et poète, il a naturellement été sollicité par les problèmes matériels de l'interprétation, au même titre qu'un compositeur qui exécute ou qui dirige. Je ne suis pas qualifié pour approfondir le langage d'Antonin Artaud, mais je puis retrouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle; l'avoir entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire. Quel non-sens et quelle absurde alliance de termes, dira-t-on! Eh quoi? croiriez-vous aux seuls vertiges de l'improvisation? aux seuls pouvoirs d'une sacralisation "élémentaire"? De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser<sup>2</sup>.

Boulez incontra Artaud per il tramite di Jean-Louis Barrault, nel cui Théâtre Marigny il compositore rivestiva il ruolo di direttore musicale.

---

<sup>1</sup> «Quel che mi ha apportato il *Théâtre et son double* è la nozione di un teatro a molteplici dimensioni. Eravamo tutti molto influenzati da Artaud al Black Mountain [college]», in JOHN CAGE, *Per gli uccelli. Conversazione con Daniel Charles* [trad. it. a cura di WALTER MARCHETTI], Milano, multhipla edizioni, 1977, p. 173.

<sup>2</sup> PIERRE BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 62. «Il nome di Artaud viene subito in mente appena si evocano i problemi di emissione vocale o la dissociazione delle parole e la loro esplosione; attore e poeta, fu naturalmente sollecitato dai problemi materiali dell'interpretazione, allo stesso titolo di un compositore che esegue o dirige. Non sono qualificato per approfondire il linguaggio di Antonin Artaud ma posso ritrovare nei suoi scritti le preoccupazioni fondamentali della musica attuale; averlo sentito leggere i suoi testi, accompagnandoli con grida, rumori, ritmi, ci ha indicato come operare una fusione del suono e della parola, come far schizzare il fonema quando la parola non ne può più, in breve, come organizzare il delirio. Quale non-senso e quale assurda alleanza di termini, si dirà! E allora? si è pronti a credere soltanto alle vertigini dell'improvvisazione? ai soli poteri di una sacralizzazione "Primitiva"? Immagino sempre più che per creare un'arte efficace, occorra considerare il delirio e, proprio così, organizzarlo» [trad. it. a cura di LUIGI BONINO SAVARINO] *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, p. 59.



*Un avatar del diavolo*, foto di scena, “La recherche de la fécalité”.



*Un avatar del diavolo*, foto di scena, “La recherche de la fécalité”.

La stima di Barrault nei confronti di Artaud era così grande che fu invitato a far parte del ristretto numero di persone che ascoltarono *Pour en finir avec le jugement de dieu* per valutarne la possibile censura. Pare che Boulez nel 1947 abbia sentito Artaud leggere suoi testi alla galleria Pierre Loeb e l'impatto fu tale da condizionare il corso della composizione della *Deuxième sonate* per pianoforte<sup>3</sup>.

Nel 1949 David Tudor si prepara per la prima esecuzione americana della *Deuxième sonate* ed è estremamente confuso nello studio per la mancanza di contrappunto, voci principali e continuità formale, principi compositivi ancora dominanti nella musica di quegli anni. In cerca di aiuto sul pensiero del suo autore, legge due saggi di Boulez avuti da Cage e alla fine di uno di essi («Propositions», *Polyphonie*, 1948, fascicolo 2) si imbatte in una frase che lo colpisce:

J'ai enfin une raison personnelle pour donner une place si importante au phénomène rythmique. Je pense que la musique doit être hystérie et envoûtement collectifs, violemment actuels – suivant la direction d'Antonin Artaud et non pas dans le sens d'une simple reconstitution ethnographique à l'image de civilisations plus ou moins éloignées de nous<sup>4</sup>.

Tudor si procurò quindi una copia de *Le théâtre et son double* e la sua lettura non solo gli fece cambiare atteggiamento nei confronti dell'opera che si apprestava a eseguire, ma segnò anche un punto di svolta nell'interpretazione della musica che molti compositori suoi contemporanei stavano scrivendo:

I went to the library and I got my French dictionary out, and all of a sudden I saw that there was a different way of looking at musical continuity, having to deal with what Artaud called the affective athleticism. It has to do with the disciplines that an actor goes through. So all of

---

<sup>3</sup> Cfr. ERIC SMIGEL, «Recital Hall of Cruelty: Antonin Artaud, David Tudor, and the 1950s Avant-Garde», *Perspectives of New Music*, vol. 45, n. 2, 2007, pp. 171-202.

<sup>4</sup> BOULEZ, *Relevés d'apprentis*, cit. p. 74. «Ho infine una ragione personale per riservare un posto così importante al fenomeno del ritmo. Penso che la musica debba essere isterismo e suggestione collettivi, violentemente attuali – seguendo la direzione di Antonin Artaud e non nel senso di una ricostituzione etnografica a immagine di civiltà più o meno lontane da noi». *Note di apprendistato*, cit. p. 71. È interessante notare che questa raccolta di saggi fu curata da Paule Thévenin, grande amica di Artaud nell'ultima parte della sua vita, che fu la prima a far leggere Artaud a Boulez, ed è una delle voci in *Pour en finir avec le jugement de dieu*.



*Un avatar del diavolo, foto di scena, “La question se pose de...”.*



*Un avatar del diavolo, foto di scena, “Conclusion”.*

the sudden I found I could play a movement through. It was a real breakthrough for me, because my musical consciousness in the meantime changed completely... I put my mind in a state of non-continuity, not remembering what had passed, so that each moment is alive<sup>5</sup>.

L'idea di entrare in uno stato di non-continuità, di non-ricordo, in modo che ogni momento sia vivo per se stesso, avrà un enorme influenza anche nel modo di comporre di molti dei compositori che a Tudor affideranno l'esecuzione delle proprie opere. Principalmente John Cage, che proprio a partire da *Music of Changes* (1951), scritto espressamente per Tudor subito dopo averlo sentito suonare la *Sonata* di Boulez, calerà singoli suoni (composti da una o più note) all'interno di un contesto non più segnato metricamente, isolati in intervalli di tempo-spazio (*let sounds be themselves*). Anche la formulazione che Karlheinz Stockhausen farà della *Momentform*<sup>6</sup> in occasione della composizione *Kontakte* (1958-60), che evita la forma narrativa e con suoni dal carattere personale e inconfondibile considerati come unità formali, è sì diretta conseguenza dell'avventura elettronica che aveva intrapreso nei primi anni '50 (la tecnologia implicita nell'operazione di taglio e montaggio del nastro magnetico porta 'naturalmente' a cesure temporali nello sviluppo del suono), ma credo sia in parte da ascrivere al modo in cui Tudor affrontava la letteratura pianistica del suo tempo. A Tudor, non a caso, Stockhausen dedicherà i suoi *Klavierstücke* V-VIII e XI, scritti fra il 1952 e il 1956.

## 2. *Il mio teatro musicale*

Non avendo ricevuto un'educazione accademica, il mio modello di teatro musicale non poteva certo essere quello operistico. La mia formazione è stata, per così dire, trasversale. Iniziata con la pratica musicale da autodidatta, si è inaspettatamente incrociata con il mondo delle arti

---

<sup>5</sup> In AUSTIN CLARKSON, «Composing the Performer: David Tudor remembers Stefan Wolpe», *Musicworks*, n. 73, 1999, p. 31. «Sono andato in biblioteca e ho tirato fuori il mio dizionario francese, e all'improvviso ho visto che c'era un modo diverso di guardare alla continuità musicale, dovendo affrontare quello che Artaud chiamava l'atletismo affettivo. Ha a che fare con le discipline che un attore attraversa. Così all'improvviso ho scoperto che potevo suonare un movimento. È stata una vera svolta per me, perché la mia coscienza musicale nel frattempo è cambiata completamente... Ho messo la mia mente in uno stato di non-continuità, non ricordando ciò che era passato, in modo che ogni momento sia vivo» (traduzione mia).

<sup>6</sup> KARLHEINZ STOCKHAUSEN, «Momentform», in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Vol. 1, Koeln, DuMont, 1963, pp. 189-210.

visive. A vent'anni per un fortuito caso mi ritrovo a studiare arte contemporanea con Germano Celant, proprio pochi anni dopo la creazione del movimento dell'«Arte Povera». Profondo conoscitore delle avanguardie americane, che per prime hanno abbattuto la divisione fra le arti<sup>7</sup> (in primis John Cage, che nel 1952 al Black Mountain College, insieme a Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson e Caroline Richards, crea un evento in cui musica, pittura, poesia, danza concorrono indipendentemente<sup>8</sup> a realizzare quello che in seguito sarà chiamato *happening*), Celant mi trasmette sia un profondo senso di libertà dal sovvertimento della tradizione che la necessità di un linguaggio artistico basato su più codici<sup>9</sup>. Questo sconfinamento delle arti era promosso dalle numerose riviste che tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 pubblicavano in uno stesso numero articoli e saggi di artisti, architetti, scrittori e compositori d'avanguardia: *Collage*, *Teatrotre*, *Il verri* e soprattutto *il marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, fondato a Genova nel 1963 da Rodolfo Vitone e diretto da Eugenio Battisti, all'epoca docente di Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Genova. Ma sarà solo grazie allo studio e all'adozione, nella seconda metà degli anni '70, della tecnologia informatica, che sarò in grado di affrontare una nuova pratica artistica.

Nel mio comporre musica è sempre stato presente un pensiero drammaturgico, anche quando utilizzavo materiali sonori interamente sintetici, difficilmente riconducibili a sorgenti sonore riconoscibili. Eppure fino alla fine degli anni '90 non avevo mai affrontato un progetto che avesse un forte carattere teatrale.

L'origine di *Allegoria dell'opinione verbale*<sup>10</sup> ha molte diverse radici. Nel 2000 l'InfoMus Lab dell'Università di Genova<sup>11</sup> invita quattro compositori (Francesco Giomi, Paolo Pachini, Emanuele Pappalardo e chi scrive)

<sup>7</sup> Va comunque ricordato che i primi a sollecitare una convergenza fra le arti furono gli artisti del Bauhaus.

<sup>8</sup> Sottolineo il termine “indipendentemente” perché dà ragione della portata rivoluzionaria dell'evento, conseguenza del fascino che gli scritti di Artaud avevano sui docenti del Black Mountain College (cfr. *supra* n. 1). Non solo viene spezzata ogni forma di narrazione, ma viene anche sovvertita la tradizionale posizione frontale del pubblico distribuendolo in spicchi intorno agli “attori”.

<sup>9</sup> Oggi meglio definito con i termini “intermodale” o “multimodale”.

<sup>10</sup> Cfr. FRANCESCO GIOMI, «Il computer nell'esecuzione musicale», *Le Scienze - quaderni*, n. 121, 2001, pp. 91-95 e ANTONIO CAMURRI, GUALTIERO VOLPE, GIOVANNI DE POLI, MARC LEMAN, «Communicating expressiveness and affect in multimodal interactive systems», *IEEE Multimedia*, Vol. 12, n. 1, 2005, pp. 43-53.

<sup>11</sup> <<http://www.casapaganini.org/>> (consultato il 20.03.2023).

al workshop «Musica e Multimedia» presso il Teatro Carlo Felice di Genova per sperimentare gli innovativi sistemi di interazione gesto-immagine-suono, principalmente l'ambiente di programmazione grafica EyesWeb, messi a punto dalla loro équipe guidata da Antonio Camurri. Ogni compositore era libero di scegliere quale tipo di modalità sperimentare: danza-suono, attore-suono. La mia scelta cadde su quest'ultima perché da tempo pensavo di lavorare con attori sulle tecniche della terapia della Gestalt<sup>12</sup>. Ai miei esordi avevo già usato i principi della teoria della Gestalt nell'accezione dei suoi fondatori, ovvero per organizzare formalmente eventi sonori percettivamente coesi. Grazie alla conoscenza del lavoro dell'artista Bruce Nauman<sup>13</sup>, ero invece venuto a conoscenza di una pratica terapeutica attuata attraverso esperimenti di quella che definirei “riorganizzazione del comportamento”. Leggendo le pagine del libro di Perls, mi risuonavano molte delle idee espresse da Artaud nei suoi scritti: sperimentazione sulla risposta fisica e psicologica a determinate situazioni, presa di coscienza del proprio corpo e del modo in cui pensi il tuo corpo, ripetizione ed esagerazione di un particolare movimento, isolamento della personalità verbale. Tutto questo volevo realizzarlo con la parola, ma come mettere in contatto corpo e parola? La soluzione venne durante il workshop, quando gli ingegneri genovesi riuscirono a realizzare quanto avevo richiesto nel mio progetto: “catturare” il movimento delle labbra dell'attrice (Francesca Faiella) e utilizzarlo per controllare la velocità e la direzione di riproduzione della sua stessa voce. Quindi durante la recitazione del testo (un testo componibile e antinarativo di Gianni Revello) l'attrice sente la propria voce (il suo doppio) che rallenta e accelera, o va a rovescio, o ancora viene spezzata in tanti piccoli frammenti, mettendo in dubbio la percezione di sé e perciò inducendo comportamenti di “recupero”, per esempio aprendo e chiudendo la bocca senza produrre suono. Anche la disposizione scenica che ho progettato per la prima esecuzione (per la Stagione del Gran Teatro La Fenice al Teatro Malibran, Venezia, 26 settembre 2001) voleva sotto-

---

<sup>12</sup> Nata dall'evoluzione delle idee di Frederick Perls fondate sulla teoria della forma (*Gestaltpsychologie*) elaborata da Koffka, Köhler, Wertheimer. Cfr. FREDERICK PERLS, RALPH EFFERLINE, PAUL GOODMAN, *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality*, Gouldsboro, The Gestalt Journal Press, 1994 (The Julian Press, 1951) [trad. it. a cura di JEAN SANDERS e FERNANDO LIUZZI] *La terapia della Gestalt. Eccitamento e accrescimento nella personalità umana*, Roma, Astrolabio, 1971.

<sup>13</sup> Nauman ha spesso riconosciuto l'ampio spettro di ispirazione per il suo lavoro, dalla filosofia di Ludwig Wittgenstein alla musica e gli scritti di John Cage, dalle fonti letterarie di Alain Robbe-Grillet, Elias Canetti e Samuel Beckett, fino appunto alla Terapia della Gestalt. Cfr. ROBERT MORGAN (ed), *Bruce Nauman (PAJ Books: Art + Performance)*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2002.

lineare il tema dell'ipertrofia della verbalizzazione: l'attrice, seduta di profilo rispetto al pubblico, guardava il proprio volto su uno schermo tv posto dietro le quinte, come in uno specchio, e la sua immagine veniva proiettata su un grande schermo al centro della scena<sup>14</sup>.

### 3. *Un avatar del diavolo*

Anche se parziale, l'adesione a molte delle idee di Artaud sul teatro, soprattutto quelle riguardanti l'uso rumoristico della voce, la sua frammentazione e distribuzione nello spazio, mi apriva la porta a una forma di teatro musicale in cui potevo riconoscermi. L'elemento decisivo in questo percorso fu la pubblicazione in Italia di testo e registrazione sonora originale dell'ultimo lavoro di Artaud: *Pour en finir avec le jugement de dieu*<sup>15</sup>.

Rimango subito colpito dalla voce di Artaud, che si comporta come uno strumento musicale: brusche variazioni di timbro e altezza (alterazioni dovute alle inflessioni parossistiche degli attori del teatro di Bali<sup>16</sup> che spesso usano registri acuti, femminili, e a volte imitano versi di animali?), rottura della tradizionale prosodia a negare il senso delle parole fino a crearne di nuove e a favore di una dilatazione dell'elemento ritmico, con l'uso di ripetizioni di fonemi in forma percussiva (conseguenza dell'esperienza di Rodez?)<sup>17</sup>.

Nel novembre del 1947 Fernand Poey, direttore dei programmi letterari per la *Radiodiffusion Française*, propone ad Artaud di preparare una trasmissione per il ciclo «La Voix des poètes», garantendogli la totale libertà nella scelta di testi, attori e numero di prove. Nasce *Pour en finir avec le jugement de dieu*, con le voci di Artaud, Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin. Il 1° febbraio 1948, il giorno prima della messa in onda del-

---

<sup>14</sup> Maggiori dettagli e un estratto dalla prima sperimentazione a Genova, si trovano al seguente link: <<https://www.robertodoati.com/teatro-musicale/allegoria-dellopinione-verbale/>>.

<sup>15</sup> *Per farla finita col giudizio di dio*, Viterbo, Stampa Alternativa - Nuovi Equilibri, 2001, [trad. it. a cura di MARCO DOTTI] d'ora in avanti indicato come *Pffgd*.

<sup>16</sup> È nota l'ammirazione di Artaud per il teatro balinese. Vedi ANTONIN ARTAUD, «Sur le théâtre balinaise», in *Le Théâtre et son double*, d'ora in avanti *TED*, Paris, Gallimard, 1938, ristampa 1964, pp. 45-59. [trad. it. a cura di GIAN RENZO MORTEO e GUIDO NERI] «Sul teatro Balinese», in *Il teatro e il suo doppio*, d'ora in avanti *ted*, Torino, Einaudi, 1968, e NICOLA SAVARESE, *Parigi-Artaud-Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi 1931*, Imola, Cue Press, 2021.

<sup>17</sup> Fra il 1943 e il 1946 Artaud viene ricoverato nell'istituto di Rodez dove il dottor Ferdière, pur seguace dell'arteterapia, lo sottopone all'elettroshock, terapia sviluppata e introdotta negli anni Trenta dai neurologi italiani Ugo Cerletti e Lucio Bini.

l'opera, Wladimir Porché, direttore generale della testata radiofonica francese, forse preoccupato da alcuni articoli di stampa che annunciavano questo lavoro di Artaud come “inquietante” e “scioccante”, «Une sorte de symphonie de cris d'animaux»<sup>18</sup> o forse timoroso di uno scandalo provocato da un linguaggio blasfemo e osceno, ne vieta la trasmissione. A nulla serviranno i pareri, tutti favorevoli, delle personalità del mondo letterario e artistico (e perfino di un prete domenicano) invitate alle due audizioni private del 5 e 23 febbraio presso lo studio 26 della *Radiodiffusion Française*: Porché persevera nella censura<sup>19</sup>.

Il paradosso è che il 4 settembre 1948, esattamente 6 mesi dopo la morte di Artaud, lo stesso Wladimir Porché inaugura il CER, centro di studi radiofonici per le trasmissioni sperimentali che sarà la matrice del futuro «Groupe de recherche de musique concrète», partecipe, insieme alle esperienze di *Elektronische Musik* dei compositori della *Westdeutscher Rundfunk* di Colonia, della rivoluzione musicale più importante del secondo dopoguerra, se non dell'intero XX secolo. Gli strumenti musicali elettrici sviluppati nella prima metà del secolo, adatti all'esecuzione dal vivo, durante gli anni '50 si rivelarono inadeguati a compiere il cambiamento sempre più spesso auspicato dai compositori. Ben presto i musicisti si resero conto che i mezzi tecnici della radio, tecnologia dominante in quegli anni, erano in grado sia di generare e articolare con maggiore libertà nuovi materiali sonori, sia di fornire la corretta diffusione di una musica che, secondo alcuni, avrebbe potuto anche fare a meno dell'interprete. Così in Francia, per esempio, la *musique concrète* utilizza suoni registrati per manipolarli e organizzarli mediante diverse tecniche di riproduzione, una pratica che arriva fino ai giorni nostri con il termine più generale di “musica elettroacustica”. Quindi possiamo considerare *Pour en finir avec le jugement de dieu* un'opera che conduce anche alla nascita di una nuova musica.

Numerose sono le pubblicazioni che sotto i più diversi aspetti studiosi di tutto il mondo hanno dedicato a questo importante lavoro, per cui ad esse rimando chi volesse approfondire le complesse vicende della sua genesi e realizzazione, e le tante possibili letture<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Dimanche-Records*, 25 gennaio 1948.

<sup>19</sup> Bisognerà attendere il 6 marzo 1973 per l'emissione pubblica sulla rete *France-Culture*.

<sup>20</sup> Mi limito qui a citare ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu* suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, d'ora in avanti *Pfd*, Collection «Poésie/Gallimard» (n. 385), Paris, Gallimard, 1974 e 2003. ALLEN WEISS, «Radio, Death, and the Devil: Artaud's *Pour en finir avec le jugement de dieu*», in DOUGLAS KAHN & GREGORY WHITEHEAD (eds), *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-garde*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 1992. CARLO

Nel 2004 decido di redigere un progetto che sottopongo all'allora Direttore del Settore Musica de La Biennale di Venezia, Giorgio Battistelli (compositore fertile di idee per promuovere nuove forme di teatro musicale ed egli stesso autore di una messa in scena de *I Cenci* da Artaud). L'anno seguente ne viene approvata la produzione per il XXLVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea: nasce *Un avatar del diavolo*.

Il termine *avatar* (che in sanscrito indica una divinità incarnata) viene usato da Artaud nel sottotitolo di *Pour en finir avec le jugement de dieu* con il significato sia di "disavventura" che di "metamorfosi". Ma *avatar* è parola oggi più conosciuta in ambito informatico per descrivere un doppio virtuale, un alter ego elettronico. L'idea di doppio nel testo di Artaud quindi si espande: Dio come alter ego di Lucifero, gli escrementi alter ego dello spirito, il linguaggio elettronico alter ego di Lucifero. Il mio doppio è la tecnologia informatica, ed ecco quindi che scelgo di raddoppiare le voci degli attori con voci elettroniche continuamente in bilico fra logocentrismo e melocentrismo, fra mimesi e astrazione, i due poli della mia poetica elettroacustica. Tutto ciò senza nulla togliere al linguaggio del corpo: l'aspetto visivo sarebbe stato interlocutore privilegiato della musica, sia con video realizzati *ad hoc*, sia con l'uso di sistemi interattivi che consentissero la trasformazione del suono attraverso il gesto degli attori.

Il progetto oltrepassava la semplice composizione musicale per invadere lo spazio della regia. Per l'allestimento temevo che ogni regista avrebbe voluto inventare scene e azioni per enfatizzare gli aspetti più caotici e "urlati" del testo di Artaud che sono purtroppo quelli più frequentati nel teatro. Io invece pensavo a una sorta di purezza estetica che mettesse in risalto lo sguardo lucido e crudele di Artaud. Delle tante e diverse definizioni di "crudeltà" date dagli studiosi e dallo stesso Artaud, quella che più mi ispirava era la seguente:

Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. [...] Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau supplicateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliqué<sup>21</sup>.

---

PASI, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>21</sup> «Lettres su la cruauté. Première lettre», in *TED*, pp. 87-88. «Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta. [...] C'è infatti nell'esercizio della crudeltà una sorta di determi-

Non è infatti un caso che *Pour en finir avec le jugement de dieu* venga considerato dal suo autore una sorta di modello del «Teatro della crudeltà».

Tre cose mi erano chiare dal punto di vista teatrale: sulla scena avrebbero dovuto esserci solo due attori (un uomo di mezza età e una giovane donna), gli unici oggetti scenici sarebbero stati una sedia e un paravento di Charles Eames (realizzati dal grande designer americano fra il 1946 e il 1947) e una radio polacca degli anni '40, la scena avrebbe dovuto per quanto possibile evocare la forma a scatola della radio. Quindi non quel sovvertimento della scena che proclamava Artaud auspicando l'accerchiamento dello spettatore, bensì l'adesione a un teatro sonoro, usando la metafora della radio anche nella distribuzione spaziale del suono: gli otto altoparlanti usati per la diffusione sonora sarebbero stati collocati tutti sullo stesso piano frontale rispetto al pubblico, a incorniciare la scena.

D'altra parte è lo stesso Artaud, probabilmente a seguito della ferita ricevuta dalla censura, che afferma «Là où est la *machine* c'est toujours le gouffre et le néant, [...] je ne toucherai plus jamais à la Radio, et me consacrerai désormais exclusivement au théâtre tel que je le conçois»<sup>22</sup>.

Per merito di Massimo Ongaro, responsabile di «Vortice - Teatro Fondamenta Nuove» che avrebbe coprodotto lo spettacolo, ho avuto la fortuna di lavorare con il regista Giuseppe Emiliani che oltre a condividere lo stesso “esercizio di lucida crudeltà”, ha considerato gli spazi lasciati alla sua creatività sufficienti per praticarla. Anche la scelta di Paolo Pachini (il cui contributo video scenografico meriterebbe da solo un intero scritto) di posizionare tre schermi a marcare il volume della “scatola”, era perfettamente congruente con la mia visione. E lo stesso dicasi per la scelta delle immagini: anche lo strazio carnale, la defecazione, nei suoi video diventano esteticamente puri e quindi più crudeli.

Il testo, in lingua originale, è stato montato da Giuseppe Emiliani attingendo per gran parte a *Pour en finir avec le jugement de dieu*, con integra-

---

nismo superiore cui persino il carnefice-seviziatore è soggetto e che, all'occorrenza, deve essere *determinato* a sopportare. La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata». «Lettere sulla crudeltà. Prima lettera», in *ted*, pp. 216-217.

<sup>22</sup> Lettera a Paule Thévenin del 24 febbraio 1948, in «Lettres à propos de “Pour en finir avec le jugement de dieu”», in *Pffd*, p. 104. «Là dove c'è la *macchina* c'è sempre l'abisso e il nulla [...] non toccherò mai più la Radio e mi consacrerò ormai esclusivamente al teatro così come lo concepisco», «Lettere sul “Giudizio di Dio” e postfazione», in *Pffd*, p. 99.

zione di brevi testi tratti da *Le Théâtre de la cruauté*<sup>23</sup>, *Suppôts et supplications*, *Ci-gît*, *Artaud le Mómo*, lettere varie.

Gli attori (Giorgio Bertan e Marta Paola Richeldi) “agiscono” il testo muovendosi in uno spazio scandito geometricamente da cinque quinte scorrevoli che hanno la funzione di fare apparire e sparire personaggi e oggetti, complice il disegno luci di Mauro Marri. Sugli schermi (due sopra il boccascena, uno in fondo al palcoscenico) scorrono oggetti corporei sempre in bilico fra astrazione e descrizione geometrica a cui hanno prestatto volto e forma Marta Paola Richeldi e Shila Anaraki. I tre oggetti scenici, sedia e paravento di Eames (cortesemente messi a disposizione da **vitra**)<sup>24</sup> e radio, erano stati “preparati” dagli ingegneri di InfoMus Lab<sup>25</sup>, in collaborazione con Matteo Ricchetti, mediante l’inserimento di potenziometri MIDI, di sensori di prossimità e di captazione acustica del gesto per rendere più fluida e “naturale” la parte musicale elettronica.

L’organizzazione formale rispecchia fedelmente la struttura voluta da Artaud salvo per l’ultima parte («bruitage final») che abbiamo sostituito con una «Coda» in cui vengono lette alcune lettere di Artaud dopo la censura:

- 1 texte d’ouverture
- 2 bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès
- 3 *danse du Tutuguri*, texte
- 4 bruitage (xilophonie)
- 5 La recherche de la fécalité (par Roger Blin)
- 6 bruitage et battements entre Roger Blin et moi
- 7 La question se pose de (texte dit par Paule Thévenin)
- 8 bruitage et mon cri dans l’escalier
- 9 conclusion, texte
- 10 bruitage final<sup>26</sup>.

Rappresentare a parole ciò che accade musicalmente nell’opera<sup>27</sup>, soprattutto con l’uso di un linguaggio elettroacustico, che si muove conti-

<sup>23</sup> Testo che nel progetto originale di Artaud avrebbe dovuto occupare l’ultima parte della trasmissione radiofonica, ma non fu registrato.

<sup>24</sup> Voglio ancora qui ringraziare Rolf Fehlbaum per il suo generoso contributo.

<sup>25</sup> Antonio Camurri, Corrado Canepa, Barbara Mazzarino, Matteo Ricchetti, Gualtiero Volpe, Merlo Doriano, con il contributo del progetto 6FP IST TAI-CHI («Tangible Acoustic Interfaces for Computer Human Interaction»).

<sup>26</sup> Lettera a Fernand Pouey, 16 gennaio 1948, in *Pfid*, pp. 87-88.

<sup>27</sup> Composta grazie a una borsa e una residenza offerte dalla MacDowell Colony.

nuamente fra riconoscimento della sorgente sonora e il suo occultamento, risulterebbe impossibile<sup>28</sup>. Vorrei tuttavia spendere alcune parole sulle due tecniche che principalmente ho usato perché credo possano dare un senso alle scelte fatte per meglio aderire al lavoro di Artaud. Grazie alla tecnica di analisi-sintesi denominata *phase vocoding* è possibile separare le due dimensioni in cui solitamente rappresentiamo un suono: il suo spettro (che musicalmente generalizziamo con il termine “timbro”) e l’articolazione temporale (ovvero la variazione dinamica dell’intensità del suono). Se si analizzano due sorgenti sonore diverse e si incrociano lo spettro di una con l’andamento dinamico dell’altra possiamo per esempio ottenere un violoncello che parla. La tecnica si presta molto bene al suo utilizzo con una sorgente sonora come il parlato in quanto la sua dinamica è peculiare perché varia molto e velocemente nel tempo, rendendo così “riconoscibile” qualsiasi spettro venga sostituito a quello vocale originale. L’altra e più sofisticata tecnica è la convoluzione, che compie una sorta di moltiplicazione delle caratteristiche timbriche di due sorgenti sonore dando vita a risonanze ibride. Nella descrizione delle scene che segue darò conto degli “incroci” e degli ibridi che dal vivo ho creato, talvolta anche enfatizzando il rumore vocale quasi a distruggere il testo<sup>29</sup>, ma sempre motivato dal pensiero e dalle idee di Artaud.

1 *J’ai appris hier...* [7’]. Il pubblico entra in uno spazio buio, solo alcuni bagliori sugli schermi. Poco alla volta si intravedono gli occhi e il profilo del volto dell’attore, la cui voce è incrociata con un crescendo di suoni di animali (dalla zanzara alla tigre). Qui si evoca sia il potere primordiale della voce, sia l’articolo citato in nota 18 che definisce il lavoro di Artaud «Une sorte de symphonie de cris d’animaux».

2 Xilofonia I [1’]. Le xilofonie (come le abbiamo definite prendendo a prestito il termine usato da Artaud per la quarta parte) vengono sfruttate per i cambi di scena<sup>30</sup>. Le grida dell’attore sono sovrapposte a suoni ottenuti dall’incrocio fra passaggi di strumenti a percussione tratti da

<sup>28</sup> Estratti dalla registrazione a cura di Eidomedia (regia e montaggio di Matteo Ricchetti) della prima esecuzione assoluta avvenuta al Teatro Tese delle Vergini (Arsenale di Venezia) il 30 settembre 2005 sono visibili al seguente link: <<https://www.roberto-doati.com/teatro-musicale/un-avatar-del-diavolo/>>.

<sup>29</sup> «La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu’on la détruit», in *TED*, p. 67. «La poesia scritta vale una volta, e poi sia distrutta», in *ted*, p. 195.

<sup>30</sup> «En outre, les drames seront entièrement sonorisés, y compris les entr’actes où des haut-parleurs entretiendront l’atmosphère du drame jusqu’à l’obsession» in ARTAUD, *Le Théâtre Alfred Jarry*, Paris, Gallimard, 1961, p. 63. «Inoltre i drammi saranno completamente sonorizzati, compresi gli intervalli, durante i quali l’atmosfera drammatica sarà mantenuta fino all’ossessione da altoparlanti» in ARTAUD, «Il Teatro Alfred Jarry nel 1930», *ted*, p. 33.

*Amériques* di Edgar Varèse e le stesse grida: «N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser le cri»<sup>31</sup>. Perché usare materiali del compositore francese (naturalizzato statunitense)? Nel 1932 Edgar Varèse, che aveva introdotto con decisione la dimensione spaziale nei principi della composizione musicale, chiede ad Artaud di scrivere un libretto per la sua opera *L'astronome* (progetto purtroppo mai realizzato). La sensibilità dei due autori verso il rumore (Varèse nelle sue partiture affida una parte molto ampia dell'organico alle percussioni) si unisce così a quella per la proiezione del suono nello spazio: «Faire la métaphysique du langage articulé, [...] c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace»<sup>32</sup>. La scena si chiude al grido di «Nalpas», nome di famiglia della madre di Artaud e da lui stesso assunto per una delle sue tante identità.

3 *Tutuguri Indiani tarabumara* [4']. La voce dell'attrice viene ibridata con suoni di strumenti da me acquistati in Messico, in particolare carillon di quarzo ("lanciare fonemi come pietre"). Attraverso la cattura dell'immagine proiettata su uno degli schermi con il programma EyesWeb, vengono controllati i parametri per la sintesi del suono.

4 Xilofonia II [1']. Trasformazione e sovrapposizione di percussioni africane a richiamare la dimensione tribale di Artaud nella sua *xilophonie*.

5 *La recherche de la fécalité* [7']. I movimenti dell'attore intorno al paravento modificano il suono della propria voce incrociato con estratti di sezioni di ottoni in *Amériques* di Varèse. È la scena in cui compare il maggior numero di glossolalie<sup>33</sup>.

6 Xilofonia III [2']. Ibridi di grida e percussioni africane, grida e suoni di ottoni tratti da *Amériques*.

7 *La question se pose de...* [6']. L'attore, seduto lontano dall'attrice, accarezza la sedia in vari modi, a ognuno dei quali corrisponderà un diverso trattamento della voce dell'attrice, ibridata con percussioni prodotte ritmicamente sul corpo umano (*xilophonies vocales*). Durante le prove, Giorgio Bertan ha dovuto addestrare la sedia a "riconoscere" tre tipi di tocco,

<sup>31</sup> ARTAUD, «Un athlétisme affectif», in *TED*, p. 129. «Non c'è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in *trance* non sanno più emettere il proprio grido». ARTAUD, «Un'atletica affettiva», in *ted*, p. 249.

<sup>32</sup> ARTAUD «La mise en scène et la métaphysique», in *TED*, p. 39. «Fare la metafisica del linguaggio articolato [...] significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio», ARTAUD, «La messa in scena e la metafisica», in *ted*, p. 163.

<sup>33</sup> Cfr. MICHEL DE CERTEAU, «Utopies vocales: glossolalies», in *Traverses*, 20, *La voix, l'écoute*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 26-37; EVELYNE GROSSMAN, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996; LAURA SANTONE, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009.

che durante lo spettacolo il programma EyesWeb (grazie ai sensori audio applicati al di sotto della seduta) distinguerà anche per la generazione di tre tipi di sospiro femminile (sorpresa, piacere, angoscia), in una sorta di “tele-erotismo” in analogia con la radio, che trasmette piacere a distanza. Riguardo al tipo di rapporto che mi interessa stabilire con gli interpreti quando uso tecnologie interattive, aggiungo che, analogamente a quanto avviene per *Allegoria dell'opinione verbale* in cui l'attrice è posta in uno stato di disagio (ascolta la propria voce che pronuncia le stesse parole ma con velocità diversa determinata dal movimento delle proprie labbra), in questa scena l'attore deve concentrarsi sul proprio gesto e questo interferisce con la recitazione, anche più di quanto il pubblico possa percepire: «un théâtre de sang, un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner corporellement quelque chose aussi bien à celui qui joue [corsivo mio] qu'à celui qui vient voir jouer»<sup>34</sup>.

8 Xilofonia IV [2']. Ibridazione delle precedenti xilofonie con un minuetto da *Les Indes galantes*, opéra-ballet di Jean-Philippe Rameau. Oltre al fatto che Artaud amava le danze francesi del XVIII secolo, qui la scelta di Rameau, il cui *Trattato dell'armonia* è il fondamento della musica tonale, rappresenta la mistificazione di un ordine che discende da “leggi” naturali<sup>35</sup> paragonabile a quello che Artaud voleva sovvertire nel teatro.

9 *Conclusion* [11']. Una radio compare in scena. Gli attori si avvicinano e a turno selezionano la trasmissione di un breve estratto da *Visage*<sup>36</sup> (1961) di Luciano Berio e uno da una danza popolare turca. L'opera elettroacustica di Berio fu commissionata dalla *RAI* espressamente per la radio, ma non fu mai trasmessa perché incappata nella censura, proprio come la registrazione di Artaud. La parte vocale, interpretata dalla grande cantante di origine armena e all'epoca moglie di Berio, Cathy Berberian, comprendeva l'emissione di singoli fonemi, sospiri, grida, singhiozzi e frasi senza senso che portarono la commissione di ascolto *RAI* a definire “pornografia” la musica di Berio. La musica turca fa invece riferimento all'origine della madre di Artaud, greca nata a Smirne. A questo punto

<sup>34</sup> «Lettres à propos de “Pour en finir avec le jugement de dieu”», in *Pffd*, p. 104. «un teatro di sangue, un teatro che ad ogni rappresentazione avrà fatto guadagnare corporalmente qualcosa tanto a colui che recita quanto a colui che vede recitare», ARTAUD, «Lettere sul “Giudizio di Dio” e postfazione», in *Pffgd*, p. 99.

<sup>35</sup> Nei numerosi trattati scritti, per giustificare la sua pratica Rameau compone una teoria secondo la quale gli intervalli musicali da privilegiare debbano essere quelli che risultano dai rapporti fra le prime “risonanze naturali” (componenti armoniche) del suono la cui esistenza fu indicata dal fisico contemporaneo Joseph Sauveur.

<sup>36</sup> Per gentile concessione di Universal Edition e Talia Pecker Berio.

gli attori iniziano a danzare<sup>37</sup> sulla scena, mentre gradualmente si sovrappongono la voce di Artaud che recita «Conclusion» e «Aliénation et magie noire», e la sua stessa voce ibridata con la musica turca, a creare una densa fascia sonora che bruscamente si interrompe per lasciare spazio alla «Coda».

10 Coda [4']. L'attore legge alcune delle lettere scritte da Artaud dopo la censura, accompagnato solo da un sottile suono di pennino su carta ruvida che lentamente muta il proprio timbro, da scrittura a graffio, divenendo infine incisione, lacerazione.

Mais ces dissonances, au lieu de les limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons, etc., etc.<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> «Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit», in *Pffd*, p. 61. «Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, l'avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua vera libertà. Allora gli reinsegnerete a danzare alla rovescia come nel delirio del *bal musette* e questo rovescio sarà il suo vero diritto», in *Pffd*, p. 53. *Bal musette* è il nome di una danza popolare francese, con influenze italiane, diffusa nella Parigi di fine Ottocento.

<sup>38</sup> «Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)», in *TED*, p. 135. «Ma anziché limitare queste dissonanze all'orbita di un solo senso, le faremo passare da un senso all'altro, da un colore a un suono, da una parola a una luce, da una trepidazione di gesti a una tonalità piana di suoni ecc. ecc.».

«Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono»  
Se questo è un uomo e la rimediazione radiofonica

Giuseppe Episcopo\*

ABSTRACT

Il saggio affronta l'adattamento radiofonico di *Se questo è un uomo* e attraverso di esso esamina la profonda relazione presente nell'opera di Primo Levi tra la voce del testimone, la natura della lingua nata nel Lager e l'oralità. La frase «Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono» ci dice da un lato quale sia la forma di rimediazione realizzata da Primo Levi verso la lingua dei Lager nazisti, dall'altro ci dice qualcosa sulla natura sonora della lingua di Levi, sull'intenzione aurale che appartiene sin dal principio alla sua scrittura e la definisce. L'adattamento radiofonico, infatti, riorganizza *Se questo è un uomo* attraverso una tecnica di montaggio che trasforma il testo in un elemento orale e amplifica lo spazio uditivo, incorporando nella performance una sequenza non lineare di voci e suoni come documenti catturati dal vivo, in una sorta di registrazione sul campo, nel senso vero del *field recording*.

The essay looks at the radio adaptation of *If This is a Man*, and through this it examines the connection between the voice of the witness, the nature of the language born in the Lager and the orality in Primo Levi's work. The sentence «It had to be more than a book, it had to be a tape recorder» tells us, on the one hand, what form of remediation Primo Levi carried out regarding the language of the Nazi camps. On the other hand, it tells us something about the aural nature of Levi's language, about the aural intention that belongs to his writing from the very beginning and defines it. The radio adaptation, in fact, reorganises *If This is a Man* through a montage technique that transforms the text into an oral element, as well as amplifies the auditory space by incorporating into the performance a non-linear sequence of voices and sounds as documents captured live, in a sort of field recording.

---

\* Università Roma Tre.

### 1. *Lagerjargon e memoria sonora*

«Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono» lo dice Primo Levi nell'ultimo libro pubblicato in vita, *I sommersi e i salvati* (1986), e la citazione proviene dal capitolo finale, il più intimo e sofferto, *Lettere di tedeschi*. Quali siano le forme di rimediazione che ciò implica lo vedremo tra un attimo, perché questo dato – questa citazione in quel capitolo – sia importante lo vediamo, invece, adesso.

Il capitolo *Lettere di tedeschi* è composto negli anni Ottanta ma poggia su un pre-testo costituito dalla «quarantina di lettere» che Primo Levi aveva ricevuto dalla Germania in un pugno di anni, tra la fine del 1961 e il 1964. A una ventina d'anni di distanza Levi cerca di individuare il «valore storico, sociologico, culturale di quegli scambi epistolari decidendo di farne una piccola antologia» come chiusura del libro *I sommersi e i salvati* che costituisce, continua a notare con precisione Martina Mengoni che di questo testo si è occupata a fondo, «una post-riflessione su Auschwitz»<sup>1</sup>. Ma se questo rende ragione del titolo del capitolo, *Lettere di tedeschi*, qual è la ragione di questi scambi di lettere, l'origine della corrispondenza di quegli anni? Una traduzione anzi non una traduzione, perché *Se questo è un uomo* era già stato introdotto nel mondo anglofono dalla traduzione di Stuart Woolf nel 1959, a un anno di distanza dalla rinascita che il *memoir* aveva avuto grazie a Einaudi. Quindi non una traduzione ma la traduzione – quella in tedesco – che sarà pubblicata nel 1961 e di cui Levi aveva avuto notizia nel gennaio del 1959. Farsi leggere dai cittadini tedeschi, scrivere idealmente a loro che, ancora idealmente, rappresentavano i primi destinatari a cui *Se questo è un uomo* voleva dire – ne parla Levi nella ben conosciuta *Appendice* del novembre 1976 – mettere il comune cittadino tedesco di fronte quel galateo della Germania di Hitler di non fare domande che garantiva di «conquistare» e «difendere» la propria ignoranza. In *Lettere di tedeschi* Levi puntualizza che i cittadini che lo avrebbero letto erano «quelli» che avevano difeso la propria ignoranza, non i loro eredi, e aggiunge:

Ecco, avevo scritto quelle pagine senza pensare ad un destinatario specifico; per me, quelle erano cose che avevo dentro, che mi invadevano e che dovevo mettere fuori: dirle, anzi, gridarle sui tetti; ma chi grida sui tetti si indirizza a tutti e nessuno, chiama nel deserto. All'annuncio di quel contratto, tutto era cambiato e mi era diventato chiaro: il libro

---

<sup>1</sup> MARTINA MENGONI, «*I sommersi e i salvati*» di Primo Levi. *Storia di un libro* (Francoforte 1959-Torino 1986), Macerata, Quodlibet, 2021, p. 57.

lo avevo scritto sì in italiano, per gli italiani, per i figli, per chi non sapeva, per chi non voleva sapere, per chi non era ancora nato, per chi, volentieri o no, aveva acconsentito all'offesa; ma i suoi destinatari veri, quelli contro cui il libro si puntava come un'arma, erano loro, i tedeschi<sup>2</sup>.

Levi «non si fida», dice, dell'editore, dapprima per «una complessiva diffidenza verso chi si accingeva a tradurre il suo libro», come appunta Mengoni basandosi su una testimonianza successiva, e cioè per un «timore sulle intenzioni, sull'atteggiamento dell'editore, sul passato del traduttore»<sup>3</sup>: Heinz Riedt però si rivelerà appartenere a quella schiera di «tedeschi anomali», simili a quelli descritti da Hans Fallada in *Ognuno muore solo* (*Jeder stirbt für sich allein*, 1947), libro a cui Levi fa riferimento nella conversazione con Ferdinando Camon. Bene, ma oltre ai timori di vicinanza col nazismo, in merito alla traduzione vi erano delle preoccupazioni di altra natura, costituite dai »sospetti linguistici«. Qui troviamo uno dei punti nodali del nostro percorso perché *Lettere di tedeschi* diventa, per lo scambio con il traduttore, una riflessione metacritica che Levi esercita sulla propria scrittura.

Come ho accennato nel capitolo dedicato alla comunicazione, il tedesco di cui il mio testo aveva bisogno, soprattutto nei dialoghi e nelle citazioni, era molto più rozzo del suo. Lui [il traduttore, Heinz Riedt], uomo di lettere e di raffinata educazione, conosceva bensì il tedesco delle caserme (qualche mese di servi zio militare lo aveva pur fatto), ma ignorava forzatamente il gergo degradato, spesso satanicamente ironico, dei campi di concentramento. Ogni nostra lettera conteneva una lista di proposte e di controproposte, ed a volte su un singolo termine si accendeva una discussione accanita<sup>4</sup>.

Alla base di questa discussione era, quindi, la natura della lingua nata nel Lager, il *Lagerjargon*, che costituiva un elemento testimoniale da conservare e trasmettere anche in traduzione «“questo non è buon tedesco, i lettori d'oggi non lo capirebbero” era l'obiezione del traduttore; “laggiù si diceva proprio così”»<sup>5</sup>, replicava Levi, per il quale rendere «l'acustica di Auschwitz» – come l'ha definita Domenico Scarpa, nella sesta lezione

---

<sup>2</sup> PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1987, p. 791.

<sup>3</sup> MENGONI, *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> LEVI, *op. cit.*, p. 794.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 795.

del ciclo dedicato a Primo Levi<sup>6</sup> – era consustanziale alla restituzione della frammentazione della comunicazione, della crisi della comprensione, e quindi dell'*approssimarsi della indifferenza definitiva*.

Allora la frase «più che un libro un nastro di magnetofono» ci dice da un lato quale sia la forma di rimediazione realizzata da Primo Levi verso la lingua dei lager nazisti, dall'altro ci dice qualcosa sulla natura sonora della lingua di Levi, sull'intenzione aurale che appartiene sin dal principio alla sua scrittura e la definisce. Di questo parla in altre occasioni, è un argomento su cui insiste. Scrive dell'*imprinting* acustico ricevuto da un «mondo sonoro ma non parlato», una sorta di oralità non colloquiale, potremmo chiamarla, nel capitolo *Comunicare*, ancora nei *Sommersi e i salvati*. Qui torna la parola “nastro” per indicare la memoria acustica su cui s'incide il continuo assordante rumore di fondo di parole e frasi pronunciate intorno a loro, agli Häftlinge – i prigionieri, in lingue sconosciute:

Queste voci straniere si erano incise nelle nostre memorie come su un nastro magnetico vuoto, bianco; allo stesso modo, uno stomaco affamato assimila rapidamente anche un cibo indigesto. Non ci ha aiutati a ricordarle il loro senso, perché per noi non ne avevano; eppure, molto più tardi, le abbiamo recitate a persone che le potevano comprendere, e un senso, tenue e banale, lo avevano: erano imprecazioni, bestemmie, o frasette quotidiane spesso ripetute, come «che ora è?», o «non posso camminare», o «lasciami in pace». Erano frammenti strappati all'indistinto: frutto di uno sforzo inutile ed inconscio di ritagliare un senso entro l'insensato<sup>7</sup>.

Procedo a ritroso nella bibliografia di Levi. Nel capitolo *Potassio* nel *Sistema periodico* Levi racconta del mondo nel gennaio del 1941, quando nessuno poteva immaginare che la Germania non uscisse trionfante dalla guerra, e racconta della sua formazione di chimico dopo la promulgazione delle leggi razziali, del suo accesso da carbonaro all'Istituto di Fisica Sperimentale per completare il breve corso di esercitazioni previsto per il quarto anno. In uno sgabuzzino c'erano degli strumenti che «aspettavano chi li usasse». L'assistente che gli aveva dato accesso, un astrofisico, «non era pratico di certe manipolazioni», per queste occorreva un chimico, e il «chimico benvenuto» era Levi. Il chimico Levi qui si trova di

---

<sup>6</sup> DOMENICO SCARPA, *Leggere in italiano, ricopiare in inglese – Reading in Italian, Recopying in English*, in ANN GOLDSTEIN, DOMENICO SCARPA, *In un'altra lingua – In Another Language*, Lezioni Primo Levi 6, Torino, Einaudi, 2015, p. 75.

<sup>7</sup> LEVI, *op. cit.*, p. 725.

fronte al vasto mondo sonoro dispiegato, inaspettatamente, nel piccolo sgabuzzino da un circuito elettronico:

Mi cedeva volentieri il campo e gli strumenti. Il campo erano due metri quadrati di tavolo e scrivania; gli strumenti, una piccola famiglia, ma i più importanti erano la bilancia di Westphal e l'eterodina. La prima, la conoscevo già; con la seconda feci presto amicizia. Era in sostanza un apparecchio radoricevente, costruito in modo da svelare minime differenze di frequenza: ed infatti, usciva brutalmente di sintonia, ed abbaiava come un cane da pagliaio, solo che l'operatore si muovesse sulla sedia, o spostasse una mano, o addirittura se soltanto entrava qualcuno nella camera. In certe ore del giorno, inoltre, rivelava tutto un intricato universo di misteriosi messaggi, ticchettii in Morse, sibili modulati, e voci umane deformate e smozzicate, che pronunciavano frasi in lingue incomprensibili, o altre in italiano, ma erano frasi insensate, in codice. Era la babele radiofonica della guerra, messaggi di morte trasmessi da navi od aerei, da chissà chi a chissà chi, al di là dei monti e del mare<sup>8</sup>.

«Babele radiofonica» è l'espressione che Levi usa per registrare, nel racconto ambientato nel 1941, la scoperta di un altrove non visibile, della storia che entra nell'intimità e vi entra come suono. Babele è la parola che si confermerà nel Lager. Questo ci permette di andare ancora più indietro nella linea della scrittura di Levi, più avanti sul piano cronologico degli eventi, alla fine del gennaio del 1944, a quindi ritornare a *Se questo è un uomo* al capitolo *Iniziazione*: al voci assonnato e alle parole iraconde che gridano *Rube, Rube!*

Capisco che mi si impone il silenzio, ma questa parola è per me nuova, e poiché non ne conosco il senso e le implicazioni, la mia inquietudine cresce. La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo. Qui nessuno ha tempo, nessuno ha pazienza, nessuno ti dà ascolto; noi ultimi venuti ci raduniamo istintivamente negli angoli, contro i muri, come fanno le pecore, per sentirci le spalle materialmente coperte<sup>9</sup>.

Questa della Babele è un'immagine evocativa, ma nel capitolo *Una*

---

<sup>8</sup> LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 479.

<sup>9</sup> LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 32.

*buona giornata* viene reificata: da concetto astratto, da metafora, diventa oggetto concreto che porta a un'intensificazione del significato biblico e a una ipostatizzazione della percezione auditiva in cui l'assonanza tra i nomi plurimi che la torre prende rimanda alla parola barbaro, nel significato originale dell'incapacità di una completa e corretta articolazione dei suoni:

La Torre del Carbuo, che sorge in mezzo alla Buna e la cui sommità è raramente visibile in mezzo alla nebbia, siamo noi che l'abbiamo costruita. I suoi mattoni sono stati chiamati Ziegei, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e l'odio li ha cementati; l'odio e la discordia, come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: Babelturm, Bobelturm; e odiamo in essa il sogno demente di grandezza dei nostri padroni, il loro disprezzo di Dio e degli uomini, di noi uomini<sup>10</sup>.

## 2. *Radio e storytelling*

Le note alla versione teatrale di *Se questo è un uomo*, realizzata nel 1966 in collaborazione con Pieralberto Marchè si aprono con una citazione da Terenzio: *habent sua fata libelli* («anche i libri hanno un loro destino»)<sup>11</sup>. Queste parole restituiscono il tono delle pagine a cui fanno da introduzione e a cui Levi affida una riflessione sui percorsi editoriali, «strani e imprevedibili», toccati al suo *memoir* dalla prima apparizione come libro nel 1947 alla trasposizione teatrale nel 1966. Il *medium* della radio compare, inaspettatamente, nel percorso che snoda la «storia curiosa ed istruttiva» del libro, passato dalle poche migliaia di copie, dalla scarsa circolazione, nell'edizione accolta da Franco Antonicelli alla riduzione teatrale nella quale, la vera differenza, sottolinea Levi, è data dal pubblico presente, ai bordi dell'assito del palco. È la riflessione sul destino del libro a stare a cuore a Levi: queste pagine non rilanciano l'introduzione verso un'analisi tecnica dell'adattamento ma verso la storia degli itinerari della sua diffusione. Il libro viaggia nello spazio, di bocca in bocca, di lingua in lingua Levi snocciola le traduzioni, inglese, tedesca, francese, olandese, in finnico. In coda alle traduzioni, a completare il viaggio con una trasmigrazione mediale arriva una lettera dalla radio canadese CBC.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>11</sup> TEREZIANO MAURO, *De litteris, de syllabis, de metris*, I, 1286. Citato in PRIMO LEVI, *Nota all'edizione teatrale di Se questo è un uomo*, in *Id.*, *Opere complete*, vol. I, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Einaudi, 2016, p. 1195.

A distanza di alcuni mesi, nel 1964, a Primo Levi viene recapitato un nastro il cui contenuto era costituito dall'adattamento radiofonico di *Se questo è un uomo* realizzato dalla emittente di stato canadese. Prodotto da John Reeves sulla sceneggiatura realizzata dal poeta canadese George Whalley a partire dalla traduzione di Stuart Woolf, l'adattamento, della durata di 140 minuti, era stato registrato nel gennaio del 1964 e sarebbe stato messo in onda dal network radio della CBC all'interno del programma *Sunday Night* la notte del 24 gennaio 1965, alla vigilia del ventesimo anniversario dell'ingresso della Armata Rossa nei campi di sterminio<sup>12</sup>. Osserva Levi:

La Radio Canadese mi ha annunciato di aver tratto da *Se questo è un uomo* una riduzione radiofonica, e mi chiedeva consigli su alcuni particolari: poco dopo, mi giunse il campione e la registrazione su nastro. Forse non avevo mai ricevuto un dono altrettanto gradito: non solo si trattava di un ottimo lavoro, ma, per me, di un'autentica rivelazione. Gli autori del copione, lontani nel tempo e nello spazio, ed estranei alla mia esperienza, avevano tratto dal libro tutto quello che io vi avevo rinchiuso, ed anche qualcosa in più: una «meditazione» parlata, di alto livello tecnico e drammatico ed insieme puntigliosamente fedele alla realtà quale era stata<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> If This is a Man. *Adaptation of Primo Levi's Se questo è un uomo*, CBC Sunday Night, 140 minuti, andato in onda originariamente il 24 gennaio 1965. Negli anni Sessanta, la CBC ha riproposto l'adattamento in altre due occasioni all'interno del programma *The Human Condition* l'8 aprile, in onde FM, e il 3 giugno 1967 in AM. L'anno seguente, nel mese di giugno, la CBC proponeva una nuova versione della durata di 90 minuti di *If This Is a Man*, trasmessa insieme alla trasposizione per radio della *Tregua*, ancora all'interno del programma CBC Sunday Night e destinata anche a partecipare al Prix Italia. John Reeves, produttore del CBC, ricorda: «[*If This is a Man*] was presented with a rigorous authenticity; the meditation and narrative of the author were in English, but the dialogue was conducted almost entirely in the actual languages of the prisoners and the guards (played by a large cast of immigrant actors), and the effect of this approach was to place the listener unsparingly in the confines of the camp itself» [*Se questo è un uomo* era stato presentato con rigorosa autenticità: la meditazione e le parole dell'autore erano in inglese, ma i dialoghi erano realizzati quasi interamente nelle lingue parlate veramente dai prigionieri e dalle guardie (interpretati da un cast largamente composto da attori immigrati). L'effetto di questo approccio è stato quello di collocare l'ascoltatore immediatamente all'interno del campo stesso»] in MICHAEL D. MOORE (a cura di), *Whalley: Remembrances*, Kingston, Quarry Press, 1989, pp. 105-106.

<sup>13</sup> LEVI, *Nota all'edizione teatrale*, cit. p. 1196.

Affascinato dalle qualità espresse dal radiodramma canadese, Primo Levi decide di esplorare anche lui, in prima persona il *medium* radiofonico: come ebbe poi a dire in un'intervista a Giorgina Arian Levi la radio «è estremamente sottile, più sottile della televisione: suggerisce all'ascoltatore emozioni e sentimenti attraverso canali impercettibili»<sup>14</sup>. A pochi mesi di distanza dall'ascolto del nastro inviato dalla CBC, Levi comincia a lavorare alla sua trasposizione o, per dirla in modo più vicino alla pratica del chimico-letterato, Levi si trova a praticare l'altrui mestiere, e l'edizione italiana del radiodramma è pronta per la messa in onda. In pochi mesi la versione radiofonica italiana di *Se questo è un uomo*, con la direzione di Giorgio Bandini e interpretata dalla Compagnia di prosa di Torino, era stata prodotta dalla Radio RAI e messa in onda il 24 aprile del 1964, in coincidenza con un altro anniversario, quello della liberazione.

I libri potranno ben avere il loro destino, come dice Levi seguendo Terenzio, ma con una certa dose d'ironia della storia, anche altri supporti mediiali hanno il loro destino: nel 1950 prende forma e comincia le sue trasmissioni il Terzo Programma, il più giovane dei canali radio della Rai. Ispirato, com'è evidente, al Third Programme della BBC, il Terzo Programma nasce allo scopo di divenire un veicolo educativo e di disseminazione della cultura alta. Alla fine del decennio, il numero dei radioascoltatori – o meglio dei radioabbonati – raddoppia, al punto da raggiungere a metà degli anni Sessanta, quando va in onda *Se questo è un uomo*, i sei milioni, il che, considerando la composizione media dei nuclei familiari, vuol dire che quasi una famiglia su tre possedeva una radio a casa.<sup>15</sup>

Anche se la linea cronologica attesta che Primo Levi incrocia i territori della radio alla metà degli anni Sessanta, le somiglianze tra la radio, un *medium* squisitamente aurale, e la tensione verso l'oralità presente nella scrittura di Levi, certamente in quegli anni dal momento che *La tregua* nasce come testimonia Levi dalla pratica del racconto orale, formano una solida base per formulare l'ipotesi che un incontro tra il medium e il chimico fosse già avvenuto, precedentemente a quella data. Alla luce della natura del messaggio radiofonico e alla sua intima natura, anche nelle pagine in cui si vuol rendere ragione della trasposizione intersemiotica del lavoro di Primo Levi, delle rimediazioni e degli adattamenti radiofonici nello specifico, deve sintonizzarsi su fattori non circostanziali esterni alla occasione specifica d'incontro che ha dato vita alla collaborazione con il

---

<sup>14</sup> GIORGINA ARIAN LEVI, *La tregua alla radio*, in *Opere complete*, Vol. III, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Einaudi, 2018, pp. 120.

<sup>15</sup> I dati provengono dall'Istituto Centrale di Statistica e dal *Sommario di statistiche storiche dell'Italia: 1861-1975* pubblicato nel 1976.

Terzo Programma e che agisce in una combinazione tra elementi attivati tra l'oralità dello *storyteller* e il *medium* aurale. A una più vicina analisi, quell'espressione parentetica che Levi ha adottato nel riferirsi agli autori del radiodramma della CBC – «distanti nel tempo e nello spazio» – rivela la sovrapposizione di un modello simile in contesti diversi: nella sua semplice sequenza di parole, l'espressione ritorna al legame dialettico tra le pratiche del raccontare e dell'ascoltare, notoriamente identificato da Walter Benjamin nella sua descrizione dell'arte del racconto. In opposizione alle «forze secolari della storia» che producono una forma di comunicazione anonima, rappresentata dall'ascesa dell'informazione, Benjamin considera le opere dello scrittore russo di racconti di fine Ottocento Nikolaj Leskov come uno degli ultimi esempi dell'antica arte del racconto. Benjamin non sta contrapponendo una narrazione antica a una nuova; sta piuttosto contrapponendo un mestiere che nasce e ritorna alla memoria – il “racconto” – a una pratica industrializzata di comunicazione effimera come il *reportage* – l'“informazione”. Il primo esempio che Benjamin introduce nel suo discorso per illustrare ciò che intende come informazione proviene dalle parole pronunciate dal fondatore del giornale parigino *Le Figaro*: «Per i miei lettori [...] è più importante l'incendio di un solaio nel Quartiere Latino che una rivoluzione a Madrid»<sup>16</sup>. La citazione esprime con precisione i livelli spaziali e temporali perseguiti dall'informazione: la nuova forma di comunicazione è adatta ad esplorare ciò che è più vicino, non a trasmettere esperienze lontane, e la categoria della novità è il valore con cui l'informazione viene sostenuta. La narrazione, al contrario, è il processo di superamento della distanza di luoghi e tempi lontani, di trasformazione di un racconto in un'esperienza condivisa. Secondo le parole di Benjamin, la narrazione è un'arte che asseconda i ritmi naturali dell'ascolto:

Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta; tanto più completamente si assimilano alla sua esperienza; tanto più volentieri, infine, tornerà egli stesso a raccontarle, un giorno vicino o lontano<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Opere complete*, Scritti 1934-1937, Vol. VI, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, edizione italiana a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2004, p. 325.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 327.

Anche se Levi non allude intenzionalmente a Benjamin nel suo discorso, è comunque possibile collocare la “testimonianza” nel modello benjaminiano di narrazione<sup>18</sup>? Il riconoscimento di Levi della distanza degli autori canadesi nel tempo e nello spazio ricorda la capacità di Leskov di superare la distanza attraverso la narrazione, ma suggerisce anche che le esperienze di Levi ad Auschwitz potrebbero essere trasformate in una «meditazione parlata»<sup>19</sup>.

Walter Benjamin, attraverso Leskov, e Primo Levi, attraverso la radio, ritraggono due immagini diverse dell'arte della narrazione che legano due epoche diverse, separate da due guerre mondiali, eppure collegate da numerose analogie. Entrambe sono forme di comunicazione fondate sulla saggezza del commercio e dell'artigianato, entrambe sono rafforzate da una «casta concisione» che affonda nell'esperienza di vita del narratore. Un'eco delle parole di Benjamin si riverbera nuovamente in quelle di Levi, che attribuisce agli autori canadesi il merito di essere stati in grado di «tirare fuori dal libro tutto ciò che avevo racchiuso in esso»<sup>20</sup>.

Le differenze sono significative quanto le somiglianze: la galassia narrativa che Leskov presenta è archetipica, lo slancio risiede negli antichi rituali della trasmissione orale. Si tratta di una risorsa a cui Levi non può più ricorrere, poiché questo modello di narrazione, come ricorda Benjamin, non è affatto una forza attuale. Se l'arte del racconto di Leskov era già giunta al termine alla fine del XIX secolo, la Prima Guerra Mondiale, secondo Benjamin, ha reso questo declino irreversibile. Per Benjamin, la fine della narrazione in una società basata sull'informazione significa

---

<sup>18</sup> I legami tra Primo Levi e Walter Benjamin sul tema dello *storytelling* sono stati esplorati in alcuni testi critici. Si vedano: ALDO BODRATO, «Nel racconto la verità di Auschwitz», in *Humanitas* n. 44, 1989, pp. 51-73; GIANFRANCO BERTONE, «Italo Calvino e Primo Levi», in *Italo Calvino: Il castello della scrittura*. Torino, Einaudi, 1994, pp. 191-198; DANIELE GIGLIOLI, «Il narratore», in *Riga 13: Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, pp. 397-408; ROBERT S.C. GORDON, *Storytelling in Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 237-254; FRANCO BALDASSO, *Il segno del vasaio*, in *Il cerchio di gesso*, Bologna, Pendragon, 2007, pp. 34-45.

<sup>19</sup> Ellen Nerenberg riporta le note di John Reeves sulla processo di registrazione di *If This is a Man* per la radio canadese: «Finally Reeves observed that this technique [to record the performance in stereo] also made “time disappear, as though the years between the events and the commentary had shrunk to nothing. And the events were an ever-present reality in the mind”». ELLEN NERENBERG, *Mind the Gap: Performance and Semiosis in Primo Levi*, in RISA SODI e MILLICENT MARCUS (a cura di), *New Reflections on Primo Levi: Before and after Auschwitz*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 181.

<sup>20</sup> LEVI, *Note*, cit., p. 25.

anche il declino del ruolo della memoria e del valore dell'esperienza, e quindi incarna una vera trasformazione epistemica: «Poiché mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti»<sup>21</sup>.

Se Benjamin registra la crisi nata con la fine di un archetipo narrativo dopo la Prima Guerra Mondiale, Elie Wiesel rivela la trasformazione epistemica successiva come effetto contrario della Seconda Guerra Mondiale. Contro il decadimento dell'arte della narrazione, Wiesel iscrive la nuova arte della 'testimonianza' come dispositivo letterario<sup>22</sup>: «the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony»<sup>23</sup>.

Se l'arte del racconto prima della Prima Guerra Mondiale si basa sull'antico rituale della trasmissione orale, Levi introduce la narrazione nella 'testimonianza' e trova l'intimità della comunicazione orale in un'altra definizione di trasmissione, più contemporanea: l'intimità prodotta dalla radio e ricreata da una pura percezione uditiva. Attraverso il radiodramma, la dialettica della testimonianza trasforma la tradizionale situazione narratore-ascoltatore nella pratica di un testimone-narratore che trasmette e di un radio-ascoltatore che riceve.

### 3. *Lo scrupolo di superrealismo*

Nell'esperienza acustica del Lager Primo Levi riconosce l'annullamento dei principi di comunicazione, comprensione, condivisione, perché nel frastuono delle voci – l'oralità non colloquiale – viene disattesa ogni speranza euristica e di organizzazione razionale della realtà circostante. L'altro aspetto a cui prestare attenzione, in qualche modo specu-

---

<sup>21</sup> WALTER BENJAMIN, *Esperienza e povertà*, in *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, edizione italiana a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2006, pp. 539-540.

<sup>22</sup> Su questo ha riflettuto anche Robert Gordon in relazione al romanzo di Levi *La chiave a stella*, giungendo a conclusioni non dissimili: GORDON, *Primo Levi's Ordinary Virtues*, cit., p. 244.

<sup>23</sup> ELIE WIESEL, *The Holocaust as a Literary Inspiration*, in Elie Wiesel, Lucy Dawidowicz, DOROTHY RABINOWICZ e ROBERT MCAFEE (a cura di), *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, ILL, Northwestern University Press, 1977, p. 9: «I greci hanno inventato la tragedia, i Romani l'epistola e il Rinascimento il sonetto, la nostra generazione ha inventato una nuova letteratura, quella della testimonianza».

lare, è quello della scrittura per l'orecchio e con l'orecchio che appartiene alla lingua di Levi. Nella sua registrazione dell'aspro umore sonoro c'è un grado mimetico di adesione al reale: Levi lo chiama «scrupolo di superrealismo». Questo però diventa tanto più forte, vero ed efficace nel tradurre l'esperienza dell'universo concentrazionario quanto più è guidata dalla memoria uditiva meccanica. Levi lo ricorda in un passaggio tecnico sull'attivazione di questa specifica forma di memoria:

Del jiddisch respirato nell'aria, ho ritrovato una traccia singolare in *Se questo è un uomo*. Nel capitolo *Kraus* è riportato un dialogo: Gounan, ebreo francese di origine polacca, si rivolge all'ungherese Kraus con la frase «Lang sam, du blöder Einer, langsam, verstanden?», che vale, tradotta parola per parola, «Piano, tu stupido uno, piano, capito?». Suonava un po' strana, ma mi pareva proprio di averla sentita così (erano memorie recenti: scrivevo nel 1946), e l'ho trascritta tale e quale. Il traduttore tedesco non è rimasto convinto: dovevo aver sentito o ricordato male. Dopo una lunga discussione epistolare, mi ha proposto di ritoccare l'espressione, che a lui non sembrava accettabile. Infatti, nella traduzione poi pubblicata essa suona: «Langsam, du blöder Heini,... », dove Heini è il diminutivo di Heinrich, Enrico. Ma di recente, in un bel libro sulla storia e struttura del jiddisch *Marne Losben*, di J. Geipel, Journeyman, London 1982) ho trovato che è tipica di questa lingua la forma «Khamòyer du eyner!», «Asino tu uno!» La memoria meccanica aveva funzionato correttamente<sup>24</sup>.

Quel che vorrei fare ora, partendo dal dato acustico, è allineare le forme di mediazione narrativa dell'esperienza del Lager che Levi ha messo in pratica: una scritta, il memoir *Se questo è un uomo*, una acustica, nella trasposizione radiofonica realizzata dallo stesso Primo Levi e negli stessi anni in cui, guarda un po', stava ricevendo le lettere dai tedeschi, e vorrei farlo con due esempi puntuali attraverso i quali confrontare la scrittura, che rappresenta la prima mediazione, con la realizzazione radiofonica, che rappresenta un successivo riversamento mediale. Entrambe però, alla luce di quanto detto, rappresentano delle rimediazioni perché sono delle "traduzioni", delle trasposizioni su supporti memoriali, degli attraversamenti del mondo del Lager in cui sussumere la stessa esperienza del Lager attraverso il *Lagersprache*, e quindi attuando un compromesso tra ciò che può essere comunicato dalla lingua e ciò che non

---

<sup>24</sup> LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 731.

è esprimibile dalle parole del vocabolario<sup>25</sup>.

L'adattamento radiofonico riorganizza *Se questo è un uomo* attraverso una tecnica di montaggio che da un lato trasforma il testo in un elemento orale, dall'altro amplifica lo spazio uditivo incorporando nella performance una sequenza non lineare di voci e suoni come documenti catturati dal vivo, in una sorta di registrazione sul campo, nel senso vero del *field recording*.

Che nell'adattamento radiofonico Levi realizzi una vera e propria traduzione tra codici diventa evidente, anche quantitativamente, confrontando la durata del radiodramma con la durata totale della lettura integrale del libro eseguita da una sola voce. Per essere fedeli ai presupposti di questa operazione, bisognerà confrontare oralità con oralità. Confronteremo quindi il radiodramma con la lettura integrale del libro prodotta da RAI Radio 3 nella serie *Ad alta voce* e andata in onda per tutto il mese di gennaio del 2004. Mentre il radiodramma dura cento minuti, la lettura integrale è composta da ventidue episodi per un totale di circa 420 minuti. Considerando solo la durata, meno di un quarto di *Se questo è un uomo* è incluso nell'adattamento radiofonico. Il primo e l'ultimo capitolo di *Se questo è un uomo* occupano più di un terzo dell'intero radiodramma: la parte relativa a *Il viaggio* occupa i sedici minuti iniziali, *La storia dei dieci giorni* i ventiquattro minuti finali. I restanti quindici capitoli del libro, presentati in soli sessanta minuti, sono radicalmente riadattati attraverso processi di amplificazione e ricombinazione.

Il radiodramma inizia immediatamente, quasi senza preavviso. Una voce parla direttamente al pubblico, *a noi* ascoltatori, e si rivolge *a noi* usando la seconda persona plurale «Voi che vivete al sicuro». È la prima strofa di *Shemà*. Non sono presenti suoni esterni, né una colonna sonora, né un suono ambientale. La voce è regolare, ferma e costante. Ha solo un piccolo tono metallico. A partire dalla sesta strofa («Che lavora nel fango»), quel tono metallico viene raddoppiato da un freddo riverbero. L'effetto sonoro non cambia nelle tre strofe successive. Al nono verso («Che muore per un sì o per un no») la voce interrompe la sequenza della poesia e la conclude ripetendo una seconda volta e ampliata da un effetto di eco il quinto verso: «Considerate se questo è un uomo». Quando viene pronunciata l'ultima strofa, l'ambientazione cambia: il riverbero aumenta inghiottendo l'ascoltatore nell'atto dell'ascolto. Poi il paesaggio sonoro si svuota e diventa silenzioso. Due secondi dopo la fine dell'ultima strofa, l'ambiente acustico è interamente dominato dal suono di una campana

<sup>25</sup> Ricordo, per inciso, che proprio Levi si era soffermato sulla mancanza di parole per esprimere quell'offesa nel capitolo *Sul fondo*.

d'allarme azionata manualmente che aumenta rapidamente di intensità; si scoprirà nel corso del dramma che la campana che il pubblico sente, che noi abbiamo sentito è il *Blocksperr* (chiusura dei blocchi, rientro nelle baracche). Su questo rumore orribile, uno speaker legge i titoli di testa.

Sono inclusi solo nove versi dei ventitre del poema, eppure non manca nulla di significativo – la poesia non manca di nulla – perché l'orizzonte della testimonianza è codificato in un racconto orale che gli ascoltatori sono chiamati a decodificare quando sono già immersi nell'atto di accogliere la testimonianza, già immersi nell'intimità di questo atto.

In seguito, quando i titoli di testa svaniscono, anche il suono della campana si interrompe e la voce nuda del narratore (il testimone-narratore) prende il centro della scena acustica. Inizia il racconto: ma mentre la frase di apertura della testimonianza scritta funge da marcatore temporale, quella pronunciata nella testimonianza orale contiene un'informazione circostanziale che non ha nulla a che fare con una cronologia di eventi storici, al contrario, essa opera su un piano più personale. La voce non menziona il 13 dicembre 1943, come nel libro, bensì afferma semplicemente: «Avevo ventiquattro anni». Una dichiarazione che, rivelando come il testimone non sia arrivato nemmeno «a metà del viaggio della sua vita», anticipa all'inizio del viaggio verso Auschwitz la prima allusione dantesca (*Inferno* III, 9) data dall'iscrizione sopra le porte del campo di concentramento.

Sia nel libro sia nel racconto drammatico è in atto un principio sintetico che viene realizzato attraverso uno spostamento verso l'atto sensoriale che più compete al *medium*. Di questo dispositivo transmediale, l'inizio del capitolo *Il canto di Ulisse* rappresenta un chiaro esempio: si passa dall'attenzione prestata alla percezione visiva, data dalla luce, a quella di cui viene investita la percezione uditiva, assegnando così al canto un valore diverso da quello dell'oralità non colloquiale, della babele di voci. Questo il passaggio iniziale del capitolo:

Eraamo sei a raschiare e pulire l'interno di una cisterna interrata; la luce del giorno ci giungeva soltanto attraverso il piccolo portello d'ingresso. Era un lavoro di lusso, perché nessuno ci controllava; però faceva freddo e umido. La polvere di ruggine ci bruciava sotto le palpebre e ci impastava la gola e la bocca con un sapore quasi di sangue. Oscillò la scaletta di corda che pendeva dal portello: qualcuno veniva. Deutsch spense la sigaretta, Goldner svegliò Sivadjan; tutti ci rimettemmo a raschiare vigorosamente la parete sonora di lamiera<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 112.

Nel radiodramma la transizione verso la parte che costituisce l'inizio dello stesso capitolo avviene attraverso un suono di fanfara che svanisce. Comincia quindi il racconto:

Primo Levi: «Oggi è una buona giornata: anche il lavoro oggi è diverso, meno duro»

(Raschiare sonoro)

Primo Levi: «Siamo in sei, a raschiare l'interno di una grande cisterna di lamiera. Siamo quasi allegri, qualcuno perfino canta»

Resnyk: «C'est pas mal comme boulot, oh, les enfants?»

Russo 1: (tradurre in russo) «L'inverno è finito, un nemico in meno»

Jiddish 1: «Nu, hobt, nit kain moire. Hier unter klimmt ja kain»

Jiddish 2: (canta con voce timida e incerta)

«Narische buche – Wemen zu nehmen

Drachte un drachte – Oder ferschemen

Wemen zu nehmen – Do kimmt der zweite

Die grande nachte – Und wird sie nehmen»

(Alla seconda strofa si uniscono alla prima altre due voci, cessa il rumore del lavoro)

(Sottovoce)

Primo Levi: «Zitti, sottovoce, attenzione: qualcuno viene. Es kommt jemand: Ruhe!»<sup>27</sup>

La prima cosa da notare è la trasformazione dei tempi verbali. Tutto avviene al presente: gli ascoltatori sono nella scena, l'ascoltano mentre avviene. La scena stessa, poi, è inondata –dovremmo forse dire così per mantenere l'ossimoro sinestetico – di suoni: il canto, espressione diretta della cultura popolare e della socialità, il suono della raschiatura, il cui significato viene chiarito con uno spostamento lessicale: la frase «parete sonora di lamiera» perde l'aggettivo che esprime il richiamo percettivo, ora ridondante, ma conserva il complemento di specificazione che aiuta a rendere il suono d'ambiente comprensibile. Anche in questo caso, come per il rumore del *Blocksperr*e il suono non riveste tanto un ruolo diegetico, non porta avanti l'azione, né vale come un segno indicale, descrittivo, contribuisce bensì alla costruzione di senso dell'esperienza drammatica. All'interno della grammatica radiofonica svolge quindi un ruolo realistico confermativo – definizione trovata già nel 1934 da Lance

---

<sup>27</sup> LEVI, *Se questo è un uomo. Adattamento radiofonico*, in *Opere complete*, vol. I., cit., pp. 1278-1279.

Sieveking, uno degli storici produttori della BBC – un rumore che permette di non trascurare le componenti spaziale e la focalizzazione che ora il suono le restituisce nella performatività aurale.

La radio riporta all'esperienza primaria e riporta l'esperienza primaria restituendola nella sua forma primaria, quella sonora. L'adattamento è una "ri-produzione" e con ciò realizza quel desiderio testimoniale di un testo che scorre come un nastro di magnetofono. Levi, il testimone che ha tradotto l'esperienza del Lager in un libro, con la radio ci traduce dentro la percezione diretta della esperienza. Questo è il "testo testimoniale" per Levi: la mediazione-meditazione polifonica di uno *storyteller* che permette: «una *restitutio in pristinum*, una retroversione alla lingua in cui le cose erano avvenute ed a cui esse competevano»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 795.

*Philippe Sollers: la voce, il corpo e la scrittura*

Bruna Donatelli\*

ABSTRACT

Fin dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento, la scrittura di Philippe Sollers (pseudonimo di Philippe Joyaux) è stata ritenuta la più rivoluzionaria di quei tempi e il suo autore, poco più che ventenne, è stato considerato uno dei più grandi scrittori della sua generazione. Infatti, la scrittura di Sollers si è contraddistinta fin dagli inizi da un registro linguistico ritmato sulla velocità e sull'assenza di punteggiatura, sostituita dalla «ponctonation», una punteggiatura che viene restituita, nella sua essenza più profonda, soltanto da una lettura ad alta voce. Il corpo, la voce e il linguaggio sono elementi che caratterizzano soprattutto i suoi testi degli anni Settanta e Ottanta e in particolar modo quello della trilogia paradisiaca (*Paradis*, *Paradis II* e *Paradis III*) che risentono, i primi due, dell'influenza della scrittura epifanica di Joyce e di quella visionaria di Dante, ma anche della sonorità della scrittura cinese, tema che sarà centrale in *Paradis III*, un breve testo di poco più di una pagina. Il viaggio, che lo scrittore intraprende negli anni Settanta in un «tempo altro», prosegue, poi, con lo stesso piglio ardito, nell'ambito della rimediazione, con l'obiettivo dichiarato di mettere in scena la parola, di attraversarla con la macchina da presa. Nascono da questo progetto, tra il 1981 e il 1986, diversi video con Sollers unico attore recitante (*Paradis vidéo*, *Sollers au Paradis*, *Sollers lit Paradis II*) e, nel 2010 un film, *Vers le Paradis*, dove le musiche di Monteverdi, di Haydn e di Mozart e le immagini della pittura sacra unite all'iconografia di Dante fanno da sfondo alla voce di Sollers mentre recita brani tratti dal *Portrait du joueur* e dal «Gloria» del *Journal de Paradis*.

Since the 1950s the writings of Philippe Sollers (pseudonym of Philippe Joyaux) have been considered the most revolutionary of the time, and the author, then in his early twenties, one of the leading literary figures of his generation. Already in its earliest phases, Sollers's writings are characterized by a linguistic register whose rhythm is based on speed and the replacement of traditional punctuation by his «ponctonation», a punctuation that is only rendered, in its deepest essence, by reading aloud. Body, voice and language are elements which characterize primarily his texts in the 70s and 80s, especially the Paradise trilogy (*Paradis*, *Paradis II* and *Paradis III*): the first and second texts in the trilogy

---

\* Università Roma Tre.

betray the influence of Joyce's epiphanic and Dante's visionary writing, as well as of the sonority of Chinese writing; the latter represents a central element in *Paradis III*, a short text occupying little more than a page. The journey in «another time» undertaken by the author in the 70s continues boldly in the domain of rimediation, with the explicit purpose of putting the word on stage, of traversing it with the movie camera. The outcome of this project are a number of videos dating between 1981 and 1986 and featuring Sollers as single reciting author (*Paradis vidéo*, *Sollers au Paradis*, *Sollers lit Paradis II*), and in 2010 a film, *Vers le Paradis*, in which music by Monteverdi, Haydn and Mozart, as well as sacred images combined with Dante's iconography, provide the background to Sollers's voice reciting extracts from *Portrait du joueur* and from the «Gloria» of the *Journal de Paradis*.

Philippe Sollers, pseudonimo di Philippe Joyaux, si impone nel panorama della letteratura francese fin dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento con una postura autoriale che cattura da subito l'attenzione dei critici e dei filosofi più autorevoli di quegli anni: Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault, tra gli altri<sup>1</sup>. Già nel 1957 Francis Ponge lo riteneva «l'un des plus grands écrivains de sa génération»<sup>2</sup> e considerava la sua scrittura, contraddistinta da un'arte della «fuga» (in senso musicale), la più autenticamente rivoluzionaria di quei tempi. In seguito, Barthes porrà il *focus* sul punto più incandescente della sua scrittura, la vertiginosa traversata verso un tempo altro, «la remontée vers un âge d'or, celui de la conscience, celui de la parole. Ce temps est celui du corps qui s'éveille, encore neuf, neutre, intouché par la remémoration, la signification»<sup>3</sup>. Il corpo di cui parla Barthes è, come preciserà poi lo stesso Sollers, un «corps/plume»<sup>4</sup>, ma anche un «corps-voix», un corpo che si iscrive nella voce e che si manifesta attraverso la voce<sup>5</sup>. «Contrairement à tout ce que le monde dit, je crois que le corps est dans la voix, pas l'inverse»<sup>6</sup>.

Quella che potrebbe sembrare una delle consuete affermazioni provocatorie di Sollers, è in realtà una sua ferma convinzione cui non è estranea la traccia lasciata sul suo vissuto dalle malattie che lo hanno afflitto per molti anni già da bambino: violenti attacchi d'asma e una dolorosissima perforazione dei timpani che lo hanno costretto a lungo a una vita di isolamento e di sofferenza, ma che hanno contribuito in modo determinante al consolidarsi di una sensibilità amplificata nei confronti della voce e dell'udito. Molta sofferenza, ma anche un'estrema *jouissance*: «[...] J'ai commencé très tôt par le souffle et l'oreille, et cette étrange impression (due à la mastoïdite) que la tête est ouverte avec un

<sup>1</sup> Nel momento in cui è stato scritto questo articolo, Philippe Sollers era ancora vivo. Dedico questo contributo alla sua memoria.

<sup>2</sup> JEAN PAULHAN, FRANCIS PONGE, *Correspondance 1923-1968* (éd. CLAIRE BOARETTO), Paris, Gallimard, 1986, t. II, p. 207.

<sup>3</sup> ROLAND BARTHES, «Drame, poème, roman», in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, ripreso poi in *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

<sup>4</sup> «Je suis un corps-plume. Rien d'autre que l'ouverture du présent, enrobée de tout le passé et de tout le futur». PHILIPPE SOLLERS, *La Guerre du goût. Essai*, Paris, Gallimard, 1994, p. 256.

<sup>5</sup> Sollers ne parla a lungo in una biografia-intervista scritta a quattro mani, la sua e quella di Gérard de Cortanze. Cfr. GÉRARD DE CORTANZE, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman*, Paris, Éditions du Chêne 2001.

<sup>6</sup> «Philippe Sollers Cécilia Bartoli. La diva et l'écrivain» (Entretien avec PATRICIA BOYER DE LATOUR), *Madame Figaro*, 18 nov. 2000. Cfr. anche SOLLERS, *Éloge de l'infini*. Essai, Paris, Gallimard, 2001, p. 941.

drain à l'intérieur. [...] Voilà le bon usage des maladies»<sup>7</sup>. La scrittura ha dunque origine per Sollers da questa «ruminazione»<sup>8</sup> interna e da questo silenzio contemplativo in cui germinano sillabe, suoni e parole, cadenzate sulle loro sonorità timbriche<sup>9</sup>: «[...] c'est une activité qui la plupart du temps est très aveugle et très orale, en effet, très vocale, plus exactement. C'est une activité d'écoute»<sup>10</sup>.

In questo spazio di risonanza uditiva irrompe la voce che vibra di pulsioni, emozioni, spiritualità e che crea, con movimento osmotico, emozioni e vibrazioni in chi le ascolta. La sua matericità consente al corpo di manifestarsi e al corpo dello scrittore di parlare di sé. Infatti, la voce – sostiene Sollers – parla più di qualsiasi immagine, di qualsiasi pensiero espresso:

[...] c'est mon corps qui est dans ma voix. Pourquoi les voix m'intéressent-elles autant? Parce qu'elles en disent beaucoup plus que n'importe quelle observation: que le son dit beaucoup plus que n'importe quelle image. Au fond c'est plus qu'une impression: une certitude<sup>11</sup>.

Barthes, Beckett, Céline, Joyce, Mauriac, Sartre, solo per citarne alcuni, sono per Sollers soprattutto voci. E, a proposito di quella di Joyce sottolinea:

Il suffit d'entendre sa voix. Très précisément, son enregistrement d'un fragment de *Finnegans Wake*. Déclaration des droits de la liberté d'invention verbale. De sa liberté. De sa souplesse irréductible. Écoutez ça, vous en apprendrez plus en dix minutes qu'en dix ans de lectures: écoutez ça, je vous en supplie, ou alors ne citez pas Joyce, ne faites pas

<sup>7</sup> CORTANZE, *op. cit.*, pp. 83-85.

<sup>8</sup> È un termine usato molto spesso da Sollers.

<sup>9</sup> Sul rapporto corpo/scrittura/ritmo nell'estetica sollerseana cfr. tra gli altri, MARCEL BOURDETTE-DONON, *Le Rythme du corps: Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleyret*, Paris, Harmattan, 2002, pp. 133-151, STÉPHANE ZAGDANSKI, «Do ré mi fa Sollers», in *Les Joies de mon corps. Florilèges*, Paris, Fayard, 2003, JEAN-FRANÇOIS PASCAL, «Philippe Sollers: un corps à l'œuvre», *Le Philosophoire*, n. 21, 2003, pp. 113-144 e in particolare ALIOCHA WALD LASOWSKI, «Rythme et écriture: vitesse Sollers», in ANNE DENEYS-TUNNEY (éd.), *Philippe Sollers ou l'impatience de la pensée*, Paris, PUF, 2011, pp. 49-65 et WALD LASOWSKI, *Philippe Sollers, l'art du sublime*, Paris, Pocket, 2012.

<sup>10</sup> «Philippe Sollers» (Entretien avec IRÈNE SALAS), in MARC DAMBRE, ALINE MURABRUNEL, BRUNO BLANCKEMAN (éds), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, 2004, p. 81.

<sup>11</sup> CORTANZE, *op. cit.*, p. 86.

semblant de vous intéresser à lui<sup>12</sup>.

Cosa trasmette la voce di Joyce quando la si ascolta per la prima volta, si domanda Sollers?:

La flexibilité, l'audace; la multiplicité des rôles, du grave à l'aigu, du chuchoté au presque crié; la parodie; la stupéfaction renouvelée que ce soit aussi merveilleux et bête, l'histoire humaine; l'émotion délicate; l'imitation du soupir, et du soupir du soupir; la tombée de la nuit et l'écoulement des eaux et du temps; la ténacité de la vie et la fatigue de la mort; le grondement des fleuves et le roulement des cailloux de leurs fonds; le vent dans les feuilles; le gémissement d'envie enfantin; la lubricité folle et contenue; le maniérisme féminin...<sup>13</sup>

E si sa quanto questa varietà di timbri risuonerà anche nell'intero suo percorso estetico, nel tracciato di una scrittura permeabile a tutto ciò che è movimento, ritmo e suono, unici strumenti che uno scrittore ha per combattere «les édifices idéologiques, les solidarités intellectuelles, la séparations des idiomes et l'armature sacrée de la syntaxe»<sup>14</sup>. Così commenta Barthes a proposito di *Lois* di Sollers del 1972.

### 1. *L'occhio ascolta e l'orecchio vede. Da Paradis a Paradis II*

«Au commencement était le son, la syllabe sacrée. Ça vient par la voix, alors on écrit»<sup>15</sup>. Su questo assunto – il suono della parola che sostituisce il suo significato pietrificato – Sollers fonda tutto il suo universo creativo, soprattutto quello che va dalla fine degli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Novanta. È un percorso che inizia con la pubblicazione di *Une Curieuse solitude* (1958) e trova il suo punto incandescente nella trilogia paradisiaca (*Paradis*, *Paradis II* e *Paradis III*), considerata a giusto titolo «le centre de gravité mobile, torrentiel»<sup>16</sup> di tutta la sua opera.

*Paradis* è il primo *volet* di questa trilogia che, tra stesure e *performances*, ricopre quasi quarant'anni del percorso artistico di Sollers. Si tratta di un

<sup>12</sup> SOLLERS, «La voix de Joyce», in *Théorie des exceptions. Essai*, Paris, Gallimard, 1986, p. 99.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 16.

<sup>15</sup> CORTANZE, *op. cit.*, p. 86.

<sup>16</sup> ZAGDANSKI, «Sollers en spirale», in *Fini de rire. Études*, Paris, Fayard 2003, p. 133.

testo che risente congiuntamente dello sperimentalismo linguistico di *Finnegans Wake*<sup>17</sup> e dell'esperienza visionaria della *Divina Commedia*<sup>18</sup>. Pubblicato *in progress* su *Tel Quel* dal 1974 al 1980 e in volume nel 1981<sup>19</sup>, questa prima esperienza paradisiaca dello scrittore segna l'inizio di un viaggio escatologico con lo sguardo rivolto verso il punto di nascita del linguaggio e l'orecchio teso verso il suono primordiale dell'Universo e la sua vibrazione cosmica, l'«om», il simbolo stesso dell'Assoluto universale, la sillaba sacra pronunciata all'inizio e alla fine dei rituali indù, poi ripresa negli scritti del brahmanesimo. Così in *Paradis*:

[...] quelquefois méprisé quelquefois inconnu absent ainsi vit-il brûlant son non-même a dans u et u dans m et m dans om dans je veille rêve sommeil profond quatrième état turiya plus un pour faire son trois et quatre donnant un sans deux om lentement depuis la rocaille bien élargir là [...] <sup>20</sup>

dove le lettere «a», «u», «m», come trascrizione fonetica della sillaba sanscrita «om», indicano, come lo stesso Sollers sottolinea, «a» lo stadio della veglia, «u» quello del sogno, seguito da «m», lo stadio del sonno profondo che crea e si dissolve, e dal turiya, lo stadio della pura coscienza la cui assenza di qualsiasi timbro fonico (la voce muta) evoca il profondo silenzio dell'indecifrabile e dell'inconoscibile. Da quest'ultimo stadio nasce il Brahman, la luce pura, il sole, che è allo stesso tempo l'Om.

Sulla «voce», sulla «luce» e sull'immagine silenziosa, ma risonante della luce («écho des lumières»), si apre dunque il primo *volet* del nucleo paradisiaco di Sollers<sup>21</sup>, non concepito tuttavia come un vero e proprio inizio, ma come un *continuum*, quasi a sottolineare che questa voce debba prove-

<sup>17</sup> Sollers dedica a Joyce un saggio *Joyce et Cie* (1974) e due articoli/interviste dal titolo «La Trinité de Joyce», pubblicati su *Tel Quel* nel 1980. E non è certamente un caso se queste due date coincidono con l'inizio e la fine della pubblicazione *in progress* di *Paradis*.

<sup>18</sup> Durante la redazione di *Paradis II*, Sollers aveva consacrato a Dante un saggio/intervista *Les Clés de saint Pierre* pubblicato su *L'Infini* (n. 10, printemps 1985) in cui veniva sottolineato la forza visionaria dantesca e la sua modernità inquietante. Ma, già precedentemente, su *Tel Quel* Sollers aveva dedicato a Dante il saggio «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, n. 23, 1965.

<sup>19</sup> *Paradis* sarà pubblicato in volume nel 1981 presso Seuil. Tutte le citazioni, se non indicate diversamente, sono tratte da questa edizione.

<sup>20</sup> SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 140.

<sup>21</sup> La pubblicazione *in progress* sulla rivista non contemplava la presenza della luce né quella dell'eco delle luci: «voix flower c'était la dernière cascade jetée». SOLLERS, «Paradis», *Tel Quel*, n. 57, 1974, p. 3.

nire da un altrove senza origine: «voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorché filet dès le début c'est perdu [...]»<sup>22</sup>. Il testo, un flusso ininterrotto di parole, non contempla né punteggiatura, né paragrafi, nessuna maiuscola e nessuna divisione in capitoli:

[...] à quoi serviront ces pattes de mouche virgule point-virgule exclamation interrogation parenthèse guillemets tirets où sera passée la monnaie et la majuscule et la minuscule et le circonflexe avec son réflexe et l'aigu le grave le tréa pointu et le rouge à lèvres rimmel [...]»<sup>23</sup>.

Dalla voce fuori del tempo e dello spazio, della quale è impossibile individuare la provenienza, si passa rapidamente alla voce dello scrittore che si iscrive nel romanzo con il suo corpo attraverso la voce, restituendone il respiro profondo in un audace gioco linguistico in cui la sua identità si perde, si ritrova e si declina nelle infinite proiezioni di un autore multiplo che è negato e parodiato nel momento stesso in cui il testo si arricchisce delle altre sue innumerevoli identità. E ciò, in un movimento parabolico che segna il carattere intertestuale dell'opera, contraddistinta da una scrittura plurale sempre in atto, disseminata di citazioni, formule matematiche, filastrocche, frammenti di discorsi filosofici, teologici e metalinguistici.

In questo continuo movimento di presa e perdita del significato, la scrittura parlata e dunque la recitazione, svolge un ruolo di primaria importanza. Sollers si sofferma, infatti, soprattutto sulla sonorità di una lingua sempre in azione, sulla sua articolazione fonica, sull'atto dell'emissione della voce, restituendo alla parola e al mondo dei segni la loro consistenza di respiro e di suono<sup>24</sup>, anche perché uno scrittore «c'est une voix, c'est une voix qui ressort du signe qu'il a écrit en fonction de cette voix»<sup>25</sup>. Che il linguaggio esprima, dunque, al di là di ciò che rende manifesto, che scavi negli interstizi e negli abissi del notturno dove l'orecchio si fa voce e la voce diventa musica: «je sens ma nuit des oreilles je deviens tympan sans répit»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> SOLLERS, *Paradis*, cit., p.7.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>24</sup> Cfr. PASCAL, *op. cit.*

<sup>25</sup> SOLLERS, *La parole de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1999, cit. in <<http://pileface.com/sollers/spip.php?breve623>> Cfr. anche «Sollers, son corps, sa voix», dove lo scrittore spiega il suo rapporto tra corpo, scrittura e voce <<https://www.youtube.com/watch?v=ux5w0sOcfNw>> (consultato il 13.01.2023).

<sup>26</sup> SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 15-16.

Come per Joyce, anche per l'autore di *Paradis* le parole si spogliano della loro materialità descrittiva e decodificabile, diventando permeabili a qualsiasi forma di trasformazione semantica. Sollers li sovraccarica di significati sempre diversi in modo tale che il linguaggio possa circolare senza vincoli nella tessitura del romanzo, senza peraltro costituirne il tessuto. In questo gioco polifonico è invitato anche il lettore. In effetti, l'intento dichiarato di Sollers è quello di indurre il lettore a mettersi, secondo la nota formula barthesiana, in «situation d'écriture»<sup>27</sup>, fornendogli altrettanti punti di ascolto e rivolgendosi a lui con un «tu» collettivo, perentorio e profetico di cui egli stesso fa parte, e che a sua volta cambierà status reificandosi, diventando in seguito un «lui», per tornare poi a essere un «io».

Questo singolare invito alla scrittura congiunta alla lettura, si iscrive con piglio ardito e provocatorio sul limine della serietà e dello scherzo, della derisione e dell'autoironia. Per questo motivo le opere di Sollers sono state considerate illeggibili e il suo pensiero contraddittorio. Ma è proprio questa provocazione così audace a rendere la sua immaginazione e il suo pensiero accattivanti per il lettore. Come non lasciarsi coinvolgere dal suo sarcasmo pungente e irriverente quando trasforma, ad esempio, l'«om», la sillaba sacra evocata e spiegata con gravità nel testo, in «l'om bien sûr le soi-disant homme à la gomme [...] l'usurpateur le voleur violeur [...] le monopoleur l'exploiteur l'accumulateur parasite le dépenseur la termite l'éventreur le déracineur»<sup>28</sup>? E, per restare al solo fonema «om», come non lasciarsi contaminare dall'audace gioco della coesione lessicale quando mette in discussione la nozione stessa di questa sillaba primordiale, creando la glossolalia, «yapadom»<sup>29</sup>, dove il mantenimento grafico del suono nella parola produce una deliberata con-fusione semantica tra «il n'y a pas d'homme», «il n'y a pas d'om», o, secondo una lettura combinata dei due fonemi, che l'autore stesso sembra incoraggiare, «il n'y a pas d'homme/om qui puisse connaître l'om»? Non dirà forse nel *Déroulement du Dao*: «Nul ne sait où se trouve la source magique»<sup>30</sup>?

La voce che parla e viene ascoltata produce una serie di finzioni multiple, mai casuali, mai deboli, che dimostrano da parte di Sollers una padronanza e un controllo assoluto del linguaggio in cui la parola e la scrittura si sovrappongono reciprocamente, facendo emergere il loro carattere incompleto, sempre in movimento. Da qui nascono gli innume-

<sup>27</sup> BARTHES, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 11.

<sup>28</sup> SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 285.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>30</sup> SOLLERS, *Déroulement du Dao*, *L'Infini*, n. 90 (*Spécial Chine*), 2005, p. 156.

revoli giochi linguistici: gli amalgami lessicali, gli irrispettosi innesti fonetici, i falsi lapsus, le agglutinazioni vocali che trovano il loro ancoraggio referenziale nell'ascolto: «néécité», «mater castrissima», «troudamours», «orgasthme» con riferimento specifico alla malattia di cui Sollers ha sofferto, «bête de somme théologique», «stella matupina», «yadlun», l'aforismo lacaniano «Y a de l'Un», e molti altri.

In questa gioiosa Babele del linguaggio ciascuno può impadronirsi della propria lingua, può vivere la *jouissance* della propria lingua, «l'élangues», come Sollers definisce la scrittura di *Finnegans Wake*<sup>31</sup>. Ma non è tutto. Nel flusso verbale della scrittura, nella sua emissione sonora, prodotta in funzione dell'altro, emergono numerose tracce che consentono al suo autore di risalire alle origini del linguaggio, al vocalismo arcaico del linguaggio infantile, fatto di balbettii, di vuoti, di ripetizioni o di combinazioni foniche che mimano i movimenti della suzione sottesi alla pulsione e essere all'ascolto del linguaggio della terra e del mondo abitato. Nascono così le onomatopee che si mescolano alle filastrocche dalle rime ipnotiche provenienti da lontano, da molto lontano, come la voce che intona questa salmodia: «[...] lun lun yadlun y a pas d'homme universel univerpoivre univermiel yadlun yadlun [...] yapadom [...] yapadom yapadom [...]»<sup>32</sup>.

Il testo continua per pagine e pagine seguendo il flusso fluente delle parole in movimento e in continua risonanza tra di loro e si arresta improvvisamente con l'immagine singolare dello scrittore-viaggiatore che accende una sigaretta e, noncurante, rovescia la testa al sole: «puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil»<sup>33</sup>.

Lungi dall'essere concluso, il viaggio paradisiaco di Sollers riprende con la pubblicazione di *Paradis II*, anch'esso un *work in progress* pubblicato su *L'Infini* dall'ottobre del 1980 al 1982 (in volume da Gallimard nel 1986) e caratterizzato, come il primo *volet*, dall'assenza di lettere maiuscole, punteggiatura, paragrafi e punti finali, sostituiti dalla «ponctonation», «une aération cervicale sortie de la momification littérale»<sup>34</sup>. Qui, pur ricalcando gli stilemi del primo *volet*, il ritmo sembra essere ancora più serrato e precipitato nell'intento dichiarato – sostiene Sollers – di contrastare la dannosa devastazione dei «romans marketing» che affossano la visione e l'ascolto. Cadenzato sul respiro e sulla respirazione, *Paradis II* vuole essere, infatti, un «livre anti-social», unico antidoto al «bruit

<sup>31</sup> SOLLERS, «Joyce et Cie», *Tel Quel*, n. 64, 1974, p. 21.

<sup>32</sup> SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 21.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>34</sup> SOLLERS, *Paradis II*, Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

social»<sup>35</sup>, proponendo al suo posto la ripetizione intesa come variazione e la pausa uditiva, uno iato introdotto da congiunzioni (quasi sempre da un «et» con evidente richiamo biblico), da pronomi personali soggetto (un «tu», un «vous» convocati a più riprese dalla voce narrante), o da frammenti di parole ripetute con cadenza ancor più ossessiva di quelle del primo *volet*.

Questo secondo testo, o meglio questo secondo capitolo di un unico e infinito testo che continuerà ad essere alimentato da Sollers senza soluzioni di continuità negli anni a venire<sup>36</sup>, si apre con la parola «sole» su cui si era arrestata la scrittura del primo *volet*, unita a quella iniziale della voce e della risonanza silenziosa della luce, sul suo movimento vorticoso e circolare, cui si aggiunge l'atto dell'ascolto:

soleil voix lumière écho des lumières soleil cœur lumière rouleau des lumières moi dessous dessous maintenant toujours plus dessous par-dessous toujours plus dérobé plus caché de plus en plus replié discret sans cesse en train d'écouter de s'en aller [...]»<sup>37</sup>.

Con questa postura di ripiegamento su se stesso, defilata e discreta, lo scrittore ascolta la pulsione del suo «corps-plume», il suo respiro interno, il battito pulsante della scrittura e ne ripristina il ritmo: «cœur point cœur point cœur passant par le cœur il va falloir rester réveillé maintenant absolument réveillé [...] le temps de quitter ce cœur». Il tempo del «cœur battant» è quello dell'«istante», della durata creativa dell'istante, l'«interminable instant d'éveillant»<sup>38</sup>, l'unico in grado di vivere al di fuori del tempo cronologico, in un incessante «aujourd'hui» che diventa un «aujourd'hui différente manière d'être à jour»<sup>39</sup>.

Nel flusso delle parole, armoniosamente varie e cadenzate, pulsa un mondo di percussioni fonetiche («j'entre mon encre amère éphémère»<sup>40</sup>),

<sup>35</sup> «Un livre anti-social», *France Culture* <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article491#section1>> (consultato il 13.01.2023).

<sup>36</sup> Sollers ritornerà a più riprese sulla tematica paradisiaca con testi che, affrontati di volta in volta da angolature diverse, convergono sempre sulla figura di Dante: per esempio *Le Cœur absolu* (1987), *La Divine Comédie. Entretiens* (2000) e *Une vie divine. Roman* (2006). Sulla presenza di Dante nell'opera di Sollers cfr. MOHAN HALGRAIN, «Sollers et Dante ou l'érudition paradisiaque», in *Le savant des lettres*, Rennes, P.U.R., 2014, pp. 171-182.

<sup>37</sup> SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 7.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 34.

di modulazioni variate («et la vie à partir de là surgit dans sa vérité haine et vide et vaine et vide et haine vide et vaine et liquide et vide et vaine et solide dans sa haine vaine et sordide»<sup>41</sup>), di virtuosismi linguistici e di agglutinazioni o variazioni semantiche che, numerose, avevano già popolato le pagine di *Paradis*, e che qui, pur comparando con minor frequenza, non sono per questo meno rilevanti: («elle aime ça la monde à l'ammonde [...] la mammonde»<sup>42</sup>, «en amont d'ammonde en ammène»<sup>43</sup>).

Sollers convoca, inoltre, in questo secondo *volet* in modo più esplicito diverse figure letterarie, mitologiche, quadri e composizioni musicali a lui cari, collegati tra di loro dal filo invisibile dell'assonanza simbolica, mai scontata e mai prevedibile: Moby Dik, la balena bianca, qui trasformata in «Momy Trick» che fa eco a *Mom Trik*, una *giclée* dell'artista americano Brian Kershnik, e poi Giona, ingoiato da una balena, che con la sua morte annuncia la sua stessa resurrezione, «la solubilité du corps dans l'écrit»<sup>44</sup>, ma anche Jonas come Yôna(t), che in ebraico indica la colomba e che, qui, si mostra dietro l'angelo nell'*Annunciazione* del Ghirlandaio, «crachant ses rayons d'insémination éternelle sumartificielle»<sup>45</sup> e, infine, l'angelo stesso, «l'ange du saint-écrit», che «accomplit sa bénédiction»<sup>46</sup> e che tiene nella mano sinistra «son giglio sempiternel lys fragile fleuri éternel»<sup>47</sup>, un giglio, la cui fragilità in parte richiama quello di Firenze evocato da Dante nel XVI canto del *Paradiso*<sup>48</sup>.

Il lettore è, infine, nuovamente invitato da Sollers alla fine del testo a sintonizzarsi sulla «vox tubae vox suavi vox» della scala musicale dei suoi «petits mots mutants»: «et elle est là une fois encore dressée mon échelle bien légère et triste et bien ferme très joyeuse et vive et bien ferme [...] ciel et terre pleine de l'énergie en joie d'autrefois»<sup>49</sup>.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>48</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, Canto XVI, vv. 152-153.

<sup>49</sup> SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 115.

## 2. *Alla ricerca della via sacra: Paradis III*

L'esperienza paradisiaca di Sollers si sarebbe potuta concludere con questo singolare invito al lettore a condividere la gioiosa energia delle sue «mots mutants», ma così non è stato. Dopo quattro anni di interruzione dedicati alle *performances* di *Paradis* e di *Paradis II*, su cui torneremo tra poco, nel 1990 la rivista *L'Infini* pubblica il primo estratto di un terzo *volet*, *Paradis III*, rimasto *in progress*, ma un «livre qui se présentera, un jour, en continuité», afferma Sollers, seguito da osservazioni da lui stesso redatte. L'estratto in questione si apre con un «tempo perfetto» che elude il passare del tempo. È una ripetizione leggermente variata delle ultime parole di *Paradis II*. Qui leggiamo:

mais oui je les vois s'étaler partout maintenant gauche-droite comme s'ils avaient été lus dans un autre espace tempus perfectus je répète ciel et terre disparue en joie d'autrefois sacrés petits signes moulés dans leur ombre quel plaisir de les retrouver de s'y plonger de les faire voler dedans et dehors avec eux en eux tout au fond d'eux face à eux loin d'eux comme si on avait dormi malgré eux résistant au vent au courant au giflé du temps dans son vent les revoilà en silence j'écoute<sup>50</sup>.

Ed è ancora l'occhio a captare l'onda sonora emessa dalle parole, i numerosi segni sparsi che volteggiano e risuonano dappertutto e che prendono forma dalla loro stessa ombra. Ma cosa sono questo spazio e questo tempo perfetto? Lo suggerisce lo stesso Sollers; sono i segni che l'inchiostro traccia sul foglio, e in particolare quelli molto singolari di un'antica scrittura cinese tratta da una pergamena del 777 e riprodotta a fianco del testo. L'impaginazione di questo estratto di *Paradis III* è sapientemente studiata. Situato in apertura di un dossier dedicato alla Cina dall'eloquente titolo «La Chine toujours»<sup>51</sup>, questo breve testo è infatti preceduto, quasi come un suo doppio, dall'immagine di una parte della citata pergamena dal titolo «AUTOBIOGRAPHIE» (Fig. 1). La didascalia ci informa che si tratta de *La bardiesse extrême* del monaco calligrafo zen Huaisu e la particolarità di questa pergamena consiste nel fatto che ha uno sviluppo orizzontale e che la calligrafia è una scrittura in corsivo che procede da sinistra a destra, «l'écriture folle» creata da questo monaco

---

<sup>50</sup> ID., «Paradis III», *L'Infini*, n. 30, été 1990, p. 121.

<sup>51</sup> Dossier che illustra ampiamente, attraverso gli scritti che lo compongono, il movimento democratico del 1989 che si conclude con uno spargimento di sangue e numerosi arresti.

buddista e dal taoista Zhang Xu, praticata soltanto durante l'estasi dell'«ivresse bachique»<sup>52</sup>.

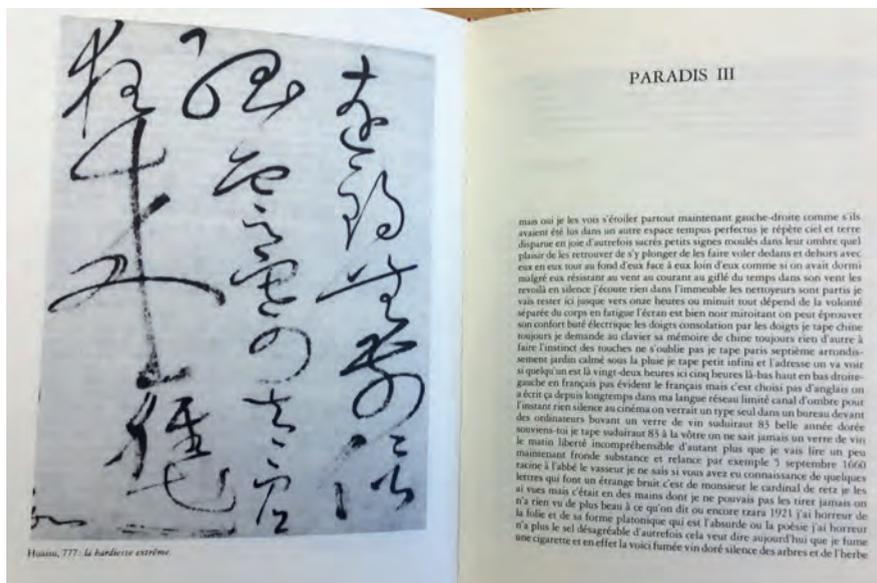


Fig. 1: *L'Infini*, n. 30, été 1990, p. 121.

È evidente che tutto l'estratto di questa terzo *volet* del nucleo paradisiaco sollerseano è incentrato sul rapporto che lo scrittore ha instaurato e instaura ancora oggi con la Cina e in particolare con l'origine sacra e incantatoria della scrittura cinese, in primo luogo, il legame tra l'autobiografia del monaco Huaisu e la sua autobiografia. Lo dice esplicitamente lui stesso laddove dichiara che *Paradis III* va letto «comme la suite de la vraie autobio-graphie d'un “écrivain européen d'origine française”, enclin à l'extase et à l'ivresse, qui très tôt s'est intéressé à la Chine»<sup>53</sup>. Di fatto, ciò che Sollers chiede alla scrittura è di rimemorare la Cina, quella ancestrale e taoista dove tutto è risonanza e tutto entra in risonanza: «Et il est à ce moment là flagrant que la musicalité de ce qui apparaît/disparaît est la chose la plus importante»<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> LÉON VANDERMEERSCH, «L'écriture folle. Facette chinoise de l'extase lettrée», *Savoir et Clinique*, n. 8, 2007/1, p. 195.

<sup>53</sup> Le parole tra virgolette alte all'inglese sono di Sollers. SOLLERS, *Un vrai roman*, Paris, Plon, 2007, p. 107.

<sup>54</sup> SOLLERS, *Déroulement du Dao*, cit., p. 160.

Sull'onda di questa intensa e gioiosa consonanza tra la sua opera, il suo pensiero e la scrittura cinese (che da sempre lo ha affascinato), Sollers declina diversi saggi, e molti dei suoi romanzi recano nel titolo o al loro interno l'iscrizione di ideogrammi cinesi: *Drame*, *Loix*, *Passion fixe*, ecc. Anche il primo *volet* di questa audace trilogia paradisiaca ne aveva conservato alcune tracce, alla ricerca del «dao» (trasformato in «tao» dagli occidentali) dove le cose tornano a essere ciò che sono per se stesse e, nascendo dall'ombra, sono «riches de leur inépuisable vacuité»<sup>55</sup>. Lì, Sollers si era immaginato di trovarsi sulle rive del fiume Luo mentre guarda da un ponte sospeso la «vielle rivière de chine»<sup>56</sup>, il «calamaio» da cui, secondo la leggenda, era emersa la tartaruga con la scrittura cinese sul carapace. Nel segreto di questo vecchio, piccolo e nero fiume – sostiene Sollers – si nasconde la verità del tempo ritrovato, quel tempo antico che abita l'*entre-deux* dell'esistenza. «Fleurs en grappes de beauté, l'oiseau de la vallée lance un cri de silence»<sup>57</sup>, scriverà nel 2005 in *Déroulement du Dao*, seguendo il cammino di un immaginario poeta cinese dell'VIII secolo, per poi affermare: «voilà c'est la Voie»<sup>58</sup>.

### 3. *Mettere in scena la parola: le performances della trilogia paradisiaca e oltre*

Contemporaneamente alla stesura di *Paradis II* e *Paradis III*, Sollers si cimenta in un altro audace progetto. Vuole mettere in scena la parola, attraversarla con la macchina da presa, per «représenter l'irreprésentable»<sup>59</sup>. Appena terminata la pubblicazione *in progress* di *Paradis* su *Tel Quel*, e nel momento in cui inizia la pubblicazione del secondo volume su *L'Infini*, egli crea con Jean-Paul Fargier *Paradis vidéo*<sup>60</sup> il cui unico attore e voce

<sup>55</sup> Cfr. LAO ZI, *Dao de Jing: le livre de la voie et de la vertu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

<sup>56</sup> SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 144.

<sup>57</sup> SOLLERS, *Déroulement du Dao*, cit., p. 157.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> CATHÉRINE CHARTRAND-LAPORTE, «Deux romans, des performances, une vidéo: *Paradis* de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel», *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n. 11, octobre 2013, p. 77.

<sup>60</sup> La data della *performance* è incerta. Secondo quanto affermano gli stessi Sollers e Fargier, sarebbe stata realizzata nel 1980 al Centre Pompidou. Cfr. SOLLERS, «Spectacle de la voix», in SOLLERS, JEAN-PAUL FARGIER, *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, Paris, A d'hoc - Xavier D'Arhuys, 1988, p. 23. Secondo Armine Kotin Mortimer è stata realizzata nel 1982. Cfr. ARMINE KOTIN MORTIMER, «Vidéo vs. Télévision: *Sollers au Paradis*», *Contemporary French Civilization*, n. 28, vol. 2, 2004, p. 207. Invece Philippe Forest non precisa l'anno esatto, ma lo situa tra il 1981 e il 1983. Cfr. FOREST, *Histoire de Tel Quel*,

narrante è lo stesso Sollers mentre legge le prime pagine di *Paradis II*, circondato da schermi che proiettano immagini scelte precedentemente per il video e altre invece riprese in diretta. È la prima volta che lo scrittore si misura con la rimediazione dei suoi romanzi e non sarà l'ultima. Lavorerà in seguito, e in modo ancor più audace, ad altri progetti, in parte incentrati sulla trilogia paradisiaca, in parte su altri testi. Da questo momento in poi, l'approccio transmediale sarà la sua imprescindibile cifra stilistica: dare una voce palpabile alla scrittura. Si dedicherà infatti a una rimediazione di *Paradis II* nel 1983, *Sollers au Paradis*, diretto sempre da Jean-Paul Fargier che ne sigla anche il montaggio<sup>61</sup>.

Questa volta il video è declinato su tre dispositivi combinati della sfera sensoriale: l'emissione della voce, l'ascolto e la rappresentazione iconica. Sollers ne è, di nuovo, l'unica voce narrante. Si tratta di un lavoro a quattro mani che si sarebbe potuto trasformare in una rivalità, ma i due autori stabiliscono un sorprendente rapporto di reciproca complicità, basato sulla comune convinzione del primato della voce e dell'ascolto sull'immagine. Da parte di Fargier era necessario porsi con l'occhio all'ascolto per abitare lui stesso il romanzo. Nascono così le immagini in movimento situate sullo sfondo, non le stesse suggerite dal testo, ma quelle che l'onda sonora della voce dello scrittore trasmette al videomaker. Attraversano lo schermo, seguono il ritmo della recitazione; alcune scorrono con una velocità straordinaria, altre lasciano il posto a un movimento più fluido, quasi al rallentatore. Poi ancora le stesse immagini di prima, ma riprese da un'inquadratura diversa o con un'accelerazione sempre più vertiginosa. Inaspettatamente, appaiono immagini fisse: le braccia di una statua o l'ala di un angelo in un gesto pietrificato, un bambino addormentato nell'atto della suzione o, ancora, un orecchio di profilo che ascolta, un occhio e una bocca presi frontalmente, la sagoma dello scrittore di profilo, il cui corpo trasparente (Fig. 2) è attraversato dalla scrittura («un corps écrit contre-écrit»)<sup>62</sup> o, lo stesso Sollers, sdraiato su una panchina a Venezia con il corpo in *trance*. «La voix s'incarne», afferma Fargier a proposito di questa scelta, e «projetée un corps dans le décor»<sup>63</sup>. Gli fanno eco le parole dello stesso Sollers:

---

Paris, Seuil, 1995.

<sup>61</sup> Seguirà, nel 1984, un secondo video, *Sollers au pied du mur*. Entrambi i video sono stati pubblicati da Art Press nel 2007 in DVD.

<sup>62</sup> SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 107.

<sup>63</sup> FARGIER, «En avant la musique», in SOLLERS, FARGIER, *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, cit., p. 9.



Fig. 2: *Sollers au Paradis*, DVD, Art Press, 2007, (0.42.09).

Il faut que je me place dans la dimension où je verrais mon corps au-dessous de moi, [...] dormant profondément, et moi avec ma voix, au-dessus de plus en plus agile et rapide pour ce corps qui s'endort, disparaît au plus profond du sommeil, image de la mort [...]<sup>64</sup>.

In primo piano si vede, poi, Sollers che recita mentre guarda dritto nella videocamera, i suoi gesti che danno ritmo alla voce, l'espressione del viso, il movimento del suo corpo che riprende fiato, e ancora i primi piani della bocca, la sua articolazione nell'atto di emettere la voce. E, sempre in primo piano, una doppia figura di Sollers, di faccia e di profilo, i loro sguardi che non si incrociano mai, ma che convergono entrambi su uno stesso oggetto, il testo che debbono leggere. Un'entità doppia che richiama quella che germina e si dissemina tra le pieghe della tessitura del suo romanzo (Fig. 3).

L'esperienza della scrittura recitata non termina per Sollers con questo video. Una volta pubblicato *Paradis II* in volume, per celebrarne

---

<sup>64</sup> SOLLERS, «Spectacle de la voix», cit., p. 24.



Fig. 3: *Sollers au Paradis*, DVD, Art Press, 2007, (0.24.10).

l'uscita, egli decide di darne una lettura pubblica filmata, *Sollers lit Paradis II*<sup>65</sup> (1986). Questa volta la scenografia è totalmente diversa. Sullo sfondo appaiono immagini fisse, libri disposti a blocchi sugli scaffali di una biblioteca (la realtà contingente) e in primo piano soltanto il volto di Sollers, l'articolazione della sua bocca mentre recita, i suoi gesti, il viso, la sua figura intera: il suo corpo. È il corpo dello scrittore e non la sua immagine, sottolinea Sollers:

On ne s'intéresse pas assez au corps des écrivains: il a la même importance que leurs livres. [...] Le corps, donc, pas l'image. Ce corps là, cet ensemble de gestes ou d'intonations, ce système nerveux là. [...] Il y a bien continuité de tissu et de rythme entre les livres et la façon dont le corps qui les a écrits marche, parle, se tait, apparaît, disparaît<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Video realizzato da Gérard Courant <<https://www.youtube.com/watch?v=k5a6LknOirg>> (consultato il 13.01.2023).

<sup>66</sup> SOLLERS, «L'éthique de Beckett», in *La Guerre du goût*, Gallimard, Folio 1994, pp. 494-495.

Sollers continua, in ambito performativo, la sua avventura paradisiaca con un film del 2010, *Vers le Paradis* diretto da Georgi Galabov e Sophie Zhane<sup>67</sup>, alla ricerca di una nuova via sacra, ripercorrendo quella del cattolicesimo e avendo come guida l'autore della *Divina Commedia*.

Qui il registro filmico risente di un cambio di rotta rispetto ai precedenti video: la voce narrante (sempre quella di Sollers) ha tonalità meno precipitate, quasi sempre solenne, pur mantenendo un ritmo cadenzato e il testo letto non è più in gran parte *Paradis*, ma frammenti presi da altri testi. Questa nuova *performance* prende, infatti, l'avvio da una conferenza su Dante (*Dante au collège des Bernardins*), e inizia con il suono delle campane di San Pietro mentre scorrono in dissolvenza le immagini simbolo della cristianità e dell'arte cristiana su cui si innesta un sottofondo musicale cinese che sembra in qualche modo riprendere il tema dell'estratto di *Paradis III*. Oltre a Dante, il cui ritratto compare più volte nelle opere d'arte che fanno da sfondo alla voce recitante di Sollers, nel film ci sono altre presenze che lo scrittore considera suoi «evangelisti»: da un lato Monteverdi, Haydn, Bach e Mozart, dall'altro Giotto, Tiziano, Michelangelo e Bernini che si rispondono con sorprendente consonanza. Ma, di fatto, tutto risuona nel film: il suono delle campane di San Pietro con l'antica musica cinese in sottofondo, le immagini simbolo del cristianesimo con quelle dell'arte cristiana, la figura di Dante con quella di Sollers mentre la sua voce recita «L'heure de Rome» (tratto da *Portrait du joueur* del 1984) e «Gloria» del *Journal de Paradis*<sup>68</sup>. Il tutto reso ancor più solenne dalla presenza di due papi, Benedetto XVI e Giovanni Paolo II e dalle musiche di Monteverdi, Haydn e Mozart.

L'avventura paradisiaca di Philippe Sollers, iniziata con Joyce e Dante, sembrerebbe concludersi qui con Dante, ma soltanto in apparenza. Continuerà, anche se in modo diverso, con la pubblicazione di romanzi-saggi dai titoli eloquenti *L'Éclaircie*, *Fungues*, *Médium*, *L'École de Mystère*, solo per citarne alcuni, fino a *Désir* del 2020, *Légende* e *L'Agent secret*, entrambi del 2021. Tutti incentrati sul tema dell'incontro. Particolari sono quelli di *Désir* dove l'autore convoca pensatori, artisti, scrittori dal XVIII secolo fino ai giorni nostri, tutti accumulati dal filo invisibile dell'«illumination révolutionnaire». E vorrei concludere su alcune scene della rimediazione di questo romanzo-saggio che rimandano a temi, immagini e ad artisti con i quali, da quasi settant'anni, l'universo creativo di Philippe Sollers si è confrontato<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> DVD/libro *Vers le Paradis. Dante au collège des Bernardins*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2010.

<sup>68</sup> SOLLERS, *GLORIA* (*Journal de Paradis*), *Tel Quel*, n. 87, 1981, p. 13.

<sup>69</sup> Cfr. *Désir on Vimeo* <<http://vimeo.com>> (consultato il 13.01.2023).

Il film, la cui regia è stata affidata, come la precedente, a Georgi Galabov e Sophie Zhane, inizia con una traversata in mare, il grido di un uccello e il rumore dell'acqua solcata dalla prua di un'imbarcazione sulle cui vele è impressa la firma di Louis-Claude de Saint Martin, pensatore illuminista più conosciuto con il nome di «Philosophe inconnu», autore di *L'homme de désir*. Questa visionaria attraversata nel tempo e nello spazio, dove riecheggia in filigrana l'atmosfera epifanica dell'*Ulysses* di Joyce, è innervata dalle note della 22<sup>a</sup> sinfonia di Joseph Haydn (*Der Philosoph*), uno dei musicisti preferiti da Sollers, evocato a più riprese nei suoi testi e nei suoi saggi. In primo piano appare Sollers seduto a tavolino mentre legge con voce solenne, cadenzata e straordinariamente pacata, alcune pagine del testo manoscritto di *Désir*. La lettura a tratti si arresta, poi riprende dopo che lo stesso Sollers, penna alla mano (una sorta di orecchio che guarda), ha corretto alcune parole del manoscritto che non reggono all'ascolto ad alta voce. Il «philosophe inconnu» e lo scrittore dialogano tra di loro, l'uno reintegrato nell'altro, l'uno attraverso i testi dell'altro, e fanno immaginare incontri: gli scheletri di Voltaire e Rousseau che danzano al Panthéon nelle loro tombe, Sade all'uscita della Bastille, Rimbaud, Hegel, Heidegger, il giovane autore di *Femmes*, lo stesso Sollers, intervistato da Kirk Douglas, ma anche gli incontri più problematici o volutamente evitati, come quelli con Robespierre, Bonaparte e Mao. Tutto l'impianto filmico è orchestrato con grande eleganza e maestria. I violini di Haydn fanno da contrappunto al racconto che Sollers fa del violino del «philosophe inconnu», il cui suono, nei cimiteri di Montmartre, Père Lachaise e Montparnasse rimane però inascoltato. Le vele spiegate al vento durante la traversata, che cadenzano il tempo della narrazione filmica, fileggiano, anch'esse, al ritmo della musica di Haydn, mentre il suono grave e maestoso dei corni fa da sfondo alla voce di Grace Kelly che sussurra il proprio desiderio d'amore all'ossessionato fotoreporter nella *Finestra sul cortile*, il cui pensiero è invece rivolto altrove. Non mancano i quadri, le fotografie, i disegni: la postura *désirante* del giovane innamorato di *La Rencontre* di Fragonard, determinato a raggiungere con qualsiasi mezzo la sua amata; il vuoto visivo dello sguardo di Mao nella famosa serigrafia di Andy Warhol, «l'expression piège que ses fleurs s'évanouissent», cui si contrappone l'indifferenza «suprema» dello sguardo del giovinetto dipinto da Manet nel *Déjeuner dans l'atelier*, «tenant tête à son temps»<sup>70</sup>. Una sfilata di volti animati, da una parte, da un gesto di sfida intensamente rivoluzionario, «il violento desiderio di libertà» e,

<sup>70</sup> Cfr. «La révolution Manet». Entretien avec Philippe Sollers, réalisé par Patrick Amine, *Revue des Deux Mondes*, mars 2011, pp. 23-37.

dall'altra, dall'efferato desiderio di controllo da parte di chi, in tutti i tempi, ha imposto le proprie ideologie criminali, ma anche dalla «violence illimitée et burlesque du contre-désir» di una società agonizzante e di «une foule qui vit le va-et-vient de l'erreur» della contro-rivoluzione. Di questa traversata nel tempo e nello spazio altro dell'immaginazione, Solers è l'abile e astuto condottiero con l'occhio teso ad ascoltare la voce interiore del pensiero, quella enigmatica della musica e l'orecchio volto verso il silenzio parlante della pittura, sull'onda di un continuo e ripetuto richiamo alla pluralità e alla disseminazione.

## *La poesia va où? La parola musicale e scenica di Valérie Rouzeau*

Simona Pollicino\*

### ABSTRACT<sup>1</sup>

L'opera della poetessa francese Valérie Rouzeau può essere considerata un esempio di scrittura *hors du livre*, che “protende” verso l'altro e, sia essa proferita, suonata o danzata, comunica attraverso un ritmo vitale e sempre versatile. Allo stesso tempo individuale e collettiva, la poesia di Rouzeau affonda nell'esperienza esistenziale e sconfinata dai sentieri battuti. L'intento di questo contributo è di riflettere, alla luce di alcune considerazioni sulla “voce”, sulla transitività della parola poetica e sulla sua funzione performativa, come pure su quella consistenza sonora che non separa il linguaggio dal corpo ed è capace di interagire con il destinatario prescindendo dal mezzo di cui si serve.

The French poet Valérie Rouzeau's work can be considered an example of writing beyond the text thanks to its “extensive” poetry and its versatile rhythm, whether vocalized, played or danced. Both individual and collective, Rouzeau's poetry sinks into experience and goes off the beaten paths. This article aims not to separate what engages the body and the language in order to reflect on the sonorous nature and performativity by which Rouzeau's living poems get in touch with the public of readers, listeners and spectators.

---

\* Università Roma Tre.

<sup>1</sup> Il presente contributo riprende una versione parzialmente modificata del mio articolo «Voix/es de la poésie. Valérie Rouzeau entre lectures publiques, chanson et théâtre», Intercâmbio. *Revue d'études françaises*, n° 15, 2022. <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/>> (ultimo accesso 23.04.2023).

### 1. Di là dal testo, dove va la poesia?

La poesia contemporanea è da diversi anni al centro di una riflessione sulle molteplici forme di rinnovamento dei generi tradizionali che tende a liberarli dalle *contraintes* e concepisce invece uno “spettacolo” intermediale in cui convergono la poesia, la musica, il teatro, il cinema. Se da una parte si assiste a un ritorno al lirismo come espressione dell’emozione, dall’altra emerge una tendenza al letteralismo e all’oggettivismo che privilegia la dimensione “materiale”, “elementare” dell’esperienza poetica. Parallelamente a una produzione convenzionale quantunque fiorente, nella quale la pagina del libro resta ancora l’elemento di identificazione del fatto letterario, alcune forme espressive sperimentali quali *happening*, *event*, *récitals*, *poème action*, ecc. recuperano i dispositivi dei media dando vita a fenomeni di contaminazione dei linguaggi in cui la pratica si afferma come forma d’arte. In particolare, la poesia troverà nella dimensione sonora il canale per estrinsecare la sua oralità connaturata, in quella visuale lo spazio di incontro con l’immagine (arti figurative, fotografia, cinema, televisione, internet) e in quella corporea più in generale la sua “performatività”. Tale apertura darà vita a forme artistiche originali che svincolano l’autore dalla “fissità” del testo canonico, come pure da istanze e ruoli rigidi<sup>2</sup>. Se per alcuni autori il testo scritto costituisce un supporto fondamentale nel processo compositivo, per gli esponenti di questo nuovo orientamento si può parlare piuttosto di “testo-progetto”, come osserva a ragione Giovanni Fontana, il quale aggiunge al valore di “pre-testo” che anticipa una «ritestualizzazione che si configura nello spazio-tempo», quello di *pretesto*, vale a dire un’occasione sempre nuova per realizzare un «salto dimensionale»<sup>3</sup>. La poesia contemporanea si riconosce, infatti, in altri mezzi e modalità di comunicazione e diventa essa stessa un dispositivo; è quanto condensa la definizione di “médiopoétique” coniata da Jean-Pierre Bobillot<sup>4</sup>, la quale rinvia tanto a una nuova concezione del genere, quanto a una svolta metodologica importante, che avrà come oggetto di indagine la circolazione mediatica della poesia

---

<sup>2</sup> Sulla questione si vedano, tra gli altri, i volumi curati da JEAN-FRANÇOIS PUFF (ed.), *Dire la poésie?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015 e da STÉPHANE HIRSCHI, CORINNE LEGOY, SERGE LINARÈS *et al.* (eds), *La poésie délivrée*. Nanterre, Presse Universitaires de Nanterre, coll. «Orbis litterarum», 2017.

<sup>3</sup> GIOVANNI FONTANA, «Poesia Sonora, poesia azione e lo scarto epigenetico», in LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI (ed.), *L’arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 151-157.

<sup>4</sup> JEAN-PIERRE BOBILLOT, «Poésie sonore & médiopoétique», *French Forum*, vol. 37, n° 1, 2012, pp. 19-34.

sul palco, sullo schermo, sulla tela, nel paesaggio urbano, nelle letture pubbliche alla radio o alla televisione. Le strutture della teatralità, in particolare, permeano da sempre poesia orale, aprendo la via a una nuova dimensione della sua ricezione: «Le théâtre est un lieu où faire apparaître la poésie active, où montrer à nouveaux aux hommes comment le monde est appelé par le langage»<sup>5</sup>.

## 2. *La voce e il corpo*

Se si pensa alla *voce* del poeta, non alludeva forse a questa Paul Verlaine quando esortava «Écoutez, c'est notre sang qui chante»? Generalmente ci si riferisce alla “voce” del poeta in senso figurato, a volere indicare la sua come un’opera destinata all’ascolto e la scrittura come un atto che produce un effetto di presenza. Come osserva in proposito Paul Zumthor:

Le désir de la voix vive habite ainsi toute poésie, en exil dans l'écriture. Le poète n'est que voix: le langage vient d'ailleurs [...] Toute poésie aspire en effet à se faire voix; à se faire entendre; à saisir l'individuel incommunicable dans une identification du message à la situation qui l'engendre, de sorte qu'il y joue un rôle stimulateur, comme un appel à l'action<sup>6</sup>.

Per Jean-Michel Maulpoix, ad esempio, la voce è il punto in cui si incontrano il corpo e il linguaggio, quel silenzioso parlare che riusciamo a sentire leggendo e che diventa familiare<sup>7</sup>. Quale rapporto intercorre allora tra la scrittura, discreto lavoro di segni che prendono corpo, con il suo opposto che è l’istanza sonora della voce, invisibile, immediata, naturale? In questa prospettiva, la poesia si caratterizza per la sua funzione comunicativa “ibrida” che trova sostanza in una «tension entre l'oeil et l'oreille»<sup>8</sup>. Anche Roland Barthes parla di una «corporéité du parler»<sup>9</sup> che

<sup>5</sup> VALÈRE NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 84.

<sup>6</sup> PAUL ZUMTHOR, «Considérations sur les valeurs de la voix», *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 99-100, juil.-déc., 1982, p. 238.

<sup>7</sup> JEAN-MICHEL MAULPOIX, *Anatomie du poète*, Paris, Éditions Corti, 2020, p. 61 e *passim*.

<sup>8</sup> NADJA COHEN *et al.*, *Poésie et médias: XX-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde Éd., Coll. «Culture/Médias», 2012, p. 16.

<sup>9</sup> «La voix se situe à l'articulation du corps et du discours. C'est dans cet entre-deux que le mouvement de l'écoute pourra s'effectuer». ROLAND BARTHES, «Écoute» (en

accomuna la voce agli altri movimenti del corpo, quale prova della presenza di un soggetto in un tempo e in luogo ben precisi, come pure in una dimensione dell'*entre-deux* tra il materiale e l'immateriale, il reale e l'ideale. La voce è quella forma sottile, aerea del corpo, che si irradia verso l'esterno come suo prolungamento e testimonia una tensione verso l'altro; è attraverso la voce che il linguaggio si vocalizza e diventa parola, articolandosi in rapporto a un momento, a un soggetto, a una narrazione<sup>10</sup>. La voce assicura una presa ideale sul mondo: dire le cose significa in qualche modo poterne disporre e provare un sentimento di appagamento, di giubilo nel possederle attraverso la parola<sup>11</sup>. In tal senso, la voce è capace di dare corpo all'attività intellettuale, di conferire all'astratto un'esistenza sensibile, di riunire il sé con l'altro, di creare, lì dove proferisce, una presenza. Dal canto suo, la scrittura può solo aspirare alle potenzialità della voce; esplorandone tutte le possibilità, il poeta incarna un linguaggio che si costruisce e si reinventa attraverso la scrittura. La parola è dunque esperita come gesto corporeo, vale a dire come atto espressivo il cui il senso non è distinto dal suono che le dà forma. Merleau-Ponty individua nel corpo vibrante l'acquisizione del linguaggio, proprio perché utilizzato come strumento di azione sonora e percettiva<sup>12</sup>. Converterà ancora Zumthor:

Un corps est là, qui parle: représenté par la voix qui émane de lui, partie la plus souple de ce corps, et la moins limitée puisqu'elle le dépasse de sa dimension acoustique, très variable et permettant tous les jeux. L'image archétypale d'un corps vocal appartient aux «sources anthropologiques de l'imaginaire»<sup>13</sup>.

Sperimentando nuove pratiche di vocalizzazione, alcuni poeti abban-

---

collaboration avec ROLAND HAVAS), 1976 pp. 217-230 in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Collection Points Essais, Paris, Seuil, p. 226.

<sup>10</sup> È ciò che osserva ancora Maulpoix: «La voix en effet s'adresse à l'autre comme un rayonnement du corps: elle vise le désir de l'autre. Elle manifeste et certifie l'existence du sujet par son rapport à l'autre [...] Elle permet à la fois au sujet de parler le monde et de parler dans le monde. Elle ouvre en fin de compte au désir de vivre et de mourir». MAULPOIX, *op. cit.*, p. 71.

<sup>11</sup> Afferma Éric Benoît: «écrire ou lire de la poésie, c'est d'abord se livrer avec plaisir à l'oralité du langage». ÉRIC BENOÎT, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Garnier, 2016, p. 22.

<sup>12</sup> Cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

<sup>13</sup> ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 235.

donano l'isolamento dello scrittoio e si servono del microfono o di qualunque altro dispositivo per "incarnare" la parola e per interpretarla instaurando una nuova relazione comunicativa. Quella voce sconosciuta che precede il gesto della mano scrivente potrà così essere percepita nella sua insita forza performativa<sup>14</sup>.

### 3. Vrouzeaufonia

L'opera della poetessa francese contemporanea Valérie Rouzeau offre un esempio di quella corporeità della voce che si concretizza in una scrittura costituita, per dirla ancora con Barthes, di «mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions ou des répulsions (des appels de jouissance)»<sup>15</sup>. La sua parola ci rammenta che la poesia è umana, viva, moderna, perché parla di noi e degli altri<sup>16</sup>, della lingua, del corpo; essa è capace di ribaltare la realtà e di riconcepirla attraverso le parole. L'esperienza poetica di Rouzeau è un *engagement total*, da non intendersi come impegno civile né come rifiuto della tradizione o abbandono del supporto testuale; la si può, infatti, annoverare tra i classici contemporanei e non tra gli esponenti della poesia "sonora" in senso stretto. Stilisticamente prossima ai surrealisti (Apollinaire, Desnos), Valérie Rouzeau si colloca tra i quei pochi poeti da Mallarmé in poi capaci di afferrare «le flux pulsionnel, la discontinuité matérielle, la lutte politi-

<sup>14</sup> Corrado Bologna distingue chiaramente la Voce dalla Parola, quest'ultima intesa nel senso barthesiano quale "facoltà" di espressione orale e anche scritta nonché suo "prodotto", e ancora dal Linguaggio con i suoi segni: «La voce, in quanto *prins* biologico, anticipa qualsiasi opposizione di distinti, cioè qualsiasi differenza [...] è una pulsione che tende ad articolarsi, ma che nell'articolazione medesima si annulla in quanto "pura potenzialità", generando la parola differenziata e significante. La voce si confonde con il ronzante turbinio delle pulsazioni corporee, che sfuggono alla coscienza perché la precedono». CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 23-24.

<sup>15</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 281.

<sup>16</sup> I due versi di chiusura di «Mes mots des autres» ne racchiudono il senso: «Je fais avec mes mots qui sont les mots des autres/Je vais avec les mots qui sont mes mots des autres». VALÉRIE ROUZEAU, *Quand je me deux*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2009, p. 23. La raccolta è stata riedita nel 2022 presso le edizioni La Table Ronde. La poetessa dichiara ancora: «J'écris parce que je suis une lectrice de poésie. Mes poèmes sont truffés d'échos des poèmes des autres. Je partage ce goût-là avec les gamins». ROUZEAU, «Valérie Rouzeau, poète pop chantée par Indochine, lue par les sociétaires de la Comédie Française», *La Montagne*, 17 mai 2015, <[https://www.lamontagne.fr/gueret-23000/loisirs/valerie-rouzeau-poete-pop-chantee-par-indochine-lue-par-les-societaires-de-la-comedie-francaise\\_11443979/](https://www.lamontagne.fr/gueret-23000/loisirs/valerie-rouzeau-poete-pop-chantee-par-indochine-lue-par-les-societaires-de-la-comedie-francaise_11443979/)> (ultimo accesso 4.04.2023).

que et la pulvérisation langagière»<sup>17</sup>, facendo della pagina il luogo di un caos sonoro e di un radicale scardinamento dei codici linguistici e sociali. Osserva a questo proposito Françoise Delorme:

Remis en jeu dans de nouveaux assemblages, induisant de nouveaux rapports, les mots, à la fois semblables et différents, les référents singuliers, les détails d'une vie quotidienne particulière viennent à nous sous la forme d'une sorte de broderie aux fils de couleurs apparaissant-disparaisant, jusqu'à donner à voir des motifs savants et mouvants, des «cohérences aventureuses»<sup>18</sup>.

Gli effetti sonori che rendono unico il ritmo dei suoi versi in realtà precedono e determinano la costruzione del testo poetico; Rouzeau gioca con i suoni attraverso i quali richiama la *joie de vivre* che è propria della relazione autentica e non mediata del bambino con il mondo: «J'avais les rythmes avant d'avoir les mots»<sup>19</sup>. Nella raccolta poetica che la rivela al grande pubblico e nella quale evoca la morte del padre<sup>20</sup>, Rouzeau smantella completamente la lingua materna, come reazione all'evento luttuoso da cui cerca una consolazione e un riscatto. I suoi versi dalle tonalità inedite e le cui unità sintattiche sono intervallate da una punteggiatura ridottissima corrono precipitosamente in un testo traboccante di *calembours*, giochi fonici, *mots-valises*, anglicismi, solecismi che si accavallano e si ripetono, quantunque mai in modo gratuito. Il lettore è coinvolto in un continuo processo di scardinamento della lingua – «ce chaos de langue» – e di metamorfosi sia visiva che sonora, la quale rende il testo molto spesso indecifrabile e refrattario alla traduzione<sup>21</sup>. Questa è l'essenza del suo idioletto, un linguaggio intriso di istintività o, pren-

<sup>17</sup> JULIA KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Coll. «Tel quel», 1974, p. 85.

<sup>18</sup> FRANÇOISE DELORME, «Une altération poétique du monde “Ma vie j'en parle à peine ou je la brode”», *Nu(e)*, n° 70, 2019, p. 177.

<sup>19</sup> «L'odeur du temps» (entretien par THIERRY GUICHARD), *Le Matricule des Anges*, n° 192. <[https://lmda.net/2018-04-mat19221-valerie\\_rouzeau](https://lmda.net/2018-04-mat19221-valerie_rouzeau)> (ultimo accesso 26.01.2023).

<sup>20</sup> ROUZEAU, *Pas revoir*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu, 1999.

<sup>21</sup> Basti pensare che soltanto alcune poesie sono state tradotte in italiano e compaiono all'interno di antologie oppure in rete. Si veda al riguardo *Donne. Poeti di Francia e oltre. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di ANDREA BEDESCHI, ADRIANO MARCHETTI, VALENTINA GOSETTI, Borgomanero, Luciano Ladolfi editore, 2017. Esistono poi la traduzione inglese *Cold Spring in Winter* (Arc Publishers, 2009) di SUSAN WICKS, autrice della versione bilingue francese/inglese *Talking Vroux* (Arc Publishers, 2013), e quella tedesca di RÜDIGER FISCHER, *Nicht Wiedersehen*, Pop Lyrik, 2006.

dendo ancora in prestito le parole di Kristeva, «radicato nella matrice del segno», «préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité»<sup>22</sup>. Pur tuttavia, Valérie Rouzeau sa anche accogliere e fare sua la lezione della tradizione modernista inglese e americana, traducendo i poeti Sylvia Plath, Ted Hughes e William Carlos Williams.

Richiamandosi al mestiere del padre, Rouzeau fa “rivivere” il linguaggio in una sorta di idioma composto da parole “recuperate”, “reinventate”: «comme son père qui récupérait cartons, casseroles, cuivre rouge, aluminium ou nickel, Valérie Rouzeau recycle par bribes des lambeaux de mélodies, des miettes de souvenirs, des bris d'émotions; elle ferraille dans l'or du temps»<sup>23</sup>. La dimensione sonora di una poesia «à l'oreille» è apprezzabile sin dal titolo delle raccolte poetiche<sup>24</sup> (*Pas revoir, Neige rien, Va où, Quand je me deux, Vrouz*), come pure nelle assonanze, nei ritornelli e negli echi delle filastrocche che ne ritmano i versi («Papa dire papa dear dada pire: tu te / souviens de mon petit cheval?»<sup>25</sup>). La memoria dell'infanzia, *paradis perdu*, riemerge nei microcosmi rappresentati, minuscole epopee fatte di rituali quotidiani e animate da incontri, ricordi, odori e soprattutto suoni. Al lettore la poetessa offre delle variazioni di frammenti poetici attraverso una scrittura leggera, fresca, scandita da evidenze ma mai scontata, invitandolo a ricondurli e ricucirli al proprio universo sensibile. Quello sotteso alla scrittura che ne costituisce l'involucro sonoro è uno spazio libero, «rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie — la syntaxe»<sup>26</sup>; musicale e preverbale esso si situa al di là dei confini spazio-temporali, in una dimensione tra interiorità ed esteriorità. Imperniato su modalità sonore, il testo poetico diventa un'occasione, un pretesto non solo per dire ma per ri-suonare; di qui la poesia è un «travail de sonner comme ça le quotidien», che si realizza attraverso nuove combinazioni di significanti e di significati:

<sup>22</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> ANDRÉ VELTER, «Ferrailer dans l'or du temps», in ROUZEAU, *Pas revoir suivi de Neige rien*, Paris, La Table Ronde, 2010, pp. 7-10.

<sup>24</sup> Nel titolo *Pas revoir* il suono dell'avverbio 'pas' coincide con l'abbreviazione omofona della parola 'papa'. Un'altra omofonia delle parole 'neige' e 'n'ai-je' è presente nel titolo *Neige rien*. E ancora *Vrouz*, titolo che l'attore Jacques Bonnaffé ha suggerito alla poetessa e che condensa la natura autobiografica delle sue poesie, fondendo l'iniziale del nome con la prima parte del cognome e richiamando il rombo del motore o il ronzio di un insetto, o più semplicemente e sottilmente la dimensione più viva, sonora e gioiosa della realtà.

<sup>25</sup> ROUZEAU, *Pas revoir suivi de Neige rien*, cit., p. 29.

<sup>26</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 29.

Certes plus tard j'ai retravaillé les poèmes, en les disant à voix haute surtout (un test pour moi: le mot pas juste fait un couac comme une fausse note de musique) mais pour ce qui concerne le premier jet, je crois que l'essentiel y était: longs vers presque essoufflés articulés avec ma respiration, ma façon de renoncer – groupes de souffle qui peuvent être octosyllabes réguliers mis bout à bout (mais cela a plutôt lieu dans *Va où*, mots valises, mots forgés ou retrouvés rares et précieux [...]), mots tronqués<sup>27</sup>.

Al di là della dimensione ludica, la scrittura partecipa a quella ricerca di una “lègèreté” che Valérie Rouzeau oppone al peso esistenziale con l'intento di *vivre en poésie*, facendosi portavoce di un nuovo lirismo tragico privo di pateticità, come pure di una poesia “sonora”, nella quale il suono delle parole è l'essenza costitutiva di versi che generano una tensione di suoni e di senso:

Te parler papa j'ai pu te paparrer un peu  
un petit peu paparce que nous n'avions plus  
tout le temps.  
Dehors le monde ses oiseaux blancs  
comme des avions, le mur du son.  
Tes mains sur le drap blanc jaunissaient  
jaunissaient.  
Ils n'ont sûrement pas le droit de voler  
aussi bas pas pas le droit de voler aussi bas  
tu disais.  
Même même le blanc de tes yeux était  
jaune nous alors nous sommes tout par-  
donné<sup>28</sup>.

La poesia «Phonologue», ad esempio, condensa tutta la sostanza fisica della voce attraverso la quale il linguaggio si fa corpo e il corpo diviene linguaggio:

Ainsi font les voyelles vibrer dans l'amour  
Cordes vocales et pas que (dans l'amour)  
Vous m'articulerez ce baiser

---

<sup>27</sup> SERGE MARTIN, «Chronique poésie. Valérie Rouzeau ou le poème libre», *Le français aujourd'hui*, 2005/2 (n° 149), p. 105-110. < <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2005-2-page-105.htm> > (ultimo accesso 26.01.2023).

<sup>28</sup> ROUZEAU, *Pas revoir* suivi de *Neige rien*, cit., p. 36.

Apico-alvéolaire s'il vous plaît  
 Au bout de la langue le palais  
 Ainsi et seulement si c'est oui<sup>29</sup>

Rouzeau trascina il lettore in una danza vorticoso<sup>30</sup> che ispira fiducia nelle sonorità, trasporta nel vento delle parole altrui e ricorda che la lingua ci appartiene fin dai balbettii della prima infanzia, i quali coincidono già con una postura enunciativa. Si può parlare per questo di una polisemia e una polifonia sperimentate al massimo, de «morceaux de musique» che si richiamano l'un l'altro in un intreccio di accordi, fughe e contrappunti: «Je veux voir les mots sonner, vibrer», afferma la poetessa, «Je n'oublie pas que ces autoportraits sont sonnés». Nei testi, solo apparentemente imbastiti e informi, le parole sono come smontabili e intercambiabili; mai del tutto *mots-valises*, piuttosto delle piccole monadi verbali che slittano e si urtano le une con le altre<sup>31</sup> in un magma incandescente che ribolle, straripa come energia vitale irripetibile e insostituibile, sia pure nella sua finitudine di forma viva e organica:

Elle chante elle coupe les ongles de sa petite fille et ça  
 fait lalala tictic lalala tactac  
 Elle tictactic oh la tactique lala!  
 Qu'elle chante...<sup>32</sup>

Il “tic tac” dei petali risuona come un ultimatum, per quanto la scelta di una onomatopea riesca a stemperare il pathos e la tragicità del contesto. La ripetizione non reitera in modo identico, ma introduce ogni volta un lieve scarto, un particolare che devia il senso e talvolta lo ribalta. Il ritmo delle parole ripetute ha il potere di far vibrare i suoni e i significati, risvegliando un'emozione intensa ed elementare che ne costituisce il motore. Nelle poesie della raccolta *Vrouz* si percepisce un movimento co-

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 106. La poetessa chiarisce altrove: «Le son avant le sens mais pas sans sens, et de préférence “tous les sens”». Cfr. «Valérie Rouzeau – Régis Lefort. Entretien», *Nu(e)*, cit., p. 20.

<sup>30</sup> Per Camille Loivier: «Les poèmes de Valérie Rouzeau nous entraînent dans une valse, dans un air, un charme ou un drame, qui ne lasse pas, pour la traduire, il faudrait être acrobate, funambule et amoureux». CAMILLE LOIVIER, «Turbulences et sagesse», *Nu(e)*, cit., p. 103.

<sup>31</sup> L'immagine dello scontro e la frammentazione sono sintetizzate nel termine francese *télescopage*, titolo di un poema *en morceaux*. Cfr. ROUZEAU, *Télesco-pages*, Musée des Confluences / Inventit, 2014.

<sup>32</sup> ROUZEAU, *Récipients d'air*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005, p. 45.

stante che proietta verso il mondo esterno e verso l'altro; questa espansione assicura a ogni testo un movimento o come nota Jacques Demarcq:

Cette liberté, non pas donnée mais volée au lexique et à la grammaire, assure à chaque poème une dynamique, à chaque vers de tenir en déséquilibre sur le fil fragile d'une phrase qui casse, qui en découd avec vivre, qui se résout de gagner en légèreté contre le poids des choses ressenties<sup>33</sup>.

Valérie Rouzeau possiede un senso acutissimo del verbale e l'arte di far rientrare la sua vita nelle parole, specialmente quelle che recepisce dagli altri, dalla letteratura, dalla società. La poesia è per questo un'esperienza acquisita, un'«errance toute langagière de la vie», una via di salvezza nella lingua ovvero «la vie, qui grouille dans sa matérialité et dans sa quotidienneté les plus simples»:

Téléphone sonne dans une poubelle  
Litter litter litter litter  
À London Bridge septembre s'enjambe  
Quelqu'un doit parler dans le vide  
Ou plutôt quelqu'un doit parler  
À la machine à répondre hé  
Later later later later  
Le fleuve coule alors que les gens  
Communiquent les gens comme uniques  
Portables et jetables sommes aussi  
Des fois sommes aussi tous comptes faits  
Des fois que le temps crève assez  
Nuageusement sur chaque banc  
Amer amer bitter ailleurs<sup>34</sup>.

In una delle numerose interviste in cui si esprime sulla sua poesia, la poetessa risponde sulla dimensione sonora della lingua dichiarando di comporre a voce alta i suoi testi, la cui essenza costitutiva è sempre la voce fisica: «affaire de souffle, de terminaisons nerveuses, de palpitation(s), de vibration ou non des cordes vocales, tout cela participe de

---

<sup>33</sup> JACQUES DEMARCO, «Pétrole et ouverture éclair», *Nu(e)*, cit., p. 97. Come un qualsiasi mezzo di trasporto, la poesia è in movimento e trascina: «La figure du poème vous porte tout là-bas aussi bien que / le train ou le vélomoteur le patin à roulettes le roller le / scooter la planche l'aéroplane et ça les doigts dans le nez». ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 31.

<sup>34</sup> ROUZEAU, *Vrouz*, Paris, La Table Ronde, 2012, p. 87.

l'objet poème»<sup>35</sup>. Il testo è imperniato sulla variazione nel senso musicale del termine; in particolare il sonetto, «forme sonnée»<sup>36</sup>, può dire tutto, descrivere, raccontare, meditare, purché risuoni e generi un movimento, non rimanga fisso né si pietrifici, ma lasci insinuare il pensiero tra i suoni e il senso. Da questo punto di vista, *Vrouz* è un libro dalla struttura cinetica, mobile, che l'autrice proietta in avanti «avec ou sans moi». I sonetti sono dei piccoli autoritratti sempre animati da un'azione che alterna la velocità e la sosta improvvisa:

Bonne qu'à ça ou rien  
 Je ne sais pas nager pas danser pas conduire  
 De voiture même petite  
 Pas coudre pas compter pas me battre pas baiser  
 Je ne sais pas non plus manger ni cuisiner  
 (Vais me faire / cuire un oeuf)  
 Quant à boire c'est déboires  
 Mourir impossible présentement  
 Incapable de jouer ni flûte ni violon dingue  
 De me coiffer pétard de revendre la mère  
 De converser longtemps  
 De poireauter beaucoup d'attendre un seul enfant  
 Pas fichue d'interrompre la rumeur qui se prend  
 Dans mes feuilles de saison<sup>37</sup>.

Piroette verbali e giocolerie sonore che solo la lettura a voce alta può fare percepire appieno. Ascoltando le poesie di Rouzeau qualcosa si altera in modo permanente; l'emozione scaturisce nel lettore-ascoltatore, at-

<sup>35</sup> «Valérie Rouzeau – Régis Lefort. Entretien», *Nu(e)*, cit., p. 24. Dalla radio alle letture pubbliche, dai festival della poesia ai laboratori didattici, sono molte le occasioni in cui la poetessa parla dal vivo della poesia e ne sottolinea la sostanza sonora e l'intrinseca oralità, qualità che soltanto con un supporto audio a corredo del libro potrebbero estrinsecarsi completamente. Si veda in proposito lo studio di JAN BAETENS, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. «Réflexions faites», 2016.

<sup>36</sup> ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 28. Significative sono al riguardo le parole di ANTOINE EMAZ: «On entend “sonné” comme un boxeur peut l'être; pas K.-O., juste titubant sous le coup inattendu qui vient de l'atteindre. Même pas besoin d'adversaire clair, la vie se charge de cogner. “Sonné”, on entend aussi pris en son, travaillé sur un plan sonore; là-dessus, on ne sera pas déçu, Valérie Rouzeau est une poète sonore». EMAZ, «Vrouz de Valérie Rouzeau», *Poezibao*, 5 mars 2012, <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/03/vrouz-de-valerie-rouzeau-par-antoine-emaz.html>> (ultimo accesso 30.03.2023).

<sup>37</sup> ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 11.

traverso una reazione simultanea dei sensi, molto spesso sollecitati da stimoli contrastanti<sup>38</sup>. Più si procede nella lettura e più si riesce a cogliere l'essenza del testo, a sentire quanto tangibile sia il vivere nel mondo, in virtù di una sinergia feconda di sensazioni e di sentimenti, così come di nessi semantici che risvegliano improvvise illuminazioni. La parola poetica arriva al destinatario e lo scambussola perturbando la tranquillità del suo quotidiano; quella di Valérie Rouzeau è una voce piena, trascinate e canzonatoria, che incede senza esitazione ed esorta: «Sourions nous sommes filmés ne tirons pas cette gueule / La seule bonne gueule qui soit c'est la gueule d'amour»<sup>39</sup>.

### 3. *Il poeta, un giocoliere in scena*

Non è raro che nelle poesie di Rouzeau il lettore entri *in medias res* seguendo il ritmo di un "giro di pista":

Hein clown c'est pour de rire pour punaise come dire  
Solo son numéro bretelles remontées haut  
Ses bras lui battent ses joues sont pleines de flan  
Sa figure centripète lui colle des paillettes  
Le clou toujours son cul quand il s'asseoit dessus  
Son sentiment comme mal coléoptère<sup>40</sup>.

Sia essa una «danse drôle de musette»<sup>41</sup> o una sequela di saltelli, capriole, farandole, la scrittura mette in scena una performance; sembra quasi di vedere il poeta precipitarsi davanti al lettore-spettatore in abito da clown<sup>42</sup>. Nei sonetti di *Vrouz*, blocchi di quattordici versi al centro

<sup>38</sup> Riguardo alla postura del soggetto poetico e alle emozioni che suscita la poesia di Valérie Rouzeau, Elisa Bricco distingue una "lettura empatica" che permette al lettore o al critico di comprendere i sentimenti altrui senza necessariamente provarli, da non confondere invece con la "simpatia", che invece contempla la condivisione e il confronto con l'altro. ELISA BRICCO, «La poésie kaléidoscope de Valérie Rouzeau», in BÉATRICE BONHOMME, IDOLI CASTRO et ÉVELYNE LLOZE (éds), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, 2016, p. 450.

<sup>39</sup> ROUZEAU, *Sans averse*, Paris, La Table Ronde, 2018, p. 73.

<sup>40</sup> ROUZEAU, «Piste», in *Pas revoir* suivi de *Neige rien*, cit., p. 108.

<sup>41</sup> ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 80.

<sup>42</sup> Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970 e FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE, FLORENCE FIX, BRIGITTE DENKER-BERCOFF, PETER SCHNYDER, *Poésie en scène*, Paris, Orizons, 2015.

della pagina, la lettura scorre disinvolta e senza intralci che interrompano il fluire della respirazione. È come se i versi di chiusura transitassero dallo spazio della strada – della vita – a quello della pagina, in una forma chiusa anche graficamente dalle parentesi; il lettore percorre la misura dei versi di questo piccolo gioiello di umorismo, dove può anche accadere di assistere a delle *tombées en cascade* che ricordano il personaggio di Charlot ed evocano l'immagine della caduta<sup>43</sup>. Questa ricorre a più riprese nei versi di Rouzeau e richiama il suo archetipo, ridimensionato in maldestre scivolate sul ghiaccio o nella vertigine provocata dall'ebbrezza che ne attenuano la drammaticità. «Trempe sa trompette dans mon vin rouge / Se renvole paf», «Cage thorax fracassée moi dedans tracassée / Un peu malade chagrine de trop de vin d'amour», «Et le dos en compote capitade meurtri / Pluchures pluches éppluchures le ver est dans le fruit / J'ai chuté dans les pommes»<sup>44</sup>: volteggi maldestri e vistosi capitomboli da un verso all'altro e da una pagina all'altra. Sono gesti accidentali e disavventure fisiche che prendono corpo attraverso gli esercizi formali di una poetessa "equilibrata" e conferiscono alle sue poesie il caratteristico tono tragicomico. Alla caduta fa da contrappunto il volo dell'uccello o dell'angelo, a rappresentare la tensione verso l'alto, l'aspirazione, ugualmente archetipica, alla felicità e alla bellezza; analogamente all'altra, questa si tinge di comicità e di burlesco, poiché non ambisce a raggiungere le vette inaccessibili del sublime. Questo movimento antitetico che oppone l'alto e il basso assicura la tensione vitale del verso e ne alimenta l'energia positiva:

J'ai chu dans la neige l'autre jour  
Après le Café Rouge fins vins  
Sic mais pas sick juste étourdie  
Sur le cul que j'ai rebondi  
Un ange est passé juste après  
Ma glissade sous le ciel blanchi  
Ensuite un ramier a claqué  
Très fort des ailes j'ai sursauté  
Comme s'il avait giflé ma joue  
Rompu ma minute de silence  
Pour me réveiller d'un seul coup  
Alors me suis remise sur pieds

<sup>43</sup> Il parallelismo è ben delineato nell'articolo di SANDRINE MONTIN «Vrouz: portrait de la poète en clown», *Nu(e)*, cit., pp. 205-219.

<sup>44</sup> ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 14, p. 19 e p. 103.

Avec un flocon sur le nez  
Le rire de l'ange et du ramier<sup>45</sup>.

Al culmine di una corsa, proprio come la silhouette del goffo Charlot, la poetessa, «trafiicante solitaire», si eclissa congedandosi con un ultimo occhiolino o un *pied de nez* rivolto al pubblico prima di lasciare la scena. Nell'ultimo sonetto di *Vrouz*, Rouzeau ironizza alterando le frasi che ripetono gli altoparlanti della stazione e inducendo in modo faceto il lettore a una presa di distanza critica: «Nous vous prions / De bien vouloir nous excuser / Pour la chaîne occasionnée [...] Nous vous remercions / De votre incompréhension»<sup>46</sup>.

Nella scrittura le parole ritrovano la loro vitalità originaria e generano, rigenerandolo, il legame necessario con il loro referente; ricostruiscono l'esperienza complessa e sensibile della realtà, che ha sempre a che fare con i ricordi di ciascuno. Ogni cosa può diventare altro, grazie al gioco con la lingua che non esclude nessuna possibilità. La poesia di Valérie Rouzeau «contient le ciel la terre ensemble» ed è capace di creare un sogno che «tient debout tout seul même quand tout tremble»<sup>47</sup>, combatte brandendo parole *à deux sous* che risuonano contro la logica e i linguaggi della società consumista, quella della pubblicità e dei «grands panneaux avec leurs tropes trop top»<sup>48</sup>. La poetessa deforma e deride sulla pagina gli slogan commerciali o quelli del ministero della salute, smantella i bei manifesti, mostra il risvolto delle cose, animata da un impegno per la libertà ostinato ma autentico. L'efficacia pragmatica del messaggio cede di fronte all'incomunicabilità e all'insufficienza del linguaggio:

Les fumeurs meurent je ne vois pas la suite  
Sur le paquet de cigarettes légères  
Quelle nouvelle ça alors les fumerus meurent  
Comme tout le monde toi moi le buraliste  
Qui vivra vieux sans pratiquer du tout  
Pour sa santé une saine activité  
Physique chaque jour manger bouger voilà  
Aux heures de pointe j'assure jusque dans le métro  
Publicité pour des chewing-gums sans sucre  
Une fille sourit aux heures de pointe sourit

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>46</sup> Così recita l'ultimo verso dell'ultimo sonetto di *Vrouz*. *Ibid.*, p. 161.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>48</sup> ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 26.

Dessus l'affiche collée un peu partout  
 Ainsi les chewing-gums goment votre mauvaise haleine  
 Les chomeurs pleurent et les hommes d'affaires ferment  
 Le train et ses wagons le requin capital<sup>49</sup>.

La poetessa si rivolge in modo schietto al lettore: quello che dice, lo mostra e lo fa; e, nel realizzare ciò che enuncia, il linguaggio poetico assolve alla sua funzione performativa. È così che Rouzeau invita a condividere il piacere del linguaggio, a riscoprire i nessi che articolano lo spazio mentale, visivo, uditivo e che alimentano la memoria. Suggestisce infatti un altro ascolto, facendo stridere l'assurdità e talvolta l'indecenza di alcune formule che riempiono il quotidiano. In quest'ottica, la poesia è un medium potentissimo che educa all'ascolto e all'attenzione rispetto all'uso delle parole e ai messaggi ingannevoli che queste possono veicolare<sup>50</sup>. Questa è in fondo la scommessa della parola poetica, agire sul soggetto del linguaggio e guidarlo in un percorso di conoscenza e di «auto-determinazione». Il testo poetico è una forma viva e umana, una «voce» che dice e diviene nel rapporto con l'altro; in questa vocalità intrinseca risiede tutto il suo potenziale, come nella risposta dell'altro la sua realizzazione: «Le langage poétique est une écoute. La lecture et la poétique sont l'écoute de cette écoute»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 29.

<sup>50</sup> Al riguardo si veda anche lo studio comparativo di Michèle Monte sulla scelta della forma poetica fissa quale è il sonetto e specificamente sulla funzione che svolgono i testi di *Vrouz* rispetto al modello tradizionale: «Ceux de Valérie Rouzeau proposent une version poétique et critique du billet journalistique tout en renouvelant le lyrisme par la construction d'un éthos distancié. [...] la compacité choisie par Rouzeau établit une référence lâche au modèle qui fonctionne plutôt comme le signal d'une certaine confiance dans la capacité de la poésie à dire les émotions du quotidien en critiquant le prêt-à-porter des discours courants». MICHÈLE MONTE, «Sonnets d'Yves Bonnefoy, Valérie Rouzeau et Robert Marteau: plan de texte et généralité», *SHS Web of Conferences* 8, 2014, <[https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2014/05/shsconf\\_cmlf14\\_01065.pdf](https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2014/05/shsconf_cmlf14_01065.pdf)> (ultimo accesso 22.09.2022)

<sup>51</sup> HENRI MESCHONNIC, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 260. Si veda al riguardo anche l'interessante articolo di SERGE MARTIN, «Faire récitation, faire poésie, produire un poème: chercher le ton ou chercher la voix?», *Cahiers Robinson* («La Poésie de l'école»), n° 11, Arras, Artois Presses Université, 2002, pp. 81-97.

## 4. Quand je me deux: un filo, i sassolini e l'amicizia

Titolo di una raccolta poetica del 2009, *Quand je me deux*<sup>52</sup> diventa una partitura a due voci ispirata alle poesie di Valérie Rouzeau, che mette in scena l'insolito incontro tra due interpreti, un'attrice e una danzatrice: la prima colleziona bottoni, fazzoletti, cucchiaini, sassolini, parole, suoni; piccoli pezzi che raccontano di sé e che raccoglie nelle tasche del suo ampio e improbabile vestito: «J'ai fait la liste des choses à oublier nous ne manquerons de rien Petit soulier Chemise de nuit Grande chaussette Robes à pois ou à trapèze Chaussure rouge à gauche Petite bottes bleus Ou verte à droite Rêve de fée Gourmandise Les bons copains miroirs mouillés Main dans la main Prince Princesse Et robes en miettes Minimum quatre épingles»; la seconda, silenziosa e in disparte, regge una sedia sulle spalle e osserva divertita. Ha inizio un gioco di sguardi, di parole e di gesti che trasmette pienamente la leggerezza e la soavità della poesia di Rouzeau: il giovane pubblico assiste all'avvicinarsi di movimenti e di battute che fanno tutt'uno e concorrono alla narrazione di un *conte de fée* animato da sogni e ricordi. La coppia interagisce in uno spazio intimo, onirico, quasi lunare, composto soltanto da alcuni oggetti e avvolto nella penombra; un microcosmo che mette in scena il tempo dell'infanzia, quello del *je* nel *jeu* con l'altro, che si costruisce tassello dopo tassello, nel segno della meraviglia, delle emozioni totali («Dans quarante douze minutes exactement, je vous embrasse») e dei legami eterni («Notre amitié tu as une grenouille invisible sur la tête»)<sup>53</sup>. Come i frammenti poetici che ne costituiscono la sceneggiatura, anche lo spettacolo pone al centro la parola, il ritmo, le sonorità. In perfetta sintonia, la poetessa e la regista immaginano, incarnandolo con il loro sodalizio, un momento di condivisione poetica che trova nell'immaginario dell'infanzia il terreno più fertile. La parola sconfinata e si propaga fuori dal testo, evo-

<sup>52</sup> Come quelli delle altre raccolte, questo titolo gioca attorno alla parola "deux" e all'omofonia con la voce del verbo "se douloir" (*je me dueulx*), in uso nell'antico francese e sinonimo più genericamente di "souffrir", anche di "avoir du vague à l'âme", "une douleur légère", "un souffle à confier". Prende lo stesso titolo la pièce teatrale «jeune public» ideata da Laurance Henry a partire dai testi di Valérie Rouzeau e messa in scena nel 2008 con la compagnia *a k entrepôt*.

<sup>53</sup> ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 39. Il verso è riproposto in una battuta della protagonista dell'omonima pièce: «Tu ne mens pas tu respire Tu as une grenouille invisible sur la tête Tu as tout ce qu'il faut un front un ventre un dos Tes deux yeux tes dix doigts ta caboche tête Des milliers des milliards de cheveux Tu as des talents d'éléphants Tu as une grenouille invincible sur le tête». L'amicizia occupa un posto centrale nell'universo poetico di Rouzeau, assumendo le forme più diverse quali dediche, piccoli omaggi, rimandi intertestuali ai suoi *compagnons de route*.

cando l'universo intimo del singolo spettatore; il *murmure* vitale che la alimenta coincide con la respirazione, i suoni e i rituali: «Si la nuit s'étoile elle promet du bleu. As-tu vérifié ours et cheminées? Pieds de travers, pieds de la lettre et courant d'air»; in un *carré de ciel*, spazio protetto ed etereo, la parola è convocata a un incontro con il gesto, al punto che il corpo e il linguaggio diventano una cosa sola.

I versi di Valérie Rouzeau sono come sassolini che si lasciano scivolare in tasca o dentro la scarpa: «Un caillou dans ma poche je me désimpatiente»; penetrano dentro un perimetro, vi si depositano e lo trasformano magicamente in uno spazio di risa o di lacrime, o in qualsiasi altro luogo, che sia un giardino, una stanza, un palco, il filo del funambolo<sup>54</sup>. Quella del filo è una delle immagini più significative della poetica di Rouzeau, motivo ricorrente nonché metafora dell'amicizia, legame tanto prezioso quanto fragile<sup>55</sup>. Proprio seguendo il filo prende forma un puzzle di parole, suoni, colori, materiali, che sa prescindere da una narrazione: «Trois petites sardines dans un filet de citron ce midi sur un mur au soleil Cachalot je me suis dit cachalot juché puis merle Une pieuvre un poulpe un octopousse encreraient bien ici J'ai mangé jusqu'aux yeux et une deux trois soleil Puis pied à terre aptère je me suis mise en marche Si je pouvais mieux dire tout ce que j'ai pensé la joie que j'ai senti tournée au cœur de moi». Una volta riavvolto il gomitolo, l'oggetto si offre al soggetto che è libero di dividerne un frammento oppure di tenerlo per sé e di comporre i tasselli di una nuova storia: «Il y a quelque chose d'étrange ici comment dire Je fais comme si je ne l'avais pas repéré mais je l'ai drôlement bien vu C'est un amoureux croquevillé On dirait qu'il tient une permanence mais de quoi».

Il linguaggio poetico diviene per questo strumento di conoscenza e di ricerca, garantendo ogni volta un ricominciamento, una *ri-enuncia-zione* intesa come passaggio di voce in voce, una epopea che fa della lingua la storia di tante storie e della poesia lo spazio del proteiforme e della metamorfosi. Analogamente, pur assicurando la stabilità e il conforto di qualcosa di familiare che fa parte della vita di ciascuno<sup>56</sup>, il testo poetico

<sup>54</sup> Osserva Étienne Faure: «Une écriture, tout comme à la marelle, à cloche-pied, petits pas, presque en déséquilibre, qui jamais ne perd le fil de l'enfance, sans cesse la retrouve». ÉTIENNE FAURE, «Un si beau chantier», *Nu(e)*, cit., p. 62.

<sup>55</sup> Per Pascal Commère questa funzione è racchiusa nell'analogia tra il testo poetico e l'elemento che vola, sia esso un uccello o l'aquilone: «Cerf-volant le poème, dont le fil bien présent nous glisse entre les doigts... Sauf à donner aux mots ce qu'ils nous donnent eux-mêmes de possible». PASCAL COMMÈRE, «Les oiseaux de Valérie», *Nu(e)*, cit., p. 153.

<sup>56</sup> A tale proposito nota ancora Elisa Bracco: «Le quotidien est dessiné par de petites

in scena presagisce la scoperta di qualcos'altro e di un senso non ancora esplorato. Sulla scena la poesia è spazio delle emozioni e dell'incontro; ogni rappresentazione è unica, un dialogo da ricostruire, un'avventura nel proprio universo interiore, nella memoria dell'infanzia, nella creazione. Se è vero che le poesie di Valérie Rouzeau sono ampiamente autobiografiche e contribuiscono, come afferma Elisa Bricco, alla costruzione dell'«entité énonciatrice telle qu'elle entend se dire et se montrer»<sup>57</sup>, è altrettanto vero che la sua scrittura è capace di muovere dal particolare verso l'universale, di aprirsi all'altro in maniera profonda e inattesa. La sua parola chiede di entrare in un universo e in una lingua “estraneei” che susciteranno il desiderio non più soltanto di leggerla o di ascoltarla, ma di *ri*-enunciarla nel segno del prolungamento e della continuità:

Je trace comme un réseau de lignes  
Entre lesquelles tu peux filer  
Lecteur ceci n'est pas une toile  
Électronique ou d'araignée  
Juste un dizain pour te saluer<sup>58</sup>.

---

esquisses, de brèves notations qui fonctionnent comme des déictiques: les détails permettent d'installer l'énonciation dans un contexte familier, reconnaissable, intime et en même temps partageable par le lecteur». BRICCO, *op. cit.*, p. 446.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>58</sup> ROUZEAU, *Sans averse*, Paris, La Table Ronde, p. 20.

“Cantare il gesto vocale”:  
*Cathy Berberian tra onomatopea e fonosimbolismo*

Silvia Masi\*

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore.

Italo Calvino, *Un re in ascolto*  
in *Sotto il sole giaguaro*, 1986

ABSTRACT

Nel maggio 1966 Cathy Berberian offre al mondo *Stripsody*, frizzante patchwork di onomatopee tratte dai fumetti americani. Risultato di un lavoro compositivo certosino, rappresenta il punto di arrivo e di partenza per un'intensa riflessione sulla parola, già avviata dalle avanguardie musicali degli anni Sessanta, che ne auspica il superamento. In questa occasione Berberian mette in piedi una performance creativa e coinvolgente in cui intende spingere il linguaggio oltre il circuito della comunicazione con l'aiuto di una nuova vocalità attenta a valorizzarne la componente espressivo-gestuale, pre-verbale e pre-significante, a scapito di quella semantico-razionale. L'onomatopea, forma linguistica primordiale, è il banco di prova perfetto.

La prima parte dello studio tenta di ricostruire il *modus operandi* di Berberian che, oltre ad essere una sintesi delle sue capacità vocali, presenta spunti utili ad instaurare un più ampio discorso sulla voce intesa come veicolo di una nuova significanza tutta corporea. La seconda sezione si concentrerà su *Stripsody*, che analizzeremo nella partitura grafica, audio-visiva e scenico-gestuale, in cui il corpo vive e si riproduce. In ultima battuta, ci interrogheremo sui meccanismi alla base di questo nuovo ascolto implicato, che vede lo spettatore mobilitare le sue innate abilità transmodali, onomatopeiche e fonosimboliche per decifrare

---

\* Università Roma Tre.

e completare la scrittura sonora a lui offerta.

Sarà così possibile dimostrare l'innovatività del lavoro di Berberian cui va riconosciuta l'audacia di aver accolto l'esigenza di restituire alla dimensione acustica della parola un proprio orizzonte di senso.

In May 1966, Cathy Berberian presented to the world *Stripsody*, a sparkling patchwork of onomatopoeias taken from American comic strips. Compositionally meticulous, it represents a point of departure for an intense meditation on the word, already initiated by the musical avant-garde of the 1960s, which advocates its overcome. On this occasion, Berberian puts on a creative and engaging performance in which he intends to push language beyond the circuit of communication with the help of a new vocality attentive to enhance its expressive-gestural, pre-verbal and pre-significant component, to the detriment of the semantic-rational one. Onomatopoeia, a primordial linguistic form, is the right testing ground.

The first part of the study attempts to reconstruct Berberian's *modus operandi*. In addition to being a synthesis of her vocal abilities, it presents useful hints for establishing a broader discourse on the voice as a vehicle for a new corporal significance. We will then analyze *Stripsody* in its graphic, audio-visual, and scenic-gestural score, in which the body lives and reproduces itself. Ultimately, we will question the mechanisms underlying this new engaging listening. In this way, the listener would make use of his innate transmodal, onomatopoeic and phonosymbolic abilities in order to decipher and complete the vocal writing he has been given.

By doing so, it will be possible to indicate the innovative nature of Berberian's work, who had the audacity to accommodate the need of providing a new meaning to the acoustic dimension of the word.

1. *La voce come registro di un'economia pulsionale del corpo*

Nel 1972, la RAI – Radiotelevisione Italiana distribuisce sulle sue frequenze *C'è Musica & Musica*, programma di divulgazione musicale pensato e presentato da Luciano Berio. La quinta puntata, dal titolo *Mille e una voce*, è non a caso dedicata alla “cant’attrice”<sup>1</sup> dalle mille voci Cathy Berberian, mezzosoprano americana di origini armene, all’epoca sua consorte. Poliedrica icona della postmodernità, si affaccia in un mondo al maschile con la personalità destabilizzante ma gentile tipica di una fuoriclasse, dotata d’intelligente ironia e forte senso critico, nonché d’una vocalità tanto dirompente quanto generosa su cui Berio ha l’occasione di percorrere vie inedite, in e al di fuori della trasmissione, verso un nuovo approdo della ricerca scientifica nei domini del suono e del senso in musica. In questa sede, Cathy è chiamata a mostrarne l’uso, adattandola ai più diversi stili di canto attraverso le più disparate melodie. Il repertorio, denso a dir poco, spazia da Purcell a Bizet, fino ad arrivare a Rossini, Schönberg e Bussotti, terminando con lo stesso Berio. E spazia anche Cathy che, con un’agevolezza e una maestria innate, glissa senza timore né fatica dagli uni agli altri stili concedendosi persino la libertà di produrne di nuovi, al pari di un generatore di materiale fonetico. Non si limita a performare un prontuario concertistico preimpostato: post-migrante cresciuta nella multiethnicità, ne crea uno tutto suo in cui culture, lingue e linguaggi unici e generi opposti s’incontrano felicemente in fusioni innovative. Com’è tipico di una soggettività dissidente forgiatasi fin dalla prima educazione musicale tra nostalgia del bel canto e gusto della canzone popolare, Cathy si arroga la responsabilità di una rilettura, ammodernante per l’uno e sublimante per l’altra, assumendosi il rischio di un fallimento quasi preannunciato in un’epoca in cui rilanciare Monteverdi in un arrangiamento pop o trattare operisticamente i Beatles nello stile di Debussy o Schubert sarebbe stato indubbio considerato sacrilego. Il coraggio, però, la paga: le sue versioni sono talmente iconiche da farsarsi, nell’immaginario collettivo, accanto all’originale e da farsi prescrittive per gli interpreti a venire. Così, Cathy riparte con rispetto dal «fossile legittimizzato»<sup>2</sup> della tradizione per elaborare un «nuovo modo di affrontar[la], sfruttando le esperienze sonore del passato con la sensibilità di

---

<sup>1</sup> Titolo della sua biografia scritta da Marie-Christine Vila, nel 2003, per Fayard.

<sup>2</sup> CATHY BERBERIAN, «La nuova vocalità nell’opera contemporanea», in PAMELA KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, London|New York, Routledge, 2016, p. 65.

oggi (e un presentimento del domani)»<sup>3</sup>. Sebbene «avere una tradizione [sia] tanto importante quanto avere una madre ed un padre [...], arriva sempre il momento inevitabile in cui si deve lasciare la sicurezza della vecchia vita per poterne creare una nuova»<sup>4</sup>, sempre all’insegna della voce. Cathy fa della sua un laboratorio<sup>5</sup>, più precisamente un “secondo Studio di Fonologia”<sup>6</sup> di cui addirittura incarna la strumentazione<sup>7</sup>. Non stupisce, dunque, che la prima richiesta del compositore sia di “suonare la voce”, o meglio di testare l’insieme di possibilità tecniche di questa percussione in grado non solo di toccare campi extramusicali e alti livelli espressivi, ma anche di integrarsi ad una eventuale articolazione strumentale. Ciò ha ragione di prodursi dietro esercizio consapevole e sapiente del mezzo in cui nulla risulta lasciato al caso, «in which even punctuation marks [...] have musical counterparts – an aspirated gasp, for example, indicating an exclamation point»<sup>8</sup>. È praticando abilmente l’arte vocale, efficace mescolanza di elementi emozionali e codificati, e operando uno specifico controllo stilistico sul suo tratto vocale, che Cathy arriva a proporre un’esperienza soddisfacente riuscendo, nell’interpretazione delle *Berceuses du chat*, a far assomigliare la sua voce non soltanto ai tre clarinetti che l’accompagnano, ma anche “alla gatta nel titolo della composizione e all’intenzione dell’autore”, Stravinskij, e dell’esecutore, Berio. Cathy accoglie uno stimolo a fronte del quale agisce suscitando a sua volta uno stimolo cui dà assetto e tessitura<sup>9</sup>. Lo descrive

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Cfr. UMBERTO ECO, «Il laboratorio Cathy», *Symphonia*, n. 30, an. IV, Bologna, Ermitage, 1993, p. 9.

<sup>6</sup> Fondato a Milano nel 1955, nasce da un’idea di Berio e Bruno Maderna. Assieme al *Groupe de Recherches Musicales* di Parigi e allo *Studio für Elektronische Musik des WDR* di Colonia costituisce il terzo nodo europeo di esperimenti su musica contemporanea con apparecchiature elettroniche.

<sup>7</sup> Cfr. DAVID OSMOND-SMITH, «The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966», *Tempo*, vol. 58, n. 227, gennaio 2004. Nove oscillatori partecipavano alla dotazione tecnologica dello Studio di Fonologia. Intonati su frequenze diverse, generavano melodie complesse come in un accordo. A completare l’orchestra, un decimo oscillatore, la voce di Berberian. Si veda il documentario RAI *Avevamo nove oscillatori* del 2009: <<https://www.raisplay.it/video/2017/12/AVEVAMO-NOVE-OSCILLATORI-1df52e5d-073b-4063-9aa4-af4ccc7463c1.html>> (ultimo accesso 23.02.2023).

<sup>8</sup> Cfr. «Frightening the fish» [rubrica Festivals], *Time*, 4 ottobre 1963, p. 63.

<sup>9</sup> Come sottolineava Eco in *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 26-27, «opere come quelle di Berio o di Stockhausen sono “aperte” in senso meno metaforico e ben più tangibile; detto volgarmente, sono opere

bene Osmond-Smith: «[Berio] cajoled, suggested, explored new directions, and Berberian “invented vocal situations” in response. [...] he provoked Berberian into action»<sup>10</sup>. Un’azione che la vede intervenire attivamente nella costruzione del brano nell’esatto momento in cui lo performa: lungi dall’essere marionetta animata dalle mani di un’intenzionalità altrà, l’artista è qui vettore della propria intenzionalità che prende forma in scena in una sorta di *écriture sonore* barthesiana. Cantando, Cathy negozia un nuovo canone musicale con cui auspica l’affievolirsi del confine tra composizione e performance. L’artista non rigurgita più quanto l’autore escogita, bensì è chiamato, in una collaborazione prolifica tra pari, a generare contenuto che assuma struttura musicale formale direttamente sul palco e a fornire apporto creativo che funga da impulso alle intuizioni dell’autore.

Certo delle capacità di Cathy e sempre desideroso di stupirsi di fronte al suo imponderabile potenziale, Berio la sfida, nel corso della registrazione, a “cantare il gesto vocale”: lei deraglia ancora una volta da qualsiasi tradizionalismo operistico stagnante, si stacca dal quadro compositivo, evoca una topologia autentica o supposta. Prosegue così il viaggio della voce nella voce: un viaggio che parte dall’Andalusia del *cante jondo* descritta da de Falla in *Nana*, prosegue con la Normandia fantastica e orientaleggiante di Ravel e Colette in *L’Enfant et les sortilèges*, fino ad approdare in una Bulgaria “verissima” ove la pienezza dei canti popolari riecheggia di una Sicilia vissuta e vivificata dall’*abbanniata*, grido di richiamo degli stradaioi riprodotto nella versione del cantastorie Celano.

Qui prende corpo la visione antropologico-linguistica di Berio che vede il gesto in quanto residuo di «una comunità con i propri ideali, i propri fini pratici, tabù e sacrifici; ciò che i membri di questa società facevano si è accumulato nell’aria, e ora che essi sono morti tocca a noi il compito di studiare le loro attitudini, la liturgia dei loro gesti»<sup>11</sup>. Memoria attiva di un atto, linguistico o non, già esperito in un contesto cui risulta saldato, ridottosi e cristallizzatosi in via inconscia e alogica in modello di comportamento, il gesto è ascrivibile a una cultura. Il suo essere storicamente dato fa sì che la sua capacità di significazione dipenda da un

---

“non finite”, che l’autore pare consegnare all’interprete più o meno come i pezzi di un meccano». Spetta all’esecutore il compito di far funzionare il “congegno” mediante un processo interpretativo creativo che non ne alteri l’«irriproducibile singolarità».

<sup>10</sup> OSMOND-SMITH, «The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966», *Tempo*, cit., p. 8.

<sup>11</sup> LUCIANO BERIO, «Del gesto vocale (1967)», in ANGELA IDA DE BENEDICTIS (ed.), *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi, 2013, p. 61.

senso implicito già acquisito non contrattabile. Ciò è ancor più vero nel caso dei gesti vocali, «azioni vocali [paralinguistiche] convenzionalmente legate a emozioni specifiche [per questo] considerate tra gli aspetti più universali dell'espressione vocale»<sup>12</sup>. È operando un “dislocamento” o “cortocircuito” tra gesto e suo contesto generante che Berio crede sia possibile indagare le possibilità del gesto vocale, convinto sia solo nello *scarto* tra cosa è diventato e cosa può diventare, ovvero «solo a patto di reinventare, al gesto, una “innocenza” che sia ugualmente cosciente della propria mistificazione e della propria necessità, che possiamo attenderci che [...] giunga a diventare un fatto *espressivo*»<sup>13</sup>.

Il richiamo a Fónagy, altro grande pioniere, linguista e psicanalista dal fine orecchio musicale, è qui obbligato. Se a Berio va riconosciuta l'audace proposta di reintegrare al sistema tonale o notazionale convenzionale la complessità acustica, fisica, del linguaggio e quindi le ambiguità, le trivialità, le sbavature della voce e del suono, al fonostilista ungherese va attribuito il tentativo di portare alla luce, attraverso un sapiente scavo della voce, il lato paralinguistico del significato fino a quel momento negletto dalla linguistica tradizionale. Perché anche per Fónagy il gesto vocale restituisce i «*secrets collectifs*»<sup>14</sup> primordiali e universali per mezzo di una performance drammatica che accompagna l'emissione vocale maggiorandola di un'informazione intima e indicibile, celata in e al contempo svelata da una distorsione semiotico-significativa del fonema, vale a dire da uno *scarto* tra la sua articolazione attesa, neutra, e quella ottenuta, espressione di un reinvestimento pulsionale.

Sia Berio che Fónagy ripensano il gesto vocale in quanto attività mimica diretta e indiretta, ove mimare sta per supplire fisicamente e metaforicamente all'assenza di rappresentazioni, siano esse situazioni, inclinazioni o parole che non ci sono ma c'erano. Si tratta di gesti che, nel caso di Fónagy, s'innestano sulla comunicazione; in quello di Berio, s'integrano alla scrittura musicale e alla musica vocale. Con Berberian il gesto vocale diviene parola performativa espressiva volta al recupero di un'arcaicità del dire e della relativa valenza magica e materica. Di qui, il suo praticare la scena mossa da una pulsione palpabile catalizzata in un'esibizione totalizzante, un lavoro sempre mutevole, aperto ed «entirely “customized” [in which] everything functioned for the production of

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>13</sup> BERIO, «Del gesto e di Piazza Carità (1963)», in DE BENEDICTIS (ed.), *Scritti sulla musica*, cit., p. 32. Il corsivo è nel testo.

<sup>14</sup> IVÁN FÓNAGY, *La Vive Voix: Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 121. Il corsivo è del testo.

an irreproducible performing impact»<sup>15</sup>, dal trucco al parrucco, dal costume alla voce stessa, attributo partecipante al numero con cui Cathy, trasformista per eccellenza, pratica un altro tipo di trasformismo, quello vocale, «definibile non già quale istrionica capacità di metamorfosi bensì come intelligenza e riconoscimento del molteplice, e non da ultimo quale esercizio di immunizzazione contro le tentazioni del soggettivismo»<sup>16</sup>. Una performance coinvolgente e spontanea, contravvenente ai codici della rappresentazione contemporanea, «so deadly serious [and] dehumanized [...], pushed into dry, abstract, cerebral rituals»<sup>17</sup>. Più di tutto, un fatto globale da guardare con gli occhi e da ascoltare con le orecchie, giacché mette in scena una voce che è sia «annuncio sonoro e vitale di un'esistenza corporea singolare»<sup>18</sup> che si comunica ad un'alterità ancor prima di comunicare significati mentali, sia un corpo a sé stante che si configura nell'atto dell'emissione, «una proiezione di un nuovo modo di possedere o di essere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce»<sup>19</sup>.

Fin qui, l'approccio a tutto tondo di Cathy sembra sintetizzare appieno il paradigma ternario della voce che, come ci ricorda Barbieri, è assieme «*logos, phonè e melos*, ossia discorso, suono e canto»<sup>20</sup>, il quale però «si ricompone in una formidabile macrounità lessicale: entro il dominio della parola *musicbé* [...] rientrano tutte le attività che si esercitano attraverso e per mezzo del corpo»<sup>21</sup>. Tuttavia, di questo paradigma Cathy decide di privilegiare alcune componenti a discapito di altre. Sul rifiorire dell'interesse per l'auralità, volta a riconsiderare tutti quei parametri vocali e acustici soppressi dall'«esperienza pragmatico-cognitiva della scrittura

---

<sup>15</sup> FRANCESCA PLACANICA, «“La nuova vocalità nell'opera contemporanea” (1966): Cathy Berberian's Legacy», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 62.

<sup>16</sup> CARLO PICCARDI, «A 20 anni dalla scomparsa. Cathy Berberian... dal paese delle meraviglie», *Musica/Realtà*, n. 72, an. XXIV, novembre 2003, p. 12.

<sup>17</sup> Berberian in un'intervista al *New York Times* del maggio 1968, citata in ARMAN SCHWARTZ, «The Absent Diva: Notes toward a Life of Cathy Berberian», *The Opera Quarterly*, vol. 30, n. 1, ottobre 2014, p. 102.

<sup>18</sup> ADRIANA CAVARERO, «Voce, una definizione filosofica», in ANNA CESTELLI GUIDI e FRANCESCA RACHELE OPPEDISANO (eds), *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, Roma, Arti Grafiche La Moderna, p. 22.

<sup>19</sup> STEVEN CONNOR, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Fano, Luca Sossella Editore, 2021, p. 63.

<sup>20</sup> GUIDO BARBIERI, «Logos, melos, phonè», in CESTELLI GUIDI e OPPEDISANO (eds), *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, cit., p. 36.

<sup>21</sup> *Ibid.*

[che,] separando il linguaggio dal corso degli eventi, e privandolo del suono, [...] ne valorizza piuttosto la capacità di rappresentare realtà assenti»<sup>22</sup>, incoraggia infatti la spinta che muove verso la sublimazione di una materia sonora di per sé significativa contro il *logos*, allora inteso come unico vettore di significazione. Abbracciando il pensiero musicale avanguardista del secondo dopoguerra, si rende protagonista di una stagione che vede imporsi la dimensione della *phoné*, il puro suono primigenio e inarticolato, manifestazione di un'animalità profonda. «Assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio [...], la totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali»<sup>23</sup> è possibile grazie alla comparsa della nuova liuteria elettronica nonché ad una nuova vocalità disobbediente, in grado di incorporare al canto «una gamma infinita di aspetti sonori, marginali rispetto alla musica, ma fondamentali per gli esseri umani»<sup>24</sup>. Una voce senza parole che privilegia «the purely sonorous, bodily aspects of vocal utterance, beyond its linguistic content and beyond the appraisal of voice as merely object of the listener's desire»<sup>25</sup>, fatti poveri ma comunicativi, non avvertiti perché camuffati dall'azione quotidiana che li provoca e dall'esperienza di ascolto che guida la percezione, espressioni di quella significanza corporea che Berberian isola e nobilita nelle sue interpretazioni, che Barthes riconduce alla pratica da lui definita *géno-chant* e che Kristeva formula nei termini platonici di *chora semiotica*.

In *Le grain de la voix*, dove la “grana” è l'origine corporea della voce che trasmette ciò che la parola detta non dice, Barthes distingue fra dimensione strutturale e processuale dell'emissione vocale che codifica rispettivamente con *phéno-chant* e *géno-chant*, a riprendere, traslandole in rapporto al canto, le nozioni kristeviane di *fenotesto* e *genotesto*. Là dove il feno-canto è «tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression»<sup>26</sup>, il geno-canto viene a manifestarsi come un gioco significativo presemantico che plasma foneticamente e pulsionalmente il corpo delle singole lettere, in modo che

<sup>22</sup> LUCA NOBILE e EDOARDO LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopea e fonosimbolismo*, Roma, Carocci, 2016, p. 27.

<sup>23</sup> BERIO, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 41.

<sup>24</sup> BERBERIAN, «La nuova vocalità nell'opera contemporanea», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 64.

<sup>25</sup> KARANTONIS e PIETER VERSTRAETE, «Introduction/Ouverture», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 4.

<sup>26</sup> ROLAND BARTHES, «Le grain de la voix», in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 239.

da esse traspaia «quelque chose qui est directement le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à [n]otre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue [...], comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante»<sup>27</sup>.

Fa eco il pensiero di Kristeva che, in *La rivoluzione del linguaggio poetico*, separa sfera vocale e sistema simbolico del linguaggio, precisando che la prima, regno di impulsi corporei, precede ed eccede il secondo, impero del sintattico e del semantico. L'*eccesso* di senso tra voce e parola registrato nelle performances di Cathy è imputabile ad una materia vocale unica capace di concretizzare il pensiero, persino il più arcaico, significandolo col corpo. In questo corpo Cathy radica la voce come segno della sua presenza, in un momento in cui la neonata tecnologia della registrazione consente tanto, ma provvede anche ad oggettivare la voce mediante la sua rimozione dalla sorgente generante. Il suono, ora incarnato, può ricordare all'ascoltatore la propria origine, l'essere, il suo respiro, il suo esistere attraverso la musica: «music is the air I breathe»<sup>28</sup>.

Cathy immola sia voce che corpo nell'indagine sulla parola come fatto sonoro. Per riuscirvi, la svincola dall'urgenza di significare: la sgretola in unità minime di cui ricava le potenzialità sonore, lavora poi su quella riserva frammentata fatta di fonemi ricombinandola in un flusso materico pulsante. Parte, curiosamente, dall'onomatopea, forma linguistica primitiva, eleggendo *Stripsody* a palcoscenico.

## 2. Stripsody, una premessa

All'involarsi della carriera di Berberian corrisponde il sollevarsi delle tensioni con Berio. Dopo la separazione, solo sentimentale, Cathy esce dalla reclusione dovuta a certe incombenze domestiche, si slega da quel binomio forse troppo autocratico che l'aveva imbrigliata, oscurata. In questo clima di felice ritrovamento di sé amplia il proprio repertorio riscoprendosi compositrice: in soli tre anni, dal 1966 al 1969, scrive *Morsicat[h]y*, *Anatema con varie azioni* e *Stripsody*, eseguita per la prima volta al Festival *Pro Musica Nova* della Radio di Brema nel maggio 1966, degno fanalino di coda di potenti esecuzioni quali *Sequenza III* di Berio, *Phonème pour Cathy* di Pousseur e *Aria e Fontana Mix* di Cage.

L'artista riprende il lavoro sull'onomatopea già avviato con Berio ed

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>28</sup> Testamento vocale di Berberian del febbraio 1983 riprodotto in *Symphonia*, cit., p. 14.

Eco in *Thema (Omaggio a Joyce)*, sfruttando una fortunata coincidenza del momento: la sostanziale rivalutazione artistica del fumetto degli anni '60 e '70, che pone il *medium* e i suoi codici al centro di una scrupolosa indagine semiotica cui partecipano persino radio e televisione<sup>29</sup>.

Cathy approccia con sarcasmo al suo oggetto d'interesse, il che la facilita nell'atto di discostarsene e di circoscriverlo con occhio critico e attitudine accademica, come farebbe un «anthropologist discoursing on the linguistic practices of some vanished tribe»<sup>30</sup>. Con presunta ingenuità e apparente leggerezza sferra un attacco serissimo allo strutturalismo saussuriano attraverso l'onomatopea, nota eccezione alla teoria dell'arbitrarietà del segno. Sebbene il *New York Times* respinga l'opera come «pop art nonsense» percependo forse solo il palese richiamo ai dipinti di Lichtenstein e ai *Peanuts* di Schulz, ma anche alle strisce di Jacovitti, Cathy viene presa sul serio. *Stripsody* inaugura una nuova era.

### 3. *Le partiture: il corpo della scrittura, il corpo nella scrittura*

*Stripsody* è il titolo di due opere, un brano vocale scritto da Berberian e una raccolta di tavole realizzate da Eugenio Carmi, germinate in parallelo grazie alla mediazione di Eco. Sedotta dalla latenza dei suoni del fumetto, Cathy intendeva costruire una vicenda sonora solo di onomatopee; affascinato dalle potenzialità grafiche dei suoni del fumetto, Carmi scriveva la partitura dando il canto di lei spunti grafici, fornendo l'immaginazione e le doti compositive di lui più di un'alternativa vocale. Il pittore lavora sul materiale, sul colore, sui pieni e i vuoti, sulla veste dei caratteri accordandosi alle modulazioni della voce, traducendo la suggestione incantatoria, sensoriale, del suono e l'impatto emotivo dei rumori implicati. Ricorre a convenzioni stabilite o inedite, «in tal modo fa compiere azioni nuove a vecchi personaggi [in un fumetto che] elabora egli stesso, senza figure e senza nuvolette»<sup>31</sup>. Risale al 1968 una seconda serie di tavole, edita da Roberto Zamarin, al crocevia tra una striscia disegnata e uno spartito musicale. La disposizione lineare dei rigli indica

<sup>29</sup> È del 1968 *Comic strip*, hit di Brigitte Bardot e Serge Gainsbourg; è del 1972 la puntata di *Tac au Tac* in cui Giraud e Pratt improvvisano una striscia comune a partire da quattro onomatopee proposte da Forest e Jijé.

<sup>30</sup> SCHWARTZ, «The Absent Diva: Notes toward a Life of Cathy Berberian», *The Opera Quarterly*, cit., p. 97.

<sup>31</sup> ECO, «Per una vernice non antirombo», in *Stripsody*, Busto Arsizio, Nomos, 2013, p. 6.

infatti un tono approssimativo mentre il fraseggio è segnato da battute, ognuna delle quali costituita da un personaggio e un'onomatopea associatagli, a suggerire scene uditive (e visive) per l'esecuzione musicale. In entrambe le partiture il segno è udibile e il suono visibile, la grafia risuona dell'oralità.

L'onomatopea è una parola creata ad hoc, impiegata dai parlanti di una stessa lingua per riferirsi ad una porzione di realtà di cui si imita il rumore, oralmente per mezzo di una struttura fonetica, graficamente attraverso un aspetto visivo, rispetto ad esso coerenti. Le sue caratteristiche grafiche traducono le proprietà fisiche del suono che imita, per questo ogni variazione grafica è significativa e va intesa come variazione del suono. Così, una forma spigolosa starà per un suono acuto, quella più rotonda per un suono grave. La dimensione delle lettere esprimerà il volume del suono. A lettere maiuscole corrisponderà un'idea di fissità e monumentalità, a lettere minuscole di immediatezza e spontaneità. L'orientamento corsivo sarà indizio di dinamismo, quello dritto rafforzerà l'impressione di stabilità e separazione, sia tra le lettere che tra le componenti acustiche del suono. Un tratto tremolante ne rivelerà la vibrazione, mentre lettere descrittive un arco di cerchio paleseranno un crescendo e un decrescendo. Infine, diverse cromie staranno per diversi timbri; diverso spessore per diverse grane: «ce jeu de graille peut signifier des différences de tonalité: le mot est chuchoté, parlé, crié; ou bien encore, on y verra l'expression d'une tessiture, de l'aigu au grave, du soprano à la basse»<sup>32</sup>. L'effetto estetico è dunque, necessariamente, comunicativo.

Altro punto comune ai due lavori è la loro origine: il glossario di onomatopee con relative accezioni adoperate da Cathy nella sua partitura performativa. Redatta in forma di copione per la recitazione, è guarnita di indicazioni esecutive d'ogni sorta come promemoria dei diversi parametri vocali da adottare, nonché dei punti culminanti dell'orazione, in modo da concedere ad ogni elemento del canovaccio la possibilità di trasformarsi in un fascio di possibilità tutte significative. Esperimento visivo e grafico, quello di Cathy, la cui logica è assieme verbale e musicale.

---

<sup>32</sup> Parole di PIERRE DUPLAN e ROGER JAUNEAU, *Maquette et mise en page*, Paris, Éditions du Moniteur, 1989, p. 90, riportate da PHILIPPE MARION, *Traces en cases*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 52.

#### 4. *Acrobazie vocali*

*Stripsody* è un'opera vocale sceneggiata che vivifica l'intero universo sonoro delle pagine dei fumetti americani, coinvolgendo onomatopee e porzioni più articolate di testo. Ce lo racconta il titolo, composto per la prima parte da *strip-*, a segnalare la striscia disegnata, un tempo originario formato dei *comics*, oggi loro unità costitutiva. Il formante *-sody*, invece, istituisce una risonanza con la rapsodia, espressione musicale irregolare nella forma e suggestiva nell'improvvisazione. Come la rapsodia, *Stripsody* si caratterizza per un'opposizione sistematica delle scene e per il rimando alla cultura popolare, cui il fumetto appartiene. Quanto ai toni improvvisativi, se nella rapsodia si risolvono nell'assenza di uno schema melodico fisso, in *Stripsody* non si rispecchiano affatto nell'apparente raffica rissosa di brandelli sonori che, per quanto ricordino le parole in libertà del futuristico e marinettiano *Zang Tumb Tumb*, in realtà risultano logicamente articolati in sequenze coerenti. Si ritrovano, invece, nella voce vertigine o valanga di Cathy, su cui lei stessa improvvisa allontanandosene, spostando l'attenzione dalla sua personalità alla personalità delle molte, diverse voci che costruisce decostruendo la sua durante la lettura. Verstraete illustra il processo: Cathy scinde la sua «stage persona [...] determined by her visual, bodily and fairly theatrical presence merged with personal memories of her previous performances, her vocal capacities and media presence»<sup>33</sup> in varie «*sounding personae* [...] realized by the embodied performance of the score, Berberian's vocal and bodily gestures and the acoustic events they produce»<sup>34</sup>. Il risultato è una moltitudine di corpi-voce contrassegnati da una gestualità e un comportamento vocale propri, che possono momentaneamente sostituire o competere sulla scena con quello vero e visibile, che al loro pari ricopre un ruolo fittizio all'interno del mondo fantastico dell'opera. Proiezioni di quell'*excesso* vocale di cui sopra, potente al punto da fuoriuscire dal corpo fisico. Sembra dunque legittimo parlare di multivoce o di voce come veicolo di multi-identità. Risiede qui la straordinarietà di Cathy, che pur lasciandosi abitare in materia plastica dalle (id)entità che anima, riesce comunque a rappresentare se stessa, la matrice originaria.

<sup>33</sup> VERSTRAETE, «Cathy Berberian's *Stripsody* – An Excess of Vocal Personas in Score and Performance», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 123.

<sup>34</sup> *Ibid.* Il corsivo è del testo.

5. *La composizione: l'impiego delle onomatopee*

Cathy compone *Stripsody* alternando parti in cui i suoni onomatopeici vengono presentati in unità tematiche autonome e giustapposte, legate al resto che precede e segue solo da un principio alfabetico – «bleah (disgusto), bum bum (esplosione), blam (collisione)» –, ad altre in cui questi vengono raggruppati in sequenze compatte che formano nuclei narrativi: in tale prospettiva, i suoni sono costituenti di un sintagma più o meno complesso, leggibile come un enunciato. Come ricorda Lindekens<sup>35</sup>, dal punto di vista semantico le onomatopee rinviano a classi differenti: sono manifestazioni di agenti (personaggi animati e non, aventi un ruolo), predicati (azioni, processi, stati), funzioni (narrativa) e motivi o temi. Quindi, hanno «*potentialité actantielle*»<sup>36</sup> o «*prédicative-fonctionnelles*»<sup>37</sup>.

La storia «meow, sniff, ihuss, ruf ruf, kxxhh, cai cai cai» ha per protagonisti un cane e un gatto. Il primo molesta il secondo, annusandolo, mentre il secondo, infastidito, comincia una lotta che si conclude con la vittoria di quest'ultimo. Un'altra sequenza, «tic toc, dong dong dong, sigh, ts-tsk, “sempre libera (degg'io folleggiare)”, “she's got a ticket to ride”, “the weather tomorrow will be mostly cloudy”, ts-tsk, sob, knock knock, huh?!, oh!, smack», mette in scena un'attesa disperata marcata in ogni secondo dai rintocchi delle lancette di un orologio. Per distrarsi, la donna accende la radio, ascolta frammenti de *La Traviata* di Verdi, di *Ticket to Ride* dei Beatles in versione baroccheggianti, di previsioni meteo con peculiare accento britannico, quasi ad evocare un desiderio di evasione verso un altrove impossibile da raggiungere. Insoddisfatta e ormai soprafatta dalla malinconia, la spegne. Incredula nell'udire la porta bussare, va ad aprire. L'attesa è premiata, i due si baciano, felici. Ancora, «honk, oink, buk, cawr, zzz, muuu, hum-um hum-um» designa un'armonia tra specie animali (a giudicare dai versi) e umane (a giudicare, in ultimo, dal canto di una balia che culla un bambino). Nella catena di onomatopee che segue qualcosa viene a turbare la quiete bucolica. Irrompe il nemico pellerossa, scoccando le sue frecce contro le vittime, terrorizzate: «pwuiiit, ciaf, woo woo woo, aaah». Arriva poi l'eroe, vero-

<sup>35</sup> Si rimanda alla sua «Analyse structurale de la *Stripsody* de Cathy Berberian», *Communications*, n. 24, 1976, che scomoda la tradizione hjelmsléviana e greimasiana per scomporre la partitura grafica dell'opera in unità minime significative (e sintagmatiche), non tenendo conto dei possibili scarti rispetto al testo vocale, audio-visivo e scenico-gestuale, che invece costituisce per noi materia di studio.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 143. Il corsivo è nel testo.

<sup>37</sup> *Ibid.* Il corsivo è nel testo.

similmente un cowboy, in groppa al suo cavallo («giddap giddap, hiii»), a finire l'invasore a colpi di pistola «bang bang bang, ugh, kerplunk».

Le onomatopee di fumetto sono polivalenti, stanno per diverse cose. Cessano di essere ambigue quando messe in relazione con l'immagine in cui sono spazialmente iscritte. A risolvere il paradosso del senso è quindi il piano grafico dell'espressione. Viceversa, comprendiamo se la scena coinvolga un piano sonoro dell'espressione attraverso la presenza di un'onomatopea: «l'onomatopée devient un code unifiant l'action [dessinée] et le son qui en résulte»<sup>38</sup>. Sonorizzando la scena, infatti, essa ne chiarisce e convalida il senso, ne amplifica la portata, ne accentua un particolare elemento, sollecita l'attenzione e i sensi del lettore ricorrendo a forme spettacolari ad effetto estetico, umoristico, enfatico, dinamico. Non a caso, le onomatopee esplodono, si inclinano, tremano, si propagano quasi avessero vita propria. La loro invasività grafica è sinonimo non solo di invasività sonora, come già detto, ma anche percettiva: «l'unità grafica di rumore e figure rimanda all'unità percettiva di chi è presente alla situazione reale, e la vive non solo con gli occhi, ma con tutti i sensi»<sup>39</sup>.

La stretta correlazione esistente tra onomatopea e immagine svela il motivo per cui la loro sia una sonorità che si vuole necessariamente silente e squisitamente visiva. Ciò lo conferma il fatto che nelle strisce disegnate la riproduzione e la fonazione di un suono imitato non sempre coincidono. Se leggessimo a voce alta tali suoni, dunque, verrebbe a prodursi una sonorità distante sia da quella supposta nell'universo narrativo, sia da quella imitata, reale. Sfumerebbe il legame tra onomatopea e referente che rende l'onomatopea stessa funzionale alla storia.

Occorre ricordare poi, e in questo ci aiuta Garbuglia<sup>40</sup>, che da un punto di vista semiotico le onomatopee di fumetto sono sia simboli, nel rimando ad un codice prestabilito, sia icone, nell'imitazione di suoni reali, che indici, nel recupero di un rapporto diretto col referente tramite loro inserimento nel contesto delle vignette. Il radicamento nella situazione acustica generante è dunque condizione imprescindibile per una corretta interpretazione dei suoni, perché strettamente connessi alle cose sonore per cui stanno.

Cathy contravviene doppiamente a tali logiche: non solo conferisce forma udibile a ciò che non dovrebbe averne, ma sradica anche i suoni

<sup>38</sup> AGNÈS DEYZIEUX, «onomatopée et son», *neuvièmeart2.0*, 2019: <<http://neuvièmeart.citebd.org/spip.php?article1235>>, (ultimo accesso 14.02.2023).

<sup>39</sup> DANIELE BARBIERI, «Rumori grafici», *Linea Grafica*, n. 4, 1990.

<sup>40</sup> Cfr. ANDREA GARBUGLIA, *Stripsody. La vocazione musicale delle strisce a fumetti*, Macerata, EUM, 2011.

dal contesto privandoli del nesso con le suddette cose sonore in esso reperibili. Cathy genera volutamente questo ostacolo e lo usa come artificio artistico.

La composizione appare come una serie di gesti vocali capaci di produrre eventi acustici a loro volta in grado di dar vita ad immagini sonore che l'ascoltatore potrà decifrare solo ricollocando tali gesti vocali in un contesto plausibile. Sicuramente, come dimostrato, la concatenazione di suoni agevola il recupero di un contesto ammissibile in cui riposizionarli, così da ovviare all'ambiguità che li caratterizza una volta separati dal riferimento visivo. Sono i suoni atomici a rendere il lavoro dello spettatore più arduo, poiché aprono ad una varietà di soluzioni interpretative tutte legittime e verosimili che confermano la ricchezza semantica sia delle onomatopее sia della voce di Cathy. Il contesto è poi in parte fornito dalla situazione concertistica, in quanto l'ascoltatore è consapevole di trovarsi di fronte ad un'artista che, sul palco, performa una sua creazione la quale, per dirsi completa, ha bisogno della cooperazione dell'ascoltatore stesso, meglio se lettore di fumetti. *Stripsody*, infatti, è un flusso sonoro variegato ch'egli si trova ad affrontare e risolvere, filtrandolo attraverso i suoi processi di significazione. Se ha intenzione di comprenderlo deve accoglierlo come vero e interiorizzarlo come significativo.

Cathy facilita l'atto ermeneutico offrendo una performance che concilia un linguaggio e un metalinguaggio con una mimica fruttuosa, funzionale ad emettere certi suoni, a determinarne la natura o a segnalare i limiti di ogni sequenza narrativa. Invero, con l'aiuto del corpo spezza la partitura, simula il passaggio da una vignetta all'altra, rendendo la sequenzialità tipica del fumetto. Lo conferma Cathy in un'intervista: convinta da Eco che *Stripsody* fosse completa senza alcun accompagnamento, «decis[e] di risistemarla aggiungendovi anche altre *vignette*»<sup>41</sup>. Basta in effetti la voce di Cathy a metterla in musica, a favorire l'astrazione dal contesto materiale dell'esibizione e l'immersione nel fittizio mondo del fumetto, complici le serigrafie in scena ad ogni esecuzione a suggellare questo «rapporto amoroso, fisico oltre che mentale, totale nel suo coinvolgimento e irrinunciabile»<sup>42</sup> con lo spettatore.

Insomma, la performance di Cathy non è meno visiva rispetto ad una striscia disegnata. Chi vi assiste non avverte la mancanza del *dessin narratif* di *bande dessinée*, poiché le immagini che da essa sgorgano sono

---

<sup>41</sup> Intervista con Silvana Ottieri che Cristina Berio ricorda in «Composizione o divertimento?», in *Stripsody*, cit., p. 58. Il corsivo è nel testo.

<sup>42</sup> PICCARDI, «A 20 anni dalla scomparsa. Cathy Berberian... dal paese delle meraviglie», *Musica/Realtà*, cit., pp. 10 e 11.

ugualmente *énonçables*<sup>43</sup>, traducibili istantaneamente in enunciati linguistici, *descriptibles* e *interprétables*, suscettibili di una descrizione selettiva e un'interpretazione personale del lettore che terrà conto delle determinazioni pertinenti appartenenti alla sua enciclopedia, infine *appréciables*, passibili di un giudizio estetico.

## 6. *Onomatopea e fonosimbolismo*

Quali sono i processi mentali operati intuitivamente dall'ascoltatore in un atto esegetico di questo tipo? Per Nobile<sup>44</sup> la risposta è semplice. All'orecchio umano nulla appare mero rumore, tutto è traccia di agenti, eventi. Siamo provvisti di capacità transmodali che ci consentono, a partire dalle proprietà acustiche dei suoni che ascoltiamo, di ricostruire le proprietà fisiche degli eventi e degli agenti coinvolti. Questo accade perché ogni parlante conosce, comprende e impiega, padroneggiandoli, i fonemi della propria lingua. Sa dunque imitarli e, di rimando, distinguere e determinarne le proprietà acustiche e articolatorie più prossime a quelle dei rumori naturali. Capacità onomatopeiche ci permettono poi di associare i fonemi direttamente ai rumori naturali. Non a caso, la loro funzione biologica primaria era di segnalare la presenza di eventi sonori. Infine, siamo capaci di fonosimbolismo, quando colleghiamo i fonemi persino con proprietà non sonore del mondo fisico o psichico. Nel capitolo dedicato alle basi pulsionali della fonazione<sup>45</sup>, Fónagy afferma che i suoni del linguaggio ci appaiono come oggetti sonori, colorati, multiformi, più o meno corpulenti, dalle svariate dimensioni, consistenze e superfici, motivo per cui pensiamo alle consonanti occlusive come dure, alle palatali come umide, alle liquide come lisce. Si assegna loro addirittura un sesso o qualità emotive e morali, considerando le vocali posteriori come maschili, virili e volgari e le anteriori femminili, effeminate e distinte. Si tratta di metafore stabilite utili a definire i suoni a partire da uno dei loro «traits physiologiques et acoustiques [qui se prête] à la représentation de différentes vellétés pulsionnelles»<sup>46</sup>. Il termine metaforico scaturisce da nostre percezioni uditive o articolatorie del suono

---

<sup>43</sup> Cfr. THIERRY GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, vol. 1, Paris, PUF, 2011, pp. 125-126 e pp. 143-150.

<sup>44</sup> Cfr. NOBILE e LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopea e fonosimbolismo*, cit.

<sup>45</sup> FÓNAGY, *La Vive Voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., pp. 57-210.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 103.

ascoltato, che arriviamo a qualificare in base al suo aspetto acustico e al movimento fonoarticolatorio che attueremmo per riprodurlo. Così, la sensazione di un forte irrigidimento muscolare sarebbe all’origine di quella durezza che contrappone le consonanti occlusive sorde o le vibranti alle liquide. Per tale motivo, parlando di onomatopee, riconosciamo «sbam» come più forte di «slap», «spliff» più piccola e meno rumorosa di «scranchete», a sua volta meno dolce di «splash»<sup>47</sup>. Nobile precisa poi che «le proprietà acustiche simultaneamente presenti in un suono ambientale vengono scomposte nei fonemi temporalmente successivi di un’onomatopea [che riprodurranno dunque anche le] variazioni continue di intensità, durata e frequenza»<sup>48</sup> del suono stesso. In genere, infatti, la consonante iniziale di un’onomatopea descrive l’attacco del rumore, connotato da un’eventuale seconda consonante, mentre la vocale successiva informa sull’acuità e l’intensità del rumore e le consonanti finali sul tipo di cessazione, brusca o progressiva, che lo interessa. In «craack»<sup>49</sup> la consonante occlusiva iniziale e finale /k/ determinano un attacco secco – reso irregolare dalla vibrante /r/ – e una conclusione istantanea del suono, mentre la vocale lo connota di una frequenza grave.

Come visto, le onomatopee sono una rappresentazione morfologica dei rumori del mondo. Più auroralmente, per dirlo con Tisseron, le onomatopee sono la «substance sonore des premières expériences vocales projetées sur le monde, non pour le traduire, mais d’abord pour le posséder»<sup>50</sup>. Il fumetto, e così Cathy, si serve di parole che non partecipano all’interazione verbale, ad immagine e somiglianza di quelle esperienze corporali che hanno costellato le prime fasi della nostra vita e i primi contatti con l’ambiente. In fondo, le onomatopee non conoscono variazioni in genere e numero, ed è questa dimensione agrammaticale a renderle prossime a forme regressive del linguaggio. La richiesta di decifrare un’onomatopea è in effetti una richiesta di tornare all’infanzia, alla piacevolezza di imitare fisicamente, attraverso i suoni, ciò che si vede e ciò che si sente, intorno a noi ma anche dentro di noi. Ed è proprio dal corpo che i lettori partono per decifrare le onomatopee di fumetto, mettendo in relazione il loro contenuto sonoro con le proprie esperienze corporali o intime: «une fois cette correspondance installée et le refou-

<sup>47</sup> Dal glossario di *Stripsody*, cit., pp. 37-39.

<sup>48</sup> NOBILE e LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopea e fonosimbolismo*, cit., p. 64.

<sup>49</sup> Dal glossario di *Stripsody*, cit.

<sup>50</sup> SERGE TISSERON, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2000, p. 32.

lement solidement établis, elles restent perçues globalement»<sup>51</sup>. La ricorrente co-occorrenza di tali stimoli farà il resto.

## 7. Conclusioni

Concludiamo parafrasando una suggestiva riflessione di Simonetti<sup>52</sup>: Cathy Berberian ha saputo emancipare la voce dal suo ruolo di mero oggetto di fascinazione estetica, scontrandosi con la sua necessità di voler dire, comunicare o significare. Sondando la riserva dei suoi usi prelinguistici, ha cantato l'eccesso di quella stessa voce sul senso, per mezzo di un significante animato di una vita propria, armato di un'identità propria, autorizzato a rivelare l'improferibile. Ha riempito i gusci vuoti che guarniscono l'architettura linguistica dei fumetti, fruendo del corpo, riportato al centro della pratica artistica, e della voce fattasi «sismografo non solo delle emozioni e dei trasalimenti di un'anima, ma lo strumento in cui [e con cui] la quotidianità irrompe con tutta la sua valenza materiale»<sup>53</sup>. Cathy l'ha inscritta nel solco tra poesia sonora e composizione musicale, canale in cui trova spazio *Stripsody*, un catalogo di gesti vocali divenuti fatti espressivi. Lì, la frantumazione del testo è funzionale alla trasfigurazione. Lì, si colloca la ricerca di significato *lifelong* di Cathy, una ricerca che inizia con un grido alla Tarzan e termina con l'assassinio dell'ascoltatore e dei personaggi vocali che si dissipano oltre la partitura, sotto forma di «bang!».

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>52</sup> GIANNI-EMILIO SIMONETTI, «Tra Eco e Dora. Il polline e la mètis», incontro del 5 giugno 2019 organizzato nell'ambito della mostra *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos* tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019: <[https://youtu.be/GHPXhmvU\\_vE](https://youtu.be/GHPXhmvU_vE)> (ultimo accesso 10.02.2023).

<sup>53</sup> PICCARDI, «A 20 anni dalla scomparsa. Cathy Berberian... dal paese delle meraviglie», *Musica/Realtà*, cit., p. 11.

*La voce dell'immaginazione. Il gioco intermediale di immagine e suono  
in Strappare lungo i bordi di Zerocalcare*

Dario Cecchi\*

ABSTRACT

L'articolo si propone di affrontare il tema del corpo sonoro della scrittura dal punto di vista delle scritture intermediali. Per "scritture intermediali" si intendono qui le forme di composizione creativa, artistica e non, in cui convergono diversi formati medialità. Ma a differenza delle produzioni multimediali, le scritture intermediali lavorano alla definizione del senso dell'esperienza estetica offerta al fruitore proprio a partire dai rapporti e dagli intrecci tra i diversi media. Al grado più avanzato è la scrittura stessa, nel senso ampio in cui la intende la critica letteraria, a prendere corpo attraverso l'intermedialità. Per comprendere un tale processo occorre però, dal punto di vista filosofico, ripercorrere alcuni passaggi della storia dell'estetica. Questa disciplina, nata alla metà del XVIII secolo, non mette al centro della riflessione filosofica sul bello il riferimento a una norma o a una idea di bellezza. Essa guarda invece al fenomeno della bellezza in quanto esso è collegato a un sentimento di piacere suscitato dall'accordo tra le facoltà dell'animo e l'oggetto giudicato bello: la bellezza ha perciò a che fare con la sensibilità umana presa nel suo complesso. È necessario allora considerare sia alcune teorie estetiche delle origini, come quella di Herder e Lessing, che mettono l'accento sulla prestazione corporea e sinestesica richiesta dall'esperienza estetica, mettendola in correlazione con il carattere mediale dell'opera d'arte, sia la riflessione estetica di Kant, la quale, ponendo al centro della questione il ruolo dell'immaginazione nel riconfigurare l'esperienza sensibile e darle un senso, rappresenta un punto di svolta nella storia dell'estetica. L'intermedialità, di cui si prende qui in considerazione un caso esemplare (Zerocalcare) a partire da alcune riletture contemporanee dell'estetica kantiana (Garroni, Montani), si colloca nel punto d'incontro tra queste due prospettive storiche dell'estetica.

The article aims at confronting with the topic of the sound body of writing from the point of view of the intermedia writings. By "intermedia writings" I mean here the forms of creative composition, both artistic and non artistic, in which converge different media formats. However, unlike multimedia

---

\* Sapienza Università di Roma.

productions, they work at defining the sense of the aesthetic experience offered to the public, starting exactly with the relations and intertwining of different media. It is writing itself, in the broad sense literary criticism gives to the word, that is embodied by intermedia in the latter's further advancement. To understand this process from a philosophical point of view, one needs however to consider some turning points in the history of aesthetics. This discipline, founded in the middle of 18th century, does not put the reference to a norm or an idea of beauty at the centre of the philosophical discourse. It considers instead the phenomenon of beauty as bound to a feeling of pleasure aroused by the conformity of the soul's faculty with the object judged as beautiful. Beauty has therefore to do with the human sensibility at large. It is then necessary to consider some aesthetic theories of the origins, namely those of Herder and Lessing, which emphasize the bodily and synesthetic performance required by the aesthetic experience, putting it in relationship to the media character of the artwork. It is also necessary to consider Kant's aesthetic theory, which, emphasizing the role of the imagination in configuring experience and giving it a sense, marks a turning point in the history of aesthetics. Intermediality, of which I consider here an exemplary case (*Zerocalcare*) in the light of some contemporary interpretations of Kant's aesthetics (Garroni, Montani), lies at the crossing point between these two perspectives in the history of aesthetics.

### 1. *Un'estetica plurisensoriale*

Il tema del “corpo sonoro della scrittura”, che fa da filo conduttore ai saggi raccolti in questo volume, può essere senza dubbio affrontato in molti modi. La mia non vuole essere, perciò, niente più che la proposta di un metodo di analisi di tutti quei processi, definibili in senso lato letterari e artistici, in cui la narrativa, spesso affidata al medium della scrittura, incontra altri canali mediali e sollecita, di conseguenza, in modo nuovo la sensibilità del fruitore. Mi rendo conto che si tratta di una prospettiva generalissima, a rischio di apparire generica. Posto che essa abbia un fondamento, la sua ragion d'essere è innanzi tutto filosofica: non ha tanto di mira l'elaborazione di criteri di classificazione e analisi specifica di un genere narrativo, quanto la definizione del perimetro entro cui l'intermedialità diventa comprensibile come pratica artistica. Una riflessione filosofica tende d'altronde a chiedersi quali sono le domande di senso che si possono, e in alcuni casi si devono, formulare a proposito di un problema. Come direbbe Kant, nel modo filosofico di affrontare un oggetto di riflessione è sempre in gioco una *quaestio iuris* più che una *quaestio facti*. Il filosofo si domanda se e in quale misura è legittimo interrogarsi su un problema, e quale sia il fondamento di tale interrogazione.

L'estetica non fa eccezione da questo punto di vista, o meglio, come vedremo tra un attimo, fa eccezione solo nella misura in cui affronta “l'impresa” filosofica con una radicalità che forse non ha eguali. Vale la pena ricordare che l'estetica come disciplina filosofica autonoma nasce solo intorno alla metà del XVIII secolo: il secolo dei Lumi, come si suol dire, ma anche il secolo della critica nelle diverse accezioni del termine. Non che prima del XVIII secolo i filosofi non si fossero occupati del bello o dell'arte, oggetti che il senso comune associa di regola all'estetica. Di teorie su cosa siano il bello o l'arte la storia del pensiero filosofico abbonda, almeno a partire da Platone e Aristotele in avanti. La specificità dell'estetica è tuttavia inscritta nel suo stesso nome, coniato dal filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten per i corsi tenuti a partire dal 1735 presso l'Università di Francoforte sull'Oder, riunendo una serie di materie che andavano dalla poetica alla retorica fino al sentimento del bello. Proprio l'ultimo “oggetto” di riflessione diventa la chiave per comprendere la domanda di senso che è alla base dell'estetica, nome che Baumgarten deriva infatti dal greco *aisthesis* (sensazione, percezione) attraverso la mediazione del latino *aesthetica*. La novità del discorso di Baumgarten sta proprio nel fatto di concepire la bellezza essenzialmente come l'oggetto di un sentimento di piacere, prima ancora, o piuttosto in alternativa all'ipotesi che si tratti di un'idea o di un concetto riducibile a

regole determinate. La bellezza, in quanto oggetto, ha qualcosa di peculiare: è un vago “non so che” che si presenta con vivida chiarezza, a differenza delle mere sensazioni che, prese nella loro singolarità, sono “oscure”. Il sentimento del bello si colloca pertanto in uno stadio intermedio tra l’oscurità del puro flusso di sensazioni e la conoscenza razionale, che per un filosofo leibniziano come Baumgarten è una concatenazione articolata e organica di “idee chiare e distinte”. L’estetica dal punto di vista del sistema filosofico razionalista qui solo schematicamente ricostruito, si configura, dunque, come una *gnoseologia inferior*, la cui indagine riguarda tutto ciò che può essere conosciuto solo attraverso i sensi, senza la mediazione di concetti e idee. Il bello offre un’esperienza esemplare di tale conoscenza pre-concettuale.

Si potrebbero certamente addurre altri “battesimi” dell’estetica, sempre collocabili nel XVIII secolo: può trattarsi della “scienza nuova” di Giovambattista Vico o della “critica del gusto” praticata sia da pensatori di lingua inglese come David Hume o Edmund Burke sia da *philosophes* francesi come Voltaire e Charles Louis Secondat de Montesquieu. La questione delle molteplici nascite dell’estetica occuperebbe ben più dello spazio di un singolo articolo e non mi è possibile affrontarla qui. Resta significativo il fatto che tutti questi pensatori, con accenti ed esiti molto diversi tra loro, insistono su un nucleo di riflessione comune: il gusto è concepito, infatti, come un giudizio fondato non tanto su prove sperimentali e assiomi logici, quanto su un intuito, una sensibilità più raffinata e un talento innato per il discernimento di ciò che è bello. In breve, anche per loro, soprattutto per gli anglosassoni e i francesi, il bello è un affare di sentimenti e sensazioni più vive. C’è insomma un’aria di famiglia, per non dire un vero e proprio spirito del tempo, che tiene a battesimo l’estetica. Mi limito a rilevare che la sopravvivenza del nome “estetica” proposto da Baumgarten è significativa, al di là dell’adesione o meno alla soluzione filosofica che questi proponeva, proprio perché segnala l’esistenza di un campo semantico, con cui i pensatori successivi non hanno potuto fare a meno di confrontarsi, vuoi riconoscendone la legittimità e magari circoscrivendone meglio il perimetro, vuoi criticandone radicalmente i presupposti teorici, com’è accaduto di recente ad Arthur C. Danto, il quale concepisce la sua filosofia dell’arte come un approccio radicalmente alternativo all’estetica, la quale si limiterebbe a suo dire a un’indagine sulle qualità sensibili delle opere d’arte<sup>1</sup>.

Rimanendo in area tedesca e al secolo XVIII, è interessante notare

---

<sup>1</sup> Cfr. ARTHUR C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, tr. it. a cura di S. VELOTTI, Roma-Bari, Laterza, 2008.

che l'estetica baumgarteniana ha funzionato anche come filtro per recepire e assorbire le novità che provenivano da Francia e Gran Bretagna per quanto riguardava la critica d'arte e la comprensione dell'esperienza estetica. Pensatori come Ephraim Lessing, Gottfried Herder e soprattutto Kant hanno proposto riflessioni estetiche che da un lato ripropongono il problema di definire l'esercizio di quella peculiare facoltà di giudizio che è il gusto, dall'altro inscrivono l'esercizio del gusto proprio nell'orizzonte della disposizione sensibile e sentimentale del soggetto. Uso il termine "sentimentale" in senso letterale, come ciò che non attiene a nient'altro che al sentire soggettivo: niente a che vedere con il sentimentalismo, che è un affare perlopiù privato. Si tratta, infatti, proprio della disposizione d'animo che, direbbe Kant, accompagna tutte le rappresentazioni mentali di cui è fatta l'esperienza soggettiva, al di là che questa o quella rappresentazione susciti una specifica reazione emotiva, più o meno forte; un'identificazione completa dell'esperienza estetica con il mero sensazionalismo emotivo rischia anzi di svalutarne il significato<sup>2</sup>. Come vedremo tra un attimo, è Kant a suggerire la soluzione più articolata e rivoluzionaria al problema del senso dell'esperienza estetica.

Un aspetto comune sia all'estetica di Herder che a quella di Lessing è tuttavia meritevole di attenzione, sebbene si tratti di nuovo di semplici osservazioni di passaggio. Entrambi i pensatori mettono al centro delle loro riflessioni la specificità dell'esperienza sensoriale resa accessibile da un'arte particolare. Entrambi riflettono, tra l'altro, sulla scultura: in modo esclusivo Herder in un celebre saggio<sup>3</sup>; attraverso una comparazione contrastiva con la poesia Lessing<sup>4</sup>. Herder ritiene che nella percezione visiva di una statua intervenga, sia pure solo analogicamente, anche il senso del tatto: nel vedere una statua, che ha un volume e occupa uno spazio tridimensionale, è come se lo spettatore sentisse, solo con l'immaginazione, di toccare la statua. L'esperienza della scultura non è affatto assimilabile ad altre esperienze visive, ad esempio l'esperienza di un'immagine bidimensionale, che ha una tridimensionalità puramente fittizia. Herder con molta originalità quasi anticipa alcune considerazioni delle neuroestetica contemporanea sui meccanismi di "simulazione incarnata" (*embodied simulation*), i quali fanno sì che lo spettatore di fronte a immagini in movimento, ad esempio un film, simula inconsciamente reazioni corporee

<sup>2</sup> Cfr. PAOLO D'ANGELO, *La tirannia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2020.

<sup>3</sup> JOHANN GOTTFRIED (VON) HERDER, *Plastica*, tr. it. a cura di D. DI MAIO e S. TEDESCO, Palermo, Aesthetica, 2020.

<sup>4</sup> Cfr. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, tr. it. a cura di M. COMETA, Palermo, Aesthetica, 1991.

agli stimoli ambientali, come se fosse il personaggio in azione sullo schermo<sup>5</sup>. L'attenzione alle specificità dell'esperienza della scultura porta addirittura Herder a ritenere che non si debba parlare in questo caso di "estetica", cioè di una ricezione passiva dei sensi, bensì di una "plastica", cioè di un sentire che attivamente tocca l'oggetto delle sue sensazioni e si confonde con esso.

La specificità delle singole arti come veicoli di sensazioni particolari, irriducibili le une alle altre, è al centro del celebre saggio di Lessing sul *Laocoonte*. Tornando su questa opera d'arte paradigmatica dell'antichità classica e inaugurando una fortunata *querelle* sulla sua interpretazione, Lessing sostiene che il sentimento suscitato dall'episodio della morte del sacerdote troiano e dei suoi figli non è lo stesso se si legge il racconto di Omero o se si ammira il complesso statuario che si trova nei Musei Vaticani a Roma. La poesia è, infatti, una "arte del tempo", che ci restituisce l'evento nella sequenza drammatica dei suoi singoli passaggi. La scultura è, invece, una "arte dello spazio", che coglie solo un momento dell'intera azione, quello dello spasmo mortale di Laocoonte, e ce lo restituisce in tutta la sua carica patetica. Come sostiene giustamente Michele Cometa, Lessing, ponendo il criterio di differenziazione tra le varie arti nella capacità di comunicare sensazioni diverse, anticipa la riflessione contemporanea sugli effetti, spesso sconvolgenti, che hanno i media sulla sensibilità umana<sup>6</sup>. L'estetica di Lessing sarebbe, pertanto, sotto ogni profilo una proto-teoria dei media, che tuttavia, mi permetto di osservare, fa emergere il potere comunicativo dei media artistici al prezzo di isolare i singoli media.

La soluzione kantiana al problema del senso dell'esperienza estetica, che da un punto di vista filosofico sopravanza di gran lunga le due teorie appena, e molto rapidamente, ricordate, contribuisce a una vera e propria "rifondazione" dell'estetica come disciplina filosofica<sup>7</sup>. Ma è lecito supporre che la riflessione estetica che Kant sviluppa nella *Critica della facoltà di giudizio* possa offrire anche strumenti utili per pensare una "estetica dei media" senza le rigidità prodotte dal fermarsi alla specificità di questo o quel medium, di questo o quel senso<sup>8</sup>. Kant ritiene infatti, in una sotter-

<sup>5</sup> Cfr. VITTORIO GALLESE, MICHELE GUERRA, *Lo schermo empatico*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

<sup>6</sup> MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

<sup>7</sup> Cfr. EMILIO GARRONI, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Roma, Castelvecchi, 2020 (nuova ed.).

<sup>8</sup> Su questo punto mi permetto di rimandare a DARIO CECCHI, *La costituzione tecnica dell'umano*, Macerata, Quodlibet, 2013.

raena polemica con Baumgarten, che l'esperienza estetica non consiste in una conoscenza di rango inferiore. Si tratta piuttosto di un tipo di esperienza in cui il soggetto fa esperienza, in maniera tanto esemplare quanto paradossale, delle stesse condizioni del suo fare esperienza<sup>9</sup>. È la qualità riflessiva a determinare il sentimento estetico, indipendentemente dalle specifiche sensazioni che lo suscitano. Come sostiene Emilio Garroni, che di una lettura insieme innovativa e rigorosa del testo kantiano ha fatto il punto di partenza per una riflessione filosofica originale, è come se il soggetto prendesse coscienza nell'esperienza estetica di quel "guardare-attraverso" che è la condizione implicita di ogni esperienza<sup>10</sup>. Non si tratta di mettere filtri tra noi e gli oggetti del mondo, come se potessimo guardare la realtà dall'esterno. È al contrario il riconoscimento che un pensiero sulla realtà presa nella sua totalità è possibile solo perché il soggetto, rimanendo all'interno del mondo, fa singole esperienze, ma da esse tenta di risalire alle condizioni necessarie dell'esperienza in genere.

Il guardare-attraverso è reso possibile da una particolare disposizione delle facoltà dell'animo, in particolare l'immaginazione e l'intelletto. Queste facoltà sono le stesse coinvolte nell'esperienza conoscitiva. L'intelletto è, infatti, la facoltà che produce i concetti, attraverso il soggetto classifica la realtà. L'immaginazione è, invece, la facoltà che produce gli schemi, attraverso cui i dati sensibili della percezione ricevono una prima organizzazione, senza la quale non sarebbe possibile applicare i concetti alla realtà. Emilio Garroni ripensa questo aspetto centrale della filosofia trascendentale kantiana e non parla più, nel suo ultimo libro, *Immagine Linguaggio Figura*, di immaginazione e intelletto, bensì di "facoltà dell'immagine" e "facoltà del linguaggio"<sup>11</sup>. In questa ripresa di Kant dopo la svolta linguistica, condivisa peraltro da altri studiosi<sup>12</sup>, la facoltà del linguaggio assicura l'organizzazione della realtà attraverso la produzione di significati, ossia di "classi di senso" che, per così dire, aumentano il quoziente differenziale dell'esperienza. I segni linguistici agiscono come differenziatori della realtà e in questo modo ci permettono di conoscerla più in profondità. D'altronde, la facoltà del linguaggio predispone una prima configurazione di senso della realtà, sotto forma di una "immagine interna", cioè mentale, del mondo. Non si tratta di rappresentazioni statiche e separate di singoli oggetti. Siamo piuttosto di fronte a un

<sup>9</sup> Cfr. D'ANGELO, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>10</sup> Cfr. GARRONI, *Estetica*, cit.

<sup>11</sup> GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>12</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997; WOLFRAM HOGREBE, *Per una semantica trascendentale*, Roma, Officina, 1979.

ininterrotto processo di elaborazione dell'esperienza, tale per cui la nostra interpretazione della realtà può essere sempre soggetta a revisioni e integrazioni. Le due facoltà cooperano e si presuppongono a vicenda: l'immagine interna anticipa la classificazione linguistica della realtà; d'altro canto, i significati linguistici rischierebbero di essere vuoti e autoreferenziali se non potessero fare affidamento su un'immagine che restituisce l'indeterminata presenza del mondo al soggetto.

Tornando all'esperienza estetica, questa può essere pensata come un'esibizione esemplare del rapporto tra immaginazione e intelletto, ovvero tra facoltà dell'immagine e facoltà del linguaggio. È bene ribadire che questo rapporto riguarda tutta l'esperienza. Salvo che, nell'esperienza conoscitiva propriamente detta, si tratta di un rapporto organizzato secondo una gerarchia: l'immaginazione produce schemi dell'esperienza in vista dell'applicazione dei concetti che l'intelletto deve applicare alla realtà. I tratti salienti dell'esperienza sono perciò selezionati in base a questa finalità predominante. Nell'esperienza estetica, invece, l'immaginazione è libera di schematizzare "senza concetto"<sup>13</sup> in una condizione di "libero gioco" con l'intelletto<sup>14</sup>. Ciò non significa che l'esperienza estetica sia rapsodica e fantasticante: non è questo il senso della definizione "senza concetto". Si tratta piuttosto, scrive Emilio Garroni, di «libero gioco dell'intera immaginazione e dell'intero intelletto sull'occasione di una rappresentazione determinata»<sup>15</sup>. L'immaginazione è liberata a una produzione di schemi non finalizzata all'applicazione di alcun concetto determinato, ma che sperimenta l'ampiezza di ciò che è conoscibile attraverso concetti in genere. A essere in gioco nell'esperienza estetica è la *possibilità* della conoscenza, non una conoscenza specifica. Il sentimento di piacere collegato all'esperienza estetica è dato dal fatto che, in questo gioco, il soggetto sente un accordo tra le facoltà tra loro e la loro conformità al compito di estendere la conoscenza della natura.

L'idea kantiana del libero gioco dell'immaginazione con l'intelletto come struttura portante dell'esperienza estetica apre prospettive nuove all'estetica. Resta da chiedersi come si affaccia all'interno del paradigma kantiano l'ipotesi per cui l'esperienza estetica riguardi gli usi sperimentali e creativi dei media. La pertinenza estetica dei media in Herder e Lessing riguarda la specificità dei singoli organi sensoriali. Kant apre invece alla possibilità di interpretare l'esperienza estetica come il correlato di un

<sup>13</sup> IMMANUEL KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. a cura di E. GARRONI e H. HOHENEGGER, Torino, Einaudi, 1999, p. 123.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>15</sup> GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 97.

gioco dell'immaginazione, che anima la riflessione del soggetto sull'esperienza in genere, sui molteplici significati che il soggetto può attribuire al mondo, alla vita e così via discorrendo. In particolare dell'opera d'arte, una ma non l'unica forma di esperienza estetica, Kant dice che essa «dà molto da pensare»<sup>16</sup>. Attraverso l'esercizio critico del giudizio di gusto, il soggetto verifica in effetti la validità delle “immagini del mondo” attraverso cui usualmente interpreta la realtà che lo circonda. Dal punto di vista dell'estetica, il giudizio critico non si limita a stabilire il significato dell'opera d'arte, ma prova a far emergere i significati potenziali dell'esperienza in genere che l'opera esibisce<sup>17</sup>. Resta tuttavia il dato di fatto che l'opera d'arte è anche una cosa concreta. Di più: è un medium che comunica significati.

## 2. Estetica e intermedialità

Vorrei partire da un presupposto: l'intermedialità non è la multimedialità. La multimedialità è la somma di diversi media all'interno di un medesimo “testo” audiovisivo, che può o può non essere un'opera d'arte. La multimedialità mira a colpire in modo congiunto diversi canali sensoriali. L'intermedialità è invece il tentativo di far dialogare in modo significativo i diversi media e canali sensoriali. L'esperienza intermediale è significativa per ragioni differenti. Può trattarsi della ricerca sperimentale, che mira a far emergere nuove potenzialità dei media. In questo caso l'arte altro non è che la sperimentazione dei media comunemente in uso, spesso secondo strategie creative inedite, e dunque l'arte può essere anche definita come *l'anticipazione di nuove prassi mediali*. Si tratta di una tendenza ricorrente nel campo degli studi estetici: ogni volta che si affaccia la sfida di ripensare le categorie estetiche in vista di un loro ampliamento a territori prima non ricompresi in essa (la comunicazione, la produzione industriale di oggetti d'uso quotidiano ecc.), si è tentati di pensare l'arte come anticipatrice di tendenze, linguaggi, mode, valori estetici e così via discorrendo<sup>18</sup>.

Altrimenti, l'opera d'arte può anche essere immaginata come l'occasione di un'esperienza in cui, attraverso l'incontro tra diversi formati mediali, si tenta di rielaborare il significato di un'esperienza, spesso luttuosa:

<sup>16</sup> KANT, *op. cit.*, p. 149.

<sup>17</sup> Cfr. STEFANO VELOTTI, *La filosofia e le arti*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

<sup>18</sup> Cfr. ad es. JOHN DEWEY, *Esperienza, natura e arte*, tr. it. a cura di D. CECCHI, Milano, Mimesis, 2014.

il modello ideale di questa esperienza estetica è, infatti, la rielaborazione del lutto definita secondo i criteri della psicoanalisi freudiana<sup>19</sup>. Si consideri, ad esempio, il modo in cui il giornalista e documentario francese di origine cambogiana Rithy Panh, in particolare nel film *L'immagine mancante*, ha lavorato sulla sua esperienza di bambino cresciuto nei campi di lavoro del regime di Pol Pot<sup>20</sup>. Rithy Panh, la cui famiglia apparteneva alla borghesia urbana, dopo la vittoria dei khmer rossi è stato sradicato dalla sua realtà di origine: è stato deportato in un campo di lavoro agricolo e separato dalla famiglia. Di questa esperienza – non di quella personale di Rithy Panh, ma di quella dell'intero popolo cambogiano, coinvolto nel delirante esperimento sociale di ritorno a presunte condizioni di vita originarie – esiste un'ampia documentazione visiva: Pol Pot ha, infatti, voluto che la vita nei campi di lavoro fosse documentata, sia pure secondo la finzione di una vita felice, laboriosa e prospera. La realtà dei campi era, invece, quella della miseria, dello sfruttamento, della distruzione di qualsiasi ricordo del passato, dell'eliminazione di ogni residuo di sentimento nell'individuo e della repressione di qualsiasi forma di resistenza. Dato che questa era l'immagine ufficiale, e unica, della vita nei campi, Rithy Panh decide, attraverso un raffinato gioco intermediale di regressione a forme più povere e rudimentali di rappresentazione, di contrapporre alla rappresentazione di regime quella che definisce una "immagine mancante". Il concetto di immagine mancante ha almeno due sensi nel discorso di Rithy Panh: esso indica sia l'immagine autentica della vita nei campi, negata dalla propaganda, sia un'immagine che potrebbe restituire al regista un ricordo della sua infanzia prima dell'arrivo dei khmer. Rithy Panh ricorda, ad esempio, di aver assistito da bambino alle riprese di un film storico nella capitale cambogiana, dove viveva. Ricorda in particolare la scena di un'affascinante danzatrice, la quale, con un sontuoso abito tradizionale, danza per il protagonista del film, il personaggio di un eroico re del passato, nel palazzo ricostruito nel set del film. Per Rithy Panh è il ricordo di un'autentica esperienza. Alla fine del film Rithy Panh mostra l'immagine ritrovata del film. Ovviamente non è a tutti gli effetti ciò che ha visto il regista da bambino: questi non ha visto il film, ma la scena recitata dal vivo. Il paradosso è, dunque, quello per cui anche l'immagine filmica assume la funzione di una finzione di

---

<sup>19</sup> Cfr. PIETRO MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, Milano, Meltemi, 2022 (nuova ed.).

<sup>20</sup> Per un'analisi di questo film, assunto come paradigma di una linea di cinema intermediale di testimonianza, mi permetto di rimandare a CECCHI, *Immagini mancanti*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2016.

ricordo dell'esperienza vissuta dal vivo. Questa finzione è, però, necessaria per ricostruire un ponte verso il passato. Rithy Panh ricostruisce intenzionalmente i meccanismi di un setting psicoanalitico per raccontare, e testimoniare, la sua esperienza di vittima del regime di Pol Pot e di bambino schiavo nei campi di lavoro di quel regime.

Lo stesso schema può essere applicato a *Strappare lungo i bordi*, la serie televisiva realizzata da Zerocalcare (Michele Rech) nel 2022. Il titolo fa riferimento alla cura con cui bisogna seguire i bordi tratteggiati quando si taglia un foglio con la forbice, ma metaforicamente fa riferimento alla fragilità dell'esistenza umana, che procede lungo un bordo sottile. È, infatti, la storia dell'amicizia di Zero con una ragazza, che poi si è suicidata. Zerocalcare è un disegnatore di *graphic novel* sempre più spesso prestato all'animazione, all'inizio, al tempo del lockdown, con brevi strisce televisive di commento dell'attualità per il programma *Propaganda Live*. *Strappare lungo i bordi* è la sua prima serie, comunque limitata a una stagione di poche puntate: è un caso esemplare, a mio parere, di quella che è stata definita recentemente "forma breve" a proposito delle varie sperimentazioni narrative e artistiche dei media digitali<sup>21</sup>.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte alla rielaborazione di un lutto. Zerocalcare, già dai tempi del fumetto, prende sempre sé stesso come protagonista delle proprie storie. Il suo è un mondo dipinto come intellettualmente curioso e politicamente impegnato, sebbene si collochi nella periferia profonda di Roma. Questo mondo riflette l'atteggiamento politico e intellettuale dell'autore: nota, anche per alcune produzioni artistiche, è ad esempio la sua militanza a favore della resistenza curda in Siria. È, però, anche un mondo abbastanza chiuso e autoreferenziale, che non a caso si identifica con il quartiere, Rebibbia, dove l'autore è cresciuto e con un giro di amicizie ben definito. Nell'immaginario di Zerocalcare c'è, da una parte, una forte spinta cosmopolita e colta, spesso associata al mondo della sinistra e degli intellettuali "radical chic"; dall'altra, c'è una spinta verso il quotidiano di un quartiere popolare e a un vissuto ancora legato alle dinamiche post-adolescenziali del giro di amici e dell'essere single.

È in questo contesto che prende forma il personaggio di Zerocalcare, che ha una precisa connotazione psicologica: tanto generoso con gli altri quanto poco empatico; tanto interessato alla situazione internazionale, oltre che alle grandi questioni sociali del mondo contemporaneo, quanto spesso è autoreferenziale nella gestione dei rapporti personali. Attraverso questa costruzione per contrasti del suo alter ego e protagonista indi-

<sup>21</sup> Cfr. MONTANI, *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Milano, Mimesis, 2022.

scusso di tutte le sue storie, Zerocalcare costruisce un meccanismo molto potente di propulsione della narrazione.

Questo lavoro sul sé ai limiti del più scoperto egocentrismo acquista particolare rilievo creativo nella serie *Strappare lungo i bordi*, in particolare nell'ultima puntata della serie. In questa puntata avviene un improvviso rovesciamento di prospettiva tra interno ed esterno, che investe il protagonista e narratore della storia, Zero. L'aspetto più significativo è che l'inversione di prospettiva è resa percepibile allo spettatore proprio attraverso il medium della voce: si può dire che la voce, elemento tanto interiore quanto sensibile, diventa l'anello di congiunzione tra l'immaginazione e il gioco intermediale di una narrazione fatta, più che di un'animazione intesa in senso tradizionale, in una sorta di negoziazione intermediale tra immagini animate e fumetto. Non occorre scomodare Jacques Derrida<sup>22</sup> per affermare che la voce è in ogni momento separabile dall'"ambiente semiotico"<sup>23</sup> in cui siamo abituati a riconoscerla come mezzo espressivo del linguaggio. Non occorre fare una complessa decostruzione del "logocentrismo" che caratterizzerebbe tutta la metafisica occidentale, e forse il pensiero umano in generale, per riconoscere che dalla voce umana può sempre riemergere l'elemento puramente sonoro, che evoca un al di là del linguaggio: la *phonè* può sempre riappropriarsi del suo sostrato sensibile e sospendere la sua vocazione semantica. Questo elemento può essere anche interpretato, sulla scorta della filosofia dell'immaginazione di Emilio Garroni, come il tentativo di riportare il linguaggio sul terreno di una esplorazione del mondo priva di finalità, quale avviene nel momento in cui ce ne formiamo un'immagine ancora indeterminata: è questa simile esplorazione a permettere al soggetto di avere un incontro con la realtà presa nella sua "flagranza". Ciò significherebbe anche, seguendo Emilio Garroni, che i significati linguistici non potrebbero essere adeguatamente riferiti al mondo se il linguaggio non operasse in una costante condizione di intreccio con l'immagine, compresa l'immagine sonora e pre-vocale, che internamente il soggetto si forma del mondo.

Può accadere che l'immagine torni, per così dire, a far valere i suoi diritti sul linguaggio e sul suo modo di interpretare e rendere comprensibile la realtà. Può accadere che si debba fare riferimento a elementi squisitamente estetici, dunque sensibili, per ricostruire il contesto enunciativo: espressioni e gesti definiscono la prossemica del discorso. Questo aspetto

<sup>22</sup> Mi riferisco a JACQUES DERRIDA, *La voce e il fenomeno*, tr. it. a cura di G. DALMASSO, Milano, Jaca Book 1968.

<sup>23</sup> GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., *passim*.

dell'espressione linguistica ha, tra l'altro, ricevuto un'attenzione rinnovata da quando le nuove tecnologie digitali hanno consentito di ripensare radicalmente le forme del linguaggio a distanza<sup>24</sup>. Ma i gesti, presi autonomamente, non come gli elementi di una prossemica, costruiscono un'immagine espressiva che non perde contatto dal linguaggio e tuttavia si sviluppa in parziale autonomia da quest'ultimo<sup>25</sup>. Questa immagine espressiva e gestuale facilita un nuovo radicamento del linguaggio nell'immagine (interna) del mondo: si realizza, dunque, un nuovo incontro tra facoltà del linguaggio e immaginazione, incontro che prende la forma di una vera e propria *rimediazione* del medium linguistico nell'immagine.

È quello che accade nella scena finale di *Strappare lungo i bordi*. Partecipando al funerale dell'amica suicida, Zero è profondamente traumatizzato da tutto ciò che del loro rapporto scopre solo in quel momento: dall'iniziale innamoramento dell'amica per lui, che egli avrebbe ricambiato se non fosse stato chiuso nel suo universo privato, fino alle violenze che lei subiva dal suo compagno e alle quali Zero non aveva saputo rispondere se non con l'amicizia e l'affetto. Ma la scoperta maggiore che Zero fa, e che gli amici presenti al funerale gli fanno notare, è che lui, nel desiderio delirante di volersi fare carico dei problemi di tutti, finisce solo per ascoltare la propria voce. Questo il racconto ce lo fa letteralmente sentire con l'udito, perché solo in questo passaggio fondamentale del racconto a tutti i personaggi viene restituita la loro voce reale: fino a quel momento li avevamo sentiti attraverso la voce con cui l'immaginazione di Zero li ventriloqua nella mente del protagonista. Ora, invece, Zero può sentire la voce del mondo esterno. E lo spettatore con lui: attraverso la trovata intermediale di disancorare il sonoro dall'immagine, prestando voci finte ai personaggi per tutto il tempo del racconto – con l'importante eccezione dell'armadillo immaginario che fa da coscienza a Zero – e restituendo solo alla fine della storia a tutti la loro voce autentica.

<sup>24</sup> Cfr. EMANUELE FADDA, *Troppo lontani, troppo vicini*, Macerata, Quodlibet, 2018.

<sup>25</sup> Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Note sul gesto*, in ID., *Mezzogi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

## Raptures: nuove esperienze di scrittura nel rap

Francesca Aiuti\*

### ABSTRACT

Tra i vari generi musicali, il rap si caratterizza per la dimensione autoriale dei testi. La scrittura e l'uso della lingua sono dunque degli elementi centrali e imprescindibili di tale musica. Al tempo stesso, però, in quanto fusione complessa di scrittura, oralità, musica e tecnologia, il rap apre nuove e stimolanti prospettive sulla creazione poetica. Per tale ragione, il presente saggio intende studiare, attraverso un'analisi di alcuni brani di artisti francesi, il modo in cui la musica rap trasforma la scrittura in performance e in esperienza multimediale. In un primo momento, si vedrà come gli artisti rap creano una connessione con il proprio pubblico attraverso, da una parte, delle strategie proprie della comunicazione verbale ("call-and-response", interiezioni, uso dell'imperativo e del vocativo ecc.) e, d'altra parte, attraverso una manipolazione della lingua volta a creare dei giochi sonori e a legittimare il linguaggio vernacolare. In un secondo momento, vedremo come l'interazione linguistica e verbale con il pubblico viene rafforzata attraverso la tecnologia. Per mezzo della musica e dei videoclip, i rappers usano l'elemento della telepresenza per dare consistenza ai loro messaggi e per creare un effetto di emulazione negli spettatori. Il rap si presenta dunque come un'arte popolare e multimediale in grado di espandere gli spazi della scrittura e della creazione poetica verso nuovi e aperti orizzonti.

Rap lyrics are oral performances that display literate forms of thought and communication. As a complex fusion of text, orality, and technology, rap music destabilizes many characteristics of the literate society. Thus, the aim of this essay is to study the multimodal expansion of the writing process in French rap music. Through the analysis of some rap songs, we will see how rap music is, first of all, a form of verbal communication between the artist and the listeners. This connection is made possible by several verbal communication strategies that accentuate the phatic function of language: rhythmic elements, "call-and-response" mechanisms, use of interjections, imperative or vocative sentences etc. Rappers' attention to the text and to the literate use of language (figures of speech, phonetic and graphical stylistic devices) is directly connected to performance and to listener appreciation. Secondly, we will see how rappers

---

\* Università Roma Tre.

release all the forces of contemporary communications technology onto written and spoken language. Through music videos, rappers use their telepresence to further develop their message and to further engage with their audience. Thus, the medium through which the content is carried plays a vital role in the way it is perceived. All these strategies transform rap music into an experiential process based on interaction and mirroring in which urgent social issues, like empowerment, agency, identity, and community are infused by entertainment and rapture. Therefore, rap music is a popular and multimedia art which opens new and dynamic perspectives on creativity and literacy.

## 1. Introduzione

Nato nel corso degli anni Settanta tra la gioventù afroamericana e caraibico-americana dei ghetti newyorkesi del Bronx e di Harlem, il rap, espressione artistica appartenente al più ampio movimento hip-hop<sup>1</sup>, si è trasformato in poco tempo in un fenomeno culturale internazionale. La Francia, in particolare, è divenuta a partire dagli anni Ottanta il «second royaume»<sup>2</sup> della musica rap dopo gli Stati Uniti e, ancora oggi, a quarant'anni dalle sue prime apparizioni discografiche, il rap resta tra i generi musicali più venduti e ascoltati oltralpe. Ma, oltre che per il suo successo mediatico e commerciale, il rap si è imposto in quanto movimento artistico di rottura e innovazione, «a postmodern popular art which challenges some of our most deeply entrenched aesthetics conventions»<sup>3</sup>, secondo il filosofo Richard Shusterman. Tale genere musicale si sottrae infatti ad ogni sorta di definizione canonica: per Georges Lapassade e Philippe Rousselot, «c'est la diction, mi-parlée mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, [...] qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages [...] de disques et autres sources sonores»<sup>4</sup>; per Denis-Constant Martin, il rap è «[une] pratique à la fois vocale, verbale et musicale, innovant en bien des domaines (notamment le traitement de la voix, des mots et des phrases, les techniques de production des sons et la construction des rythmes)»<sup>5</sup>; per Adam Bradley, «every rap song is a poem waiting to be performed»<sup>6</sup>.

Ciò che accomuna i vari tentativi di definirlo è l'insistenza sulla coesistenza di testo, voce, ritmo e suono, attraverso cui il rap può aprire

<sup>1</sup> *To hip e to bop* hanno diversi significati in inglese: *hip* deriva da *hep*, che in *jive talk* (*slang*) indica l'essere alla moda o la competizione; *to bop* significa danzare. Afrika Bambaataa, universalmente considerato il fondatore del movimento hip-hop insieme al DJ di origini giamaicane Kool Herc, sostiene che il termine *hip hop* sia stato utilizzato per la prima volta dal DJ Lovebug Starski per descrivere la nuova musica e la nuova cultura.

<sup>2</sup> TONY MITCHELL, «Alain-Philippe Durand (ed.), *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*», *Volume!*, vol. 3, n. 2, 2004, pp. 144-149, p. 144.

<sup>3</sup> RICHARD SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 614.

<sup>4</sup> GEORGES LAPASSADE, PHILIPPE ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Tolmart, 1990, p. 9.

<sup>5</sup> DENIS-CONSTANT MARTIN, *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Irma/Seteun, 2010, p. 21.

<sup>6</sup> ADAM BRADLEY, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas, 2009, p. XI.

delle prospettive stimolanti sul processo di scrittura e di creazione poetica. È proprio all'analisi di tale processo nel contesto francese che il presente studio intende consacrarsi, con l'obiettivo di comprendere il modo in cui il rap contribuisce ad arricchire l'attività di scrittura, proiettandola in una nuova dimensione performativa e multimediale.

## 2. *Una scrittura del corpo hors de la page*

Tra i vari generi musicali, il rap si caratterizza per l'autorialità dei testi e per la forte implicazione dell'artista, soggetto dell'enunciazione, all'interno del discorso. Il testo scritto è così la base a partire dalla quale gli artisti rap concepiscono il ritmo e pensano la musica, dando vita al loro intero processo creativo.

I rapper fanno infatti spesso riferimento nei testi alla loro attività di scrittura:

*J'écris à la sève amère  
Des pensées sombres sans bénéfice*<sup>7</sup>

...

*L'espoir est loin, en fait si j'écris  
C'est pour éviter de descendre dans la rue en poussant des cris*<sup>8</sup>

...

*Trop de moi dans mes écrits  
Peut-être que je n'écris plus, je m'écris*<sup>9</sup>

...

*Et c'est un fait, tout cela n'est que temporaire  
Je vis, j'écris, je ris, je vise mieux que les tranches horaires  
J'ignore l'époque, mon pote, comment ça ?  
J'ai ma lumière intérieure, donc je sais voir dans l'noir comme mon chat*<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> OUMAR, «Funéraires», *Training Day II*, 2018.

<sup>8</sup> FABE, «Aujourd'hui», *Détournement de son*, 1998.

<sup>9</sup> KERY JAMES, «Je m'écris», *À l'ombre du Show business*, 2008.

<sup>10</sup> LUCIO BUKOWSKI, «Transitorii Quere Aeterna», *Kiai sous la pluie noire*, 2015.

...

MC [Master of Ceremony] *agrégé de flow, diplômé de style*  
 J'ai le style hostile au *stylo* qu'on veut rendre docile<sup>11</sup>

Come emerge dagli esempi di brani proposti, di cui osserviamo solo dei brevi estratti, nel rap la scrittura è in generale densa e curata: strofe lunghe, attenzione nella combinazione lessicale, rime piene o equivoche, allitterazioni e assonanze, ampio uso di figure retoriche, tra cui la paronomasia (“écris”/“cris”/“ris”; “style”/“stylo”). La centralità del “je”, del soggetto dell’enunciazione, si traduce in un “jeu” di stile sulla lingua scritta. Come sottolinea Julien Barret, «le rappeur joue constamment avec la langue qu’il façonne à la manière d’un matériau malléable à souhait. Tant le signifiant graphique que phonique sont, pour lui, sources d’acrobatics»<sup>12</sup>. L’attenzione alla lingua è tanto grafica quanto sonora proprio perché il testo è pensato e concepito esclusivamente per essere messo in performance.

Come hanno infatti osservato Emmanuelle Carinos e Karim Hammou, «[t]oute conception réduisant le rap à sa dimension scripturale est condamnée à la scotomisation des expériences esthétiques du genre»<sup>13</sup>. La scrittura nel rap ha infatti di specifico che «[elle] n’a de sens que pour avoir rencontré la voix qui scandera les mots de son texte et déjà les propulse dans l’univers sonore»<sup>14</sup>. Per Christophe Rubin, la scrittura nel rap deve essere per questo considerata come «une écriture de la voix»<sup>15</sup>, in cui fondamentale è «la mise en voix et en texte d’un rythme»<sup>16</sup>. Tale ritmo proprio alla voce del rapper che scandisce le parole prende il nome di “flow”, a cui si sovrappone il “beat”, ovvero il ritmo musicale. «Vertu séminale du rap», il “flow”, afferma Christian Béthune,

<sup>11</sup> GAËL FAYE, «Charivari», *Pili Pili sur un croissant au beurre*, 2013.

<sup>12</sup> JULIEN BARRET, *Le rap ou l’artisanat de la rime*, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 44.

<sup>13</sup> EMMANUELLE CARINOS, KARIM HAMMOU, «Approches du rap en français comme forme poétique», in STÉPHANE HIRSCHI, CORINNE LEGOY, SERGE LINARÈS, ALEXANDRA SAEMMER, ALAIN VAILLANT (éds), *La poésie délivrée*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, pp. 269-284, p. 275.

<sup>14</sup> CHRISTIAN BÉTHUNE, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Autrement, 2003, p. 96.

<sup>15</sup> CHRISTOPHE RUBIN, «Le texte de rap: une écriture de la voix», *Actes du 22<sup>e</sup> colloque d’Albi (2001)*, CALS-CPST, 2002, pp. 267-276.

<sup>16</sup> RUBIN, «Le rap et la transe: polyrythmie et possession», in A. CHAUVIN-VILENO, C. CONDÉ, F. MIGEOT (éds), *Le Vif du sujet. Texte Lecture Interprétation*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, pp. 141-151, p. 143.

fait entrer en ligne de compte des facteurs de cadence verbale, des jeux de timbre, des contrastes de hauteur, des effets d'attaque et de vibrato, ainsi que d'impondérables éléments phoniques qui donnent tout son grain à la voix. Le flow confère à la phôné une dimension signifiante qui porte au-delà du code sémantique à l'intérieur duquel les mots figurent. C'est par le truchement du flow qu'un texte poétique devient poésie en acte<sup>17</sup>.

Nel rap, il ritmo è dunque il medium attraverso cui si manifesta «le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute»<sup>18</sup>. Esso presenta il linguaggio come un atto «illocutorio», ovvero come una «performance of an act *in* say something»<sup>19</sup>. Tale attualizzazione performativa del linguaggio è esplicitata nei testi:

Depuis j'arpente la ville de long en large  
*Pose du verbe* et crache son blues comme un lion en cage<sup>20</sup>

...

Paris ma belle beauté, tes prétendants se bousculent  
Dans le brouillard épais de tes fines particules  
Moi pour te mériter, je t'écrirai des poèmes  
Que *je chanterai* la nuit tombée *debout* sur la scène<sup>21</sup>

...

Cruciverbiste, j'craque le vernis  
Tellement de choses à dire  
Que *je déborde* de la ligne<sup>22</sup>

...

---

<sup>17</sup> BÉTHUNE, *Pour une esthétique du rap*, cit., p. 81.

<sup>18</sup> ROLAND BARTHES, «Le grain de la voix», *Musique en jeu*, n° 9, 1972, pp. 57-58, in ID., *L'Obvie et L'Obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, 1992 [1982], pp. 236-245, p. 243.

<sup>19</sup> JOHN LANGSHAW AUSTIN, *How to Do Things With Words*, London, Oxford University Press, 1962, p. 99.

<sup>20</sup> PSYKICK LYRIKAH, «3 lettres rouge sang», *Des lumières sous la pluie*, 2004.

<sup>21</sup> GAËL FAYE, «Paris métèque», *Rythmes et botanique*, 2017.

<sup>22</sup> MÉDINE, «Prose élite», *Prose Élite*, 2017.

Musique archéologique  
 Et le passé resurgit après fouille [...]
   
 Alors j'écris, ne le dis pas mais *le crie* [...]
   
 Hors des clichés, stylo *souleveur de rochers*
  
 Révèle la vérité cachée sur du papier arraché<sup>23</sup>

Gli ultimi due estratti, estrapolati da due canzoni del rapper franco-algerino Médine, impegnato nella ricostruzione della storia e delle memorie della guerra d'Algeria, mostrano bene la forza illocutiva della scrittura nel rap. Una forza che emerge attraverso la performance vocale e il ritmo, come esplicita la cesura che mette in risalto la qualità di "soulever les rochers" della penna di Médine ("Hors des clichés, stylo//souleveur de rochers"). Per Henri Meschonnic, il ritmo è «l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours»<sup>24</sup>. Nel rap, in particolare, osserva Christian Béthune, «[le rythme] assume et complète, dans sa complexité, la part de signification que la parole ne peut acheminer»<sup>25</sup>. Tale "acheminement" è fondamentale in quanto il rap è nato come arte alternativa di espressione, di resistenza e di lotta della gioventù afroamericana. In Francia, ugualmente, il rap ha trovato un terreno particolarmente fertile nelle *banlieues*, trovando la sua forza «dans le sens que [lui ont accordé] des groupes ou des minorités»<sup>26</sup> e evolvendo «dans la construction perpétuelle de cette alliance entre des arts et des messages»<sup>27</sup>.

I rapper danno così vita a «un art incarné»<sup>28</sup> che, attraverso lo spessore materiale e l'ampia circolazione mediatica dei messaggi e dei propositi veicolati, può avere un forte impatto sulla società, mettendone in discussione le dinamiche.

<sup>23</sup> MÉDINE, «Musique archéologique», *Don't Panic Tape*, 2008.

<sup>24</sup> HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 217.

<sup>25</sup> BÉTHUNE, *Pour une esthétique du rap*, cit., p. 68.

<sup>26</sup> HUGUES BAZIN, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 278.

### 3. *L'impatto della musica rap: una scrittura actualisée e médiatisée*

Per primo, il filosofo pragmatista Richard Shusterman ha sottolineato che, unendo «*poïesis* artistique et *praxis* sociopolitique»<sup>29</sup>, il rap, «plus que tout autre genre, [...] démontre avec force les importantes dimensions politiques de l'art, ses enjeux socio-esthétiques, et ses conséquences pratiques»<sup>30</sup>.

Tali conseguenze sono direttamente legate all'impatto della musica rap, in particolare, ma non solo, sulle giovani generazioni. Come afferma Martin-Denis Constant,

par suite de leur capacité à mettre en forme esthétique et sensible des idées, des représentations et des valeurs qui sont au cœur des processus de mutation, [le rap contribue] à les diffuser et à élargir leur influence, donc [...] leur impact. Les chansons populaires et le rap consistent en un assemblage complexe de sons [...] et mots, qui sont, sur scène ou dans les clips vidéo, incarnés en langages du corps démultipliant leur potentiel communicatif. La conjonction dans l'émission immédiate d'une telle multiplicité de moyens expressifs, dont certains sont non verbaux, permet à la musique populaire de prendre en charge mieux que la plupart des autres arts les ambivalences et les contradictions<sup>31</sup>.

Il potere comunicativo della musica rap passa dunque attraverso un duplice canale: linguistico e mediatico.

Dal punto di vista linguistico, sottolinea Simon Frith, il rap «describes a form of *communication*»<sup>32</sup> in cui «the song is an *argument*»<sup>33</sup>. Attraverso dunque «[a] power... defined as *a way with words*»<sup>34</sup>, il rap coinvolge direttamente il suo pubblico «into the *performing process*»<sup>35</sup>. La funzione espressiva (la centralità del “je”), poetica, conativa e fatica del linguaggio

---

<sup>29</sup> SHUSTERMAN, «Préface à la deuxième édition française», in ID., *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduit de l'anglais par Christine Noille, Paris, L'éclat, 2018 [1992], p. 14.

<sup>30</sup> SHUSTERMAN, *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 156.

<sup>31</sup> MARTIN, *Quand le rap sort de sa bulle*, cit., p. 169.

<sup>32</sup> SIMON FRITH, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, p. 135.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 139.

predominano in egual misura senza «un ordre hiérarchique variable»<sup>36</sup>. Se, infatti, il messaggio è centrale nel rap, ciò che lo attualizza è il “contatto” che i rapper stabiliscono con i loro destinatari attraverso, prima di tutto, le molteplici funzioni del linguaggio. Nei brani, gli artisti mettono in atto la dinamica conversazionale del “call-and-response”<sup>37</sup>, facendo ampio uso delle interiezioni, delle frasi interrogative e dell’imperativo o vocativo per esortare chi ascolta:

*Venez* fouiller mes chaussettes, mon coffre, mes poches ou ma tête  
Mes objets les plus dangereux sont dans ma bibliothèque<sup>38</sup>

...

*T’endors pas, garde* un œil ouvert, *tiens-toi* prêt gamin  
La force est dans ta tête, la puissance dans tes mains  
Je prétends pas montrer le chemin mais c’est aujourd’hui qu’on construit  
demain<sup>39</sup>

...

*(Hein) À quelle parole t’attaches-tu ? Envers qui tu te concertes ?*  
Les circonstances de la vie corrigent mieux que les conseils<sup>40</sup>

...

*Mon re-frère tu le sais* qu’on dort bien, quand on sait que tout roule et tout  
rentre  
On passe notre vie à tout prendre, au final on va tout rendre<sup>41</sup>

Il contatto con il pubblico passa anche attraverso la scelta di adottare un registro linguistico quotidiano e colloquiale, e una lingua “non stan-

<sup>36</sup> ROMAN JAKOBSON, «Linguistique et poétique», in ID., *Essais de linguistique générale. 1 Les fondations du langage*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 [1963], pp. 209-248, p. 219.

<sup>37</sup> DAVID DIALLO, *Collective Participation and Audience Engagement in Rap Music*, New York, Palgrave Pivot, 2019, p. 115.

<sup>38</sup> MONSIEUR SAÏ, «Le pendu et l’esclave», *La guerre ne fait que continuer*, 2015.

<sup>39</sup> DON CHOA – FONKY FAMILY, «Sans rémission», *Si Dieu veut...*, 1998.

<sup>40</sup> L’AUTHENTIQUE, «Résurrection», *Prophétie (Kéta)*, 2020.

<sup>41</sup> LACRIM, MARABOUT, «R.I.P.R.O.», *Volume 2*, 2015.

dard” che troviamo, per esempio, nell’“argot” e nel “verlan” (= “à l’en-vers”, forma dell’argot francese caratterizzata dall’inversione sillabica) “re-fré” (“frère”). In questo modo, i rapper rafforzano attraverso la scelta linguistica i loro messaggi di rivendicazione identitaria e culturale. Essi si oppongono, cioè, all’idea del francese come «langue standardisée et normée», secondo l’espressione di Françoise Gadet<sup>42</sup>. Per Gadet, infatti,

La question de la langue est omniprésente en France, pays historiquement unifié sur la base de l’expansion linguistique. La réflexion sur le standard est souvent occultée par la norme, valorisée aux dépens des formes attestées non centrales, orales, ordinaires et populaires.

La standardisation soumet les locuteurs à une « idéologie du standard », qui valorise l’uniformité comme étant l’idéal pour une langue, dont l’écrit serait la forme parachevée. Accompagnant toujours la standardisation, cette idéologie est spécialement vigoureuse en France (et souvent exportée dans la francophonie) [...].

Or, le standard n’est pas une variété parmi d’autres : ni usage effectif ni vernaculaire de qui que ce soit, c’est une construction linguistique et discursive, homogénéisante...La standardisation mettant en avant l’écrit, la distance entre oral et écrit se charge de jugements de valeurs.<sup>43</sup>

Spesso i rapper fanno infatti riferimento alla loro lingua definendola una “langue du bitume” e comparandola ad un’arma:

Tu veux savoir pourquoi je suis là avec ce ton d’insolence  
Parce que je suis lasse qu’il y ait trop de choses passées sous silence  
Sans porte-parole j’ai préféré *me battre avec ma voix*  
Parce que *les bonnes armes* ne sont pas toujours celles qu’on croit<sup>44</sup>

...

J’ai un penchant, j’ai jamais caché pour les textes qui autopsient ma haine  
*Ma bouche a tout, toujours des cartouches à cracher et du coup* cela crée le malaise  
Et je suis noire dans un monde blanc, c’est impossible que je le taise  
Et je suis noire dans un monde blanc, c’est impossible que je le taise<sup>45</sup>

...

---

<sup>42</sup> FRANÇOISE GADET, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2007, p. 27.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> PRINCESS ANIÈS, «Pourquoi j’rap ?», *Contes de faits*, 2002.

<sup>45</sup> CASEY, « Chuck Berry », *Ausgang*, 2020.

Moi, j'reste un franc-tireur, vu que les balles ne mentent pas<sup>46</sup>

...

Le rap: un sport d'esclave qui porte l'espoir  
 D'une jeunesse oubliée  
 On fait du street art sur les bancs de l'Histoire [...]
   
 Un jour, l'Hexagone se souviendra qu'on est la partie noble  
 Un rappeur qui meurt, une biblio' qui brûle  
 J'suis membre d'un gang et d'un club de lecture  
*Peu taciturne est la langue du bitume [...]*  
 Jusqu'à ce qu'elle m'aime, la France, j'vais la *démographier*<sup>47</sup>

Il rap si presenta dunque come uno dei possibili strumenti di creazione poetica in cui far emergere e legittimare «des parlars jeunes»<sup>48</sup> e vernacolari, contro l'idea di una lingua e una cultura omogenee e statiche.

Tutte queste strategie comunicative trasformano il rap in «an *experiential process*, one which intersects with a number of key ideas: listening, the body, perception, cognition, the environment, identity, and community»<sup>49</sup>. A rendere tale processo ancora più incisivo è la capacità del rap di adattare le dinamiche performative convenzionali alle nuove tecnologie. Come afferma Simon Frith, «rap as a necessarily mass mediated form, a commodity, is in effect releasing all the forces of contemporary communications technology onto language»<sup>50</sup>. Il messaggio linguistico si diffrange in vari canali: verbale, corporeo, sonoro e visivo. Attraverso i video-clip, i rapper si servono infatti di quella che Lev Manovitch indica come «téléprésence», ovvero «d'une des *technologies représentationnelles permettant l'action, c'est-à-dire permettant au spectateur de manipuler la réalité au moyen de représentations*»<sup>51</sup>. La telepresenza, infatti,

[...] permet au sujet de contrôler non seulement la simulation mais la réalité elle-même. Elle rend possible la manipulation en temps réel d'une réalité physique éloignée grâce à une image de celle-ci. Le corps

<sup>46</sup> LINO, «Requiem», *Requiem*, 2015.

<sup>47</sup> MÉDINE, «Prose Élite», *Prose Élite*, 2017.

<sup>48</sup> GADET (éd.), *Les parlars jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys, 2017.

<sup>49</sup> STEVEN GAMBLE, *How Music Empowers: Listening to Modern Rap and Metal*, London/New York, Routledge, 2021, p. 1.

<sup>50</sup> FRITH, *Performing Rites*, cit., p. 169.

<sup>51</sup> LEV MANOVITCH, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 311.

du téléopérateur est transmis en temps réel dans un autre lieu où il peut agir au nom du sujet [...]»<sup>52</sup>.

Possiamo citare, a titolo esemplificativo, la canzone *Astronaute* del rapper francese di origine congolese Youssoupha. Iscrivendosi nel movimento dell'Afrofuturismo, Youssoupha veste i panni di un astronauta che, lontano dalla Terra, è in grado di svelarne e denunciarne le disuguaglianze, proponendo così un nuovo inizio:

*Je demande au public s'il est prêt à  
Jump, Neptune est le terminus  
Ils peuvent nous mépriser mais pas  
Nous maîtriser, ils veulent  
Dramatiser, j'veis grave traumatiser  
J'ai grisé, j'ai tisé, la bouteille, j'ai  
Brisée, révolution sera pas  
Télévisée, elle sera téléguidée  
Respecte ma réputation, rêve de  
L'espace, mets la Terre à tes pieds  
En combi' d'astronaute à l'arrêt  
D'bus, j'confonds la NASA, la RATP*<sup>53</sup>

Come mostra il brano, Youssoupha crea un contatto diretto con il suo pubblico, chiamandolo a partecipare alla sua rivoluzione attraverso dei meccanismi di “call-and-response”. Al tempo stesso, però, il rapper è consapevole del fatto che il suo messaggio rivoluzionario, per essere ancora più efficace, deve essere “teleguidato”, amplificato cioè dalla sua telepresenza. Per questo, Youssoupha ha ideato un video in cui si mostra, vestito da astronauta, in procinto di camminare tra la folla o di osservare il cielo seduto su una macchina che funge da navicella spaziale.

È per l'insieme di tutte queste strategie comunicative multimediali che, sottolinea David Diallo, «rap lyrics are remarkably audience-oriented»<sup>54</sup>. Secondo Isabelle Marc Martínez<sup>55</sup>, per questa compresenza di testo, performance e tecnologia, il rap appartiene alla categoria di poesia

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>53</sup> YOUSSEUPHA, «Astronaute», *Neptune Terminus*, 2022.

<sup>54</sup> DIALLO, *Collective Participation and Audience Engagement in Rap Music*, cit., p. 2.

<sup>55</sup> Cfr.: ISABELLE MARC MARTÍNEZ, *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 43.

orale definita da Paul Zumthor «*médiatisée*», ovvero «*changée par le médiat*»<sup>56</sup>. Come spiega Zumthor,

le terme de médiat désigne plusieurs machineries aux effets distincts, selon que, d'une part, elles opèrent sur le seul espace de la voix, ou sur sa double dimension spatio-temporelle; que, d'autre part, elles s'adressent à l'ouïe seule ou à la sensorialité audio-visuelle<sup>57</sup>.

Per tale ragione, per studiare dei brani rap è necessario tenere in conto la dimensione semiotica tanto del contenuto quanto del supporto (linguistico, musicale, tecnologico) attraverso cui tale contenuto prende forma e si configura come prodotto artistico. È necessario, cioè, ricorrere a una «*médiopoétique*»<sup>58</sup>, per utilizzare la nozione di Jean-Pierre Bobillot, che consideri il medium, il supporto del messaggio, come «*le conditionnement autant que la condition [qui] le contraint et le permet (le suscite, même)*», in quanto «*différents media conditionnent différemment des messages que ces conditionnements différents font différents*»<sup>59</sup>. Ciò è ancor più importante oggi, in quanto «*notre quotidien est marqué par les médias et les concepts de médialité*»<sup>60</sup>. L'onnipresenza dei media comporta la loro interrelazione, facendoli agire in un «*concert médiat*»<sup>61</sup>. Nel riprendere i periodi mediologici proposti da Régis Debray, Bobillot indica infatti il periodo mediologico attuale come quello dell'«*audio/vidéosphère*», dal momento che «*d'un de ses effets majeurs est précisément la capacité accrue du medium à jouer aussi bien du son que de l'image (ou du texte), voire des deux (ou des trois) ensemble*»<sup>62</sup>. Ciò riguarda dunque direttamente la creazione poetica e la stessa letteratura, come sottolinea Corinne Legoy e Alain Vaillant:

tant que la littérature est restée exclusivement liée à l'imprimé, on comprend l'impression d'étrangeté produite par l'intrusion de l'électronique

<sup>56</sup> PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 36.

<sup>57</sup> *Ivi*.

<sup>58</sup> JEAN-PIERRE BOBILLOT, «*Naissance d'une notion: la médiopoétique*», in CÉLINE PARDO *et alii* (éds), *Poésie et Médias. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, pp. 155-173.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

<sup>60</sup> JURGEN E. MÜLLER, «*Texte et médialité – une introduction*», in ID. (éd.), *Texte et médialité*, Mannheim, Mana VII, 1987, pp. 9-13, p. 9.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>62</sup> BOBILLOT, «*Naissance d'une notion: la médiopoétique* », cit., p. 168.

– avec tous les nouveaux comportements culturels qu'elle implique. Mais à l'heure où les écrans commencent à remplacer le papier (le processus est lent aujourd'hui, mais...il est irréversible), la sphère de la lecture arrivera bientôt à l'âge multimédia, où les mots, les images et les sons seront de plus en plus inextricablement mêlés et où les créations culturelles résulteront d'une porosité et d'une hybridation croissantes entre les divers systèmes de communication.<sup>63</sup>

Il rap contribuisce dunque a espandere gli spazi dell'attività di scrittura, inserendola nella «*constellation médiologique* dominante»<sup>64</sup> e nell'esperienza estetica tipica dell'epoca attuale. In inglese, lingua di nascita della musica rap, il termine “rapture” indica il trasporto emotivo, il rapimento, l'estasi divina per gli evangelisti americani. Non è un caso che, a volte, i rapper si servano di un lessico religioso all'interno dei loro brani:

Oh my lord, mon rap est providentiel  
Je chuchote dans le sol, pour être entendu au ciel  
Je frappe les ténèbres  
Pour qu'elles saignent la lumière<sup>65</sup>

...

Ma solitude préfère que je parle peu  
Elle dit que pour les rêves le verbe est prédation  
Elle sait que le silence est le langage de Dieu  
Que tout le reste n'est que mauvaise interprétation<sup>66</sup>

Come nella religione, i rapper creano dei «prosélyte[s]» a partire dalla loro scrittura che si presenta come una «prose élite»<sup>67</sup> inclusiva, partecipativa e fortemente attuativa, attraverso cui «prêcher [ses] convaincus»<sup>68</sup>, il proprio pubblico. È dunque in questo dialogo strategico altamente performativo, realizzato attraverso una molteplicità di strumenti, dalla scrit-

---

<sup>63</sup> CORINNE LEGOY, ALAIN VAILLANT, «Introduction générale: “la poésie hors le livre”», in STÉPHANE HIRSHI *et alii*, *La poésie délivrée*, cit., pp. 11-25, p. 17.

<sup>64</sup> BOBILLOT, «Naissance d'une notion: la médiopoétique », cit., p. 168.

<sup>65</sup> MÉDINE, «Urban Premier», *Prose Élite*, 2017.

<sup>66</sup> SCYLLA, «Solitude», *Pleine Lune*, 2018.

<sup>67</sup> MÉDINE, «Prose élite», *Prose Élite*, 2017.

<sup>68</sup> *Ibid.*

tura alla telepresenza, che risiede la «tecno-magia»<sup>69</sup> del linguaggio rap.

#### 4. Conclusioni

Come abbiamo cercato di mostrare attraverso il nostro studio, non esaustivo, di alcuni brani di artisti rap francesi, la scrittura riveste un ruolo fondamentale nella musica rap. Per mezzo di essa, gli artisti rap giocano con la lingua francese, la sovvertono, la manipolano e la plasmano per darle performatività e adattarla a nuovi contesti e supporti di mediazione. La scrittura diviene così parte di un processo comunicativo in cui prendono attivamente parte tanto il mittente quanto il destinatario attraverso tutta una serie di strategie verbali e non che amplificano il potere comunicativo del mero testo. Essa diviene così fulcro di nuove espressioni e di nuove esperienze artistiche multimediali che, oltre all'*empowerment* individuale, danno origine a delle performances collettive e contribuiscono alla costruzione di un «collective ethos»<sup>70</sup>, liberando «the potential for group solidarity and communal sentiment»<sup>71</sup>. Attraverso dunque quello che viene comunemente considerato come un “bruit”, un grido solo di violenza e di rivendicazione, la musica rap appare al contrario un prodotto artistico rivelatore di modi nuovi e stimolante di diffondere, divulgare ed espandere la scrittura, pensando la lingua in modo creativo e aperto a nuovi usi. Come afferma Jean-Marie Jacono, il rap rappresenta «une *expression artistique symbolique liée à la réalité sociale mais pleine d’imaginaire*»<sup>72</sup>. Se, come ha osservato Jakobson, tenere separati gli studi linguistici e l’analisi poetica costituisce un «flagrant anachronisme»<sup>73</sup>, lo stesso effetto può prodursi nel non tenere in conto il forte e inscindibile legame che unisce dimensione sociologica e dimensione poetica/mediologica nel rap.

<sup>69</sup> Cfr. MARIA CRISTINA NARDONE, PAOLO VOCCA, *Il dialogo strategico performativo. La tecno-magia del linguaggio nel Counsel Coaching Strategico*, Milano, Mind Edizioni, 2022.

<sup>70</sup> DIALLO, *Collective Participation and Audience Engagement in Rap Music*, cit., p. 147.

<sup>71</sup> GAMBLE, *How Music Empowers: Listening to Modern Rap and Metal*, cit., p. 96.

<sup>72</sup> JEAN-MARIE JACONO, «L’analyse des musiques populaires modernes: chanson, rock, rap», *Musurgia*, vol. 5, n. 2, 1998, pp. 65-75, p. 65.

<sup>73</sup> JAKOBSON, «Linguistique et poétique», *op. cit.*, p. 248.

*La poesia visuale e sonora a Taiwan:  
immagine e suono nella poesia di Chen Li*

Rosa Lombardi\*

ABSTRACT

Il saggio presenta alcuni esempi di poesia visuale-sonora del poeta contemporaneo taiwanese Chen Li, ripercorrendo brevemente l'evoluzione della poesia sperimentale a Taiwan negli anni Cinquanta in concomitanza con quanto avveniva nel resto del mondo.

The essay presents some examples of visual sound poetry by contemporary Taiwanese poet Chen Li, outlining the evolution of experimental poetry in Taiwan in the 1950s, in conjunction with what was happening in the rest of the world.

---

\* Università Roma Tre.

La poesia concreta o visuale, ispirata dall'incontro con le sperimentazioni linguistiche e tipografiche futuriste, compare a Taiwan intorno agli anni Cinquanta. Sono gli anni in cui l'isola, dopo essere stata per mezzo secolo colonia giapponese (1895-1945), passa sotto il controllo del Partito nazionalista cinese di Zhang-Kai-shek in fuga dal continente (1947).

Il Giappone aveva messo in atto sull'isola un programma di totale assimilazione culturale attraverso l'imposizione della lingua e dei costumi giapponesi, misure che si inasprirono con lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945) combattuta nella Cina continentale. Con l'arrivo dei Nazionalisti sull'isola fu introdotto il cinese mandarino come lingua ufficiale e vietato l'uso del giapponese, con l'obiettivo di realizzare una nuova sinizzazione culturale mirata a trasformare Taiwan in custode e roccaforte della cultura cinese classica, minacciata nella Cina continentale dal successo dei comunisti.

Sono i poeti locali della generazione cosiddetta *afasica* o *translinguistica*, nati e cresciuti nel periodo coloniale e parlanti solo il giapponese, a produrre i primi esempi di poesia sperimentale di tipo futurista nel difficile periodo di transizione dal giapponese al cinese. Tra i pionieri incontriamo Zhan Bing (1921-2004), seguito da Lin Hengtai (1924), fortemente influenzato dagli esperimenti dei futuristi giapponesi Kitasono Katsué (1902-1978), Kambara Tai (1899-1997) e Hajiwara Kyogiro (1899-1938)<sup>1</sup>, e da altri poeti d'avanguardia che avevano vissuto in Europa, venendo a contatto diretto con le opere e gli autori delle avanguardie europee<sup>2</sup>.

Negli anni Cinquanta, quando a Taiwan compare una poesia modernista fortemente influenzata dal simbolismo e surrealismo, Lin Hengtai propone i suoi primi esperimenti visuali, nel tentativo di trovare un punto d'incontro tra Oriente e Occidente, formula la sua *Teoria dei segni (Fuhao-lun)*<sup>3</sup>. Affascinato dalle sperimentazioni visuali dei modernisti giapponesi, afferma che la loro peculiarità è da attribuire all'uso dei caratteri-segni, alla scrittura logografica fortemente evocatrice e in grado di raggiungere risultati di gran lunga più efficaci di quella alfabetica che, a suo parere,

---

<sup>1</sup> Vi furono fitti scambi epistolari tra Kitasono Katsué ed Ezra Pound, si veda a questo proposito JOHN SOLT, *Shedding the Tapestry of Meaning – The poetics and Poetics of Kitasono Katsué*, Cambridge, Harvard Un., 1999.

<sup>2</sup> NIKKI LIN, «Lin Hengtai», in CHRISTHOPHER LUPKE, THOMAS MORAN, *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 387, Chinese Poets since 1949, Detroit, Gale research Inc., 2020, pp.1-7.

<sup>3</sup> ROSA LOMBARDI, «La poesia modernista degli anni Cinquanta: teorie, dibattiti e sperimentazione», in *Voci da Taiwan*, Roma, Orientalia, 2022, pp. 123-149.

può produrre solo effetti visivi<sup>4</sup>. La sua riflessione parte dalla concretezza e materialità della scrittura cinese, che lo porta ad affermare che «i caratteri-simbolo hanno nella poesia lo stesso valore e funzione dei segni matematici nell'algebra, e dunque si prestano meglio dei segni alfabetici alla costruzione di figure e immagini, inoltre la loro distribuzione spaziale completa e amplifica il puro significato verbale del testo». La scrittura cinese, essendo per sua natura evocatrice di immagini, se impiegata nella poesia visuale «può raggiungere risultati più efficaci di esperimenti simili con la scrittura alfabetica, come ad esempio i *Calligrammi* di Apollinaire, perché in essa le immagini sono contenute in ogni carattere, pertanto, si può dire che (la scrittura cinese) sia per natura una scrittura cubista»<sup>5</sup>.

Alcuni esempi di poesia concreta di Zhan Bing e visuale-sonora di Lin Hengtai furono pubblicati su riviste moderniste alla fine degli anni Cinquanta<sup>6</sup>, suscitando perplessità e critiche per la loro novità e oscurità. Nei decenni seguenti la sperimentazione visuale continuò a essere praticata sporadicamente, per riapparire con maggior slancio negli anni Novanta, quando l'abolizione della legge marziale segnò la chiusura del periodo del Terrore bianco (1947-1987) e avviò il processo di democratizzazione dell'isola, una nuova apertura verso l'esterno e una rinascita della sperimentazione.

Tra i poeti contemporanei di Taiwan attivi nel campo della poesia visuale e sonora Chen Li (1954) è il più conosciuto all'estero. Esordisce a metà degli anni Settanta con la raccolta *Davanti al tempio* (*Chaoqian*, 1975), seguita nel corso degli anni da altre tredici raccolte e da volumi di prosa e traduzioni di poeti da ogni parte del mondo, tra cui Pablo Neruda, Octavio Paz, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, César Vallejo, Wisława Szymborska, Tomas Tranströmer, José J. Tablada, Seamus Heaney, Philip Larkin, Matsuo Basho e Kobayashi Issa.

Personalità inquieta, poeta dalla curiosità insaziabile, Chen Li ha in più occasioni affermato di essere come ossessionato dalla scrittura e *pos-*

<sup>4</sup> NATAOKE MIKI, «Lin Hengtai zhongwenshi de yuyan wenti – yi wushi niandai xiandai shi yundong qianqi wei zhongxin» (Il problema della lingua nella poesia in cinese di Lin Hengtai – partendo dagli inizi della poesia moderna degli anni Cinquanta), Taipei, *Renjian wenhua yanjiu*, n. 9, 2000 (Dec.), pp. 67-83.

<sup>5</sup> XIAO XIAO, «Jiangou Taiwan de xinshi lilun- xilun Lin Hengtai suo kaizhan de bafang shilun» (La creazione di una teoria poetica taiwanese – a proposito delle teorie di Lin Hengtai, in *Lin Hengtai – Taiwan xiandai zuojia yanjiu ziliao huibian*, Tainan, Guoli Taiwan wenxueguan, pp. 315-350. Citazioni a p. 338.

<sup>6</sup> DING XUHUI, *Taiwan xiandai shi tuxiang jiqiao yanjiu* (Studi sulle tecniche visuali della poesia moderna taiwanese), Gaoxiang, Chunhui, 2008, pp.43-44.

*seduto dai caratteri cinesi*<sup>7</sup>. Nel corso di cinquant'anni la sua poesia ha attraversato un'evoluzione continua, che si evidenzia sia nel mutare dei temi e delle idee centrali, che nell'incessante sperimentazione di modi e stili differenti. Così lo osserviamo passare dalla confessione lirica all'ironia più aspra, dalla vertigine del puro gioco verbale alla più amara critica sociale, fino alla ricerca su miti e tradizioni degli aborigeni di Taiwan. In *Fine secolo (Shijimo)* scritta nel 1995, quasi una dichiarazione di *ars poetica*, Chen Li scrive:

[...] devi rinunciare al significato/correre col vento/precipitare con le nuvole/cadere esausto nella trappola dei colori e dello sconforto/partire da una piccola vite/dal dolore, dagli specchi/da porte girevoli/e andare verso campi inesplorati e gioiosi/a piantare ruggine/a seminare tabù/a raccogliere fiori del male [...]<sup>8</sup>.

È a partire dalla metà degli anni Novanta che la sua sperimentazione con i suoni e i caratteri della lingua si intensifica seguendo linee diverse: dalla creazione di poesia visuale di tipo dada-futurista, con l'impiego di segni tipografici, simboli matematici e lettere alfabetiche, a testi realizzati decostruendo e scomponendo i caratteri cinesi, alle poesie rebus e ai testi costruiti accostando caratteri aventi elementi visivo-semantiche o sonori in comune, e con l'impiego di segni omofoni o quasi omofoni, di caratteri obsoleti, di caratteri-suono privi di senso. Testi che scaturiscono dall'effetto acustico della parola detta e visuale della parola scritta più che dal loro significato, e che si presentano a volte come *nonsense*. O, ancora, testi in cui Chen Li impiega parole delle lingue aborigene trascritte in caratteri cinesi, scelti per il suono omofono della lingua aborigena ma di diverso significato in cinese, e testi ottenuti tramite manipolazione di poesie di noti poeti del periodo Tang (618-907), oscurando parte delle parole dei testi originali per ottenere nuove poesie moderne che, agli occhi di un lettore occidentale, ricordano dei cruciverba. Un altro "genere" prediletto da Chen Li è l'*haiku*, il breve componimento di tre versi di origine giapponese. Chen Li ha scritto centinaia di *haiku moderni*, pubblicati in due raccolte intitolate *Microcosmi*, dove incontriamo altri esempi di sperimentazione sonora<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> CHEN LI, *The Edge of the Island*, Taipei, Bookman Books, 2014, p.235.

<sup>8</sup> CHEN LI, *Shiji I - 1976-1993 (Antologia poetica I - 1976-1993)*, Taipei, Shulin, 2014, pp. 259-260.

<sup>9</sup> CHEN LI, *Xiaoyuzhou - Xiandai paiju erbaishou (Microcosmi: 200 haiku moderni)*, Taipei, Eryu wenhua, 2006. Traduzione italiana a cura della scrivente: CHEN LI, *Microcosmi -*

Della vasta produzione di Chen Li, accessibile in buona parte anche sul suo sito web personale<sup>10</sup>, ospitato dalla Donghua University di Taiwan, presenterò alcuni dei componimenti visuali e sonori più noti e significativi. È necessario ricordare che la ricchezza e le possibilità espressive del segno logografico non si esauriscono nell'immagine evocatrice di significato, poiché in una lingua tonale come il cinese, che possiede un altissimo numero di omofoni e quasi omofoni, il suono di una sillaba può richiamare parole omofone di significato completamente diverso, avviando un processo di doppia o multipla significazione del testo.

Come abbiamo già osservato, Chen Li intensifica la sua ricerca sperimentale negli anni Novanta. Uno dei primi componimenti sonori è *Lezione di ventriloquia* (*Fuyuke*), scritto nel 1994. La poesia è costruita quasi interamente con segni omofoni non omografi, molti dei quali ormai caduti in disuso o privi di significato, ottenuti dall'autore con l'aiuto del computer.

Si tratta di un componimento in due stanze, di cui la prima costituita da 72 segni tutti dal suono 'u', e la seconda da 88 segni omofoni in 'e'. All'inizio di entrambe le stanze compare lo stesso grafema-parola, ma con due pronunce diverse nelle due stanze: 'u' nella prima (con il significato di "detestare, aborrire, provare disgusto, odiare") seguito da suoni omofoni in 'u', mentre nella seconda stanza ha lettura in 'e' (con il significato di "malvagio, cattivo, maligno") seguito da parole omofone in 'e'. Incontriamo anche versi simmetrici ribaltati (1-5, 2-4, 8-10) e un parallelismo speculare tra il verso 7 e 11. La ripetizione di onomatopée in 'u' e in 'e' nelle due stanze produce come effetto generale l'idea di qualcosa di "disgustoso, ripugnante, negativo", e un forte contrasto con quanto il ventriloquo dice nei tre versi significanti racchiusi tra parentesi (3-6-12) che recitano: «(sono gentile ...) [...] (sono gentile...) [...] (e anche buono...)». Il fatto che il testo significante sia presentato tra parentesi amplifica l'ambiguità del testo-suono e pone interrogativi sulla sua lettura e interpretazione. Cosa intende dire la voce parlante attraverso il ventriloquo e quale forma espressiva dobbiamo considerare, il puro suono o il segmento verbale dal senso compiuto contenuto tra parentesi? Dobbiamo privilegiare l'elemento sonoro, costituito dalla voce del ventriloquo che proviene dalle profondità del suo corpo, o ciò che è indicato

---

*Haiku moderni*, Roma, Elliot, 2022.

<sup>10</sup> Si tratta di un vasto database che raccoglie, oltre ai suoi testi e alle traduzioni delle sue opere in lingue straniere, video di trasposizioni multimediali delle sue poesie e registrazioni di letture <<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/>> [3 gennaio 2023]

dal testo tra parentesi? E quest'ultimo è una esplicitazione dell'intento del ventriloquo o un gioco?

Il suono, prodotto dagli strani monosillabi senza senso che il ventriloquo pronuncia, evoca qualcosa in netto contrasto con quanto la lingua esprime e produce una sensazione di straniamento. Chen Li ha spiegato<sup>11</sup> di aver scritto *Lezione di ventriloquia* pensando a una variazione sul tema de *La bella e la bestia*. Il componimento, tuttavia, gioca non solo sul suono ma anche sull'ambiguità, fa pensare a una riflessione dell'autore sul linguaggio, alla volontà di sovvertire il significato canonico delle parole. D'altra parte, l'impiego di segni in buona parte obsoleti, incomprensibili e anche illeggibili per un parlante, di puri suoni che nell'interrezza del componimento esprimono un intenso significato emotivo, in questo caso di forte negatività, richiama l'attenzione sulla centralità del suono. Di seguito riporto il testo originale seguito da un mio tentativo di ri-creazione in italiano<sup>12</sup>.

惡勿物務誤悟鷓鴣驚蕩噁吻薑甌瘡迢埒芬  
軌机驚聖沕迓選鏊硯物阢軌焮焮焮抗叭  
(我是溫柔的.....)

叭抗焮焮焮軌阢物硯鏊選迓沕聖驚机軌  
芬埒迢瘡甌薑吻噁蕩驚鴣鷓悟誤務物勿惡  
(我是溫柔的.....)

惡餓俄鄂厄遏鍰扼纏薑餒嶺蛩搗圖鞞猓猓  
顎呢愕噩軛阢鵲聖諤蛻硤礮樞鑼岓岓岓  
萼喙啞岓搯諮闕頰竭竭頰闕諮搯岓啞萼萼  
岓岓岓岓鑼樞礮礮蛻諤聖鵲阢軛噩愕呢顎  
猓鞞圖搗蛩嶺餒薑纏扼鍰遏厄鄂俄餓  
(而且善良.....)

U u v u U u U u U U u U u U u U u  
U U U u U u U U U u U u U u U u U U  
(sono gentile...)

U u v u U u U u U U u U u U u U u  
U U U u U u U U U u U u U u U u U U  
(sono gentile...)

<sup>11</sup> Seminario sulla poesia tenuto da Chen Li all'Università Roma Tre nell'ottobre 2019.

<sup>12</sup> Della poesia esiste un adattamento musicale ascoltabile su youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=ED46fV7xqi8>> [consultato il 4 gennaio 2023].

E e E e E e E e E e E e E e E e  
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e  
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e  
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e  
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e  
 e anche buono...)

Dello stesso periodo è *Passi sulla neve* (*Xueshang zuyin*) (1995)<sup>13</sup>, riscrittura visuale di un suo componimento omonimo del 1976 ispirato ai *Préludes* di Debussy che recita:

### 雪上足印

因冷，需要睡眠  
 深深的  
 睡眠，需要  
 天鵝一般柔軟的感覺  
 雪鬆的地方留下一行潦草的字跡  
 並且只用白色，白色的  
 墨水  
 因他的心情，因冷  
 而潦草  
 白色的雪

### Passi sulla neve

È freddo, bisogno di dormire  
 un sonno  
 profondo, bisogno  
 del morbido dei cigni  
 dove la neve è soffice resta una riga di parole illeggibili  
 in un bianco, bianco  
 inchiostro

<sup>13</sup> La poesia fa parte di un gruppo formato da tre poesie intitolato *Poesie in cerca di un compositore/ cantante performante* (1995), in CHEN LI, *Shiji II -1993-2006* (Antologia poetica II -1993-2006), Taipei, Shulin, 2014, p. 67.



sviluppo dello scontro, il suo drammatico crescendo di esplosioni, dolore e morte che si spegne con l'ultimo soffio di respiro. Come si è detto, in questo componimento Chen Li ricorre alla ripetizione reiterata di un carattere nella prima stanza, 兵 bīng, ripetuto 384 volte, per ritrarre la schiera dei soldati in marcia. Nella seconda stanza la battaglia è in corso e il numero dei tre caratteri ripetuti 兵 bīng, 乒 pīng e 乓 pāng si riduce a 289, a indicare le perdite subite dalle due parti. La disposizione sparsa dei caratteri e la prevalenza dei segni 乒 (pīng) e 乓 (pāng), forme mutilate del logogramma di soldato 兵 (bīng), suggerisce le ferite e le mutilazioni dei soldati caduti sul campo di battaglia. Nell'ultima stanza, il carattere 丘 qiū, ripetuto 384 volte, ossia il numero iniziale dei soldati schierati, segna la tragica conclusione della battaglia. Oltre a richiamare graficamente e per associazione un luogo di sepoltura, la parola 'collina' (qiū 丘) è omofona della parola 'autunno' (qiū 秋), simbolo e presagio di morte. In rete è possibile visionare un filmato della lettura del testo fatta dall'autore, dove la pronuncia della sillaba si allunga e distanzia progressivamente (qiuuuuuuuu...) fino a spegnersi in un silenzio di morte. Il ricorso alla ripetizione di suoni assonanti che iniziano con una consonante implosiva scandisce il ritmo del passo di marcia dei soldati nella prima stanza e traduce il suono dell'esplosione degli spari nella seconda. La ripetizione di suoni omofoni e la minima variazione fonetica focalizza l'attenzione sul suono, l'aspetto visivo semantico dei caratteri utilizzati produce un secondo piano di lettura della poesia che rafforza quello sonoro. Infine i caratteri 乒 pīng e 乓 pāng singolarmente non hanno significato, sono solo fonetici, assumono significato solo se uniti insieme nella parola 乒 乓 pīngpāng che significa 'pingpong', richiamando la nota poesia concreta Pingpong (1953) di Eugene Gomringer.

Il componimento è stato studiato da sinologi e poeti che hanno proposto traduzioni-ricreazioni alfabetiche, futuriste alla Marinetti o logografiche alla maniera di Adriano Spatola<sup>14</sup>. Interessante e molto efficace anche la trasposizione multimediale animata ad opera dell'artista taiwanese Xiu-jing Wu, che ricorda il corto minimalista d'animazione *Konflikt* (1983) del regista sovietico Garri Bardin.

<sup>14</sup> CHEN LI, "Writing and Translating Concrete Poetry in Chinese Characters", in JOHN CORBETT and TING HUANG, *The Translation and Transmission of Concrete Poetry*, New York and London, Routledge, 2020, pp. 56-70.



Esempi di testi basati sul valore sonoro dei caratteri cinesi compaiono anche nei *Microcosmi 2*, la seconda raccolta di *haiku* di Chen Li pubblicata nel 2005<sup>15</sup>. Lo *haiku*, la più nota forma poetica della letteratura giapponese, è una breve composizione di tre versi e diciassette sillabe (5-7-5), regolata da rigide norme tematiche e prosodiche, che compare in Giappone nel XVI secolo<sup>16</sup> e che dall'inizio del Novecento conosce una crescente popolarità anche in Occidente e in Italia. Chen Li esplora e spesso stravolge le possibilità espressive dello *haiku*, sia dal punto di vista prosodico che tematico, introducendo immagini, oggetti e situazioni della vita quotidiana (a volte anche triviali) che producono un forte e insolente contrasto con il canone stabilito dal repertorio tradizionale, col risultato di disorientare il lettore e mandare in corto circuito le sue aspettative e il normale meccanismo di lettura. Pur mantenendo la divisione in tre versi dello *haiku* classico, Chen Li non rispetta mai la quantità sillabica dell'originale giapponese (5-7-5), per motivi legati alle caratteristiche della lingua cinese moderna costituita prevalentemente da parole bisillabiche, oltre che all'insofferenza dell'autore per il rispetto passivo di regole e norme. In alcuni dei suoi *haiku moderni* il testo sembra rinunciare alla sua funzione narrativa per trasformarsi in puro gioco sonoro, e Chen Li sembra chiedere al lettore di "ascoltare" più che leggere. Come nei due esempi che seguono, di cui riporto il testo originale seguito dalla trascrizione alfabetica e accompagnato da una traduzione interlineare (1) e una suggerita dal suono delle parole (2), oltre a quella pubblicata, in cui ho mantenuto lo schema 5-7-5 nel numero di parole per verso<sup>17</sup>.

一二僧嗜舞

yī èr sēng shì wǔ

1. uno due monaci amano danzare

2. uno due tre quattro cinque

移二山寺舞溜溪

yí èr shān sì wǔ liū xī

1. spostare due montagna tempio

danzare scorrere ruscello

2. uno due tre quattro cinque sei sette

衣二衫似無

yī èr shān sì wú

1. vestiti due tonache come non (esserci)

2. uno due tre quattro cinque

<sup>15</sup> CHEN LI (2006), *op. cit.*

<sup>16</sup> Matsuo Bashō (Matsuo Munefusa, 1644-1694), Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (Kobayashi Yōtarō, 1763-1827) sono i più noti maestri di *haiku* premoderni. Masaoka Shiki (1867-1902) è l'innovatore e il padre dello *haiku moderno*.

<sup>17</sup> CHEN LI, *Microcosmi – Haiku moderni, op. cit.*, p. 99.

Nella raccolta di Chen Li da me pubblicata la poesia compare in questa traduzione: Uno due monaci amano danzare/uno due danzano dal tempio al fiume/uno due tonache sembrano sparire<sup>18</sup>.

Osservando la traslitterazione, notiamo innanzitutto che lo *haiku* rispetta la tradizionale quantità di sillabe per verso 5-7-5, quindi che le cinque parole del primo verso sono ripetute con parole omofone o quasi omofone, con una variazione solo nel secondo dove abbiamo l'aggiunta delle due sillabe finali. La rima tra primo e terzo verso suggerisce un facile ritmo da canzone. Questo *haiku*, tutto imperniato sui suoni, ad una prima lettura appare come una filastrocca infantile priva di significato, un nonsense. Chen Li ci chiede di chiudere gli occhi e aprire le orecchie, di leggere lo *haiku* ad alta voce. Ci accorgiamo così che la pronuncia delle parole richiama quella dei numeri dall'uno al sette, il cui suono è molto simile. All'ascolto lo *haiku* recita quindi come una conta: 1-2-3-4-5/1-2-3-4-5-6-7/1-2-3-4-5, proprio lo schema metrico dello *haiku* tradizionale. Il gioco dei paradossi di Chen Li mostra così un'ulteriore sfaccettatura, perché in questo che è uno dei rari *haiku* che rispetta la metrica tradizionale non c'è nient'altro che sembra avere un senso.

In un altro *haiku* della stessa raccolta<sup>19</sup> ricorre alla ripetizione di interiezioni e parole omofone dal suono in 'ài', per riportare un dialogo minimo tra due amanti sulla fine del loro amore. Qui il poeta gioca sul suono della parola 'amore' (ài 愛) e dell'interiezione 'ài' 唉 che esprime "dolore, delusione, dispiacere", che all'ascolto risultano identiche. Sia sul piano semantico che su quello puramente sonoro il testo gioca sulla apparente contraddizione implicita nel fatto che in cinese le parole 'amore' e l'interiezione 'ahi, dolore' suonano uguali, e sul continuo passaggio fra due sentimenti antitetici, che produce un forte contrasto. Di seguito l'*haiku* nella versione originale, seguito dalla traslitterazione e da una delle possibili traduzioni.

愛，或者唉？

ài, huòzhě ài?

Amore, oppure ahi

我說愛，你說唉；我說

wǒ shuō ài , nǐ shuō ài; wǒ shuō

Io dico amore, tu dici ahi, io dico

<sup>18</sup> CHEN LI, *Microcosmi – Haiku moderni*, op. cit., pp. 98-99.

<sup>19</sup> CHEN LI, *Microcosmi – Haiku moderni*, op. cit., p.103.

唉唉唉，你說愛哀唉

ài ài ài, nǐ shuō ài āi ài

Ahi, ahi ahi, tu dici amore ahi ahi

Ho tentato di evidenziare alcune delle caratteristiche della poesia visuale-sonora in cinese, e di Chen Li in particolare. Queste peculiarità, dipendenti dalla natura stessa della lingua sia scritta che parlata, aggiungono nuove dimensioni alla sperimentazione in un ambito dell'espressione poetica per sua natura già molto diversificato.

*The Form of Music: Polyphony and  
Contra-dictions in Ouyang Jianghe's Poetry*

Cosima Bruno\*

ABSTRACT

The relationship between music and poetry has constituted a continuous subject of speculation, with many composers, poets, and scholars of music and literature firmly acknowledging the close connection between these two arts or highlighting their insurmountable differences.

In this paper I examine how the global use of music in poetry manifests in a Chinese refrain, investigating works by the renowned poet Ouyang Jianghe 欧阳江河 (1956-).

Primary research questions include: What musical subtext is selected for a poem, and why? How does the poet perceive and convey musical elements, such as structure, motifs, rhythm, timbre and voice?

Generally, music is associated with a location, a culture, and the use of such an aesthetic trope can trigger memories and offer information on modes of reception and critique of the cultures involved. What does Ouyang Jianghe's response tell us about the cultural capital of music within the contemporary Chinese intellectual spheres? Does the poet's use of the associative, and imaginative power of music signal a perceptual and cognitive crisis in literature?

This study aims both to investigate the individual engagement of the poet with music, and the ways in which such an inter-art poetic practice reveals the complex dialogues, the numerous connections and incursions that take place in the contemporary globalized world.

Il rapporto tra musica e poesia è oggetto di continue speculazioni: compositori, poeti e studiosi di musica e letteratura riconoscono lo stretto legame tra le due forme artistiche o ne evidenziano le insormontabili differenze. In questo saggio intendo esaminare il contesto cinese dell'uso globale di musica in poesia, mettendo sotto scrutinio le opere del rinomato poeta contemporaneo Ouyang Jianghe 欧阳江河 (1956-).

Primarie domande di ricerca includono: quale intertesto musicale ha selezionato il poeta per una data poesia e perché? In che modo il poeta percepisce e trasmette elementi musicali, quali struttura, ritmo, timbro o voce? Un'opera

---

\* SOAS, University of London.

musicale è spesso associata a un luogo e a una cultura, e l'uso di un tale tropo estetico può innescare immagini e offrire informazioni sulle modalità di ricezione e critica delle culture coinvolte. Cosa si evince dalle poesie di Ouyang Jianghe sul capitale culturale della musica nelle sfere intellettuali contemporanee cinesi? Rivolgersi al potere associativo e immaginativo della musica in poesia indica forse una crisi percettiva e cognitiva del linguaggio poetico?

Il saggio getta luce sia sull'incontro individuale del poeta con la musica, sia sui modi in cui tale pratica poetica intermediale rivela i complessi dialoghi, connessioni e incursioni del mondo contemporaneo globalizzato.

## 1. Introduction

The idea that music and poetry are inherently connected to each other is recurrent worldwide. William E. Grim observes that the connection goes so far back that the two art forms share a «panorama of terminology», such as «rhythm», «meter», «voice», «tone», etc<sup>1</sup>. But is such a shared terminology a faux ami that creates the illusion of music and poetry as sister arts, or is it something profoundly and appropriately revealing?

Motivated by the overarching question of what it means writing according to sound, I explore how Ouyang Jianghe 欧阳江河 (1956-) adopts music as principal aesthetic device, setting musical forms or specific pieces of music to poetry, so as to find out parallels between the musical subtext and the poem.

Alongside this line of enquiry, I also wish to deliberate on the reasons behind the choice of music. Since Western classical music seems to be so highly valorised by Ouyang Jianghe, his fellow poets Yang Lian 杨炼 and Zhang Zao 张枣<sup>2</sup>, and, in general, by Chinese intellectual society throughout the course of the twentieth and twenty-first centuries, I ask: Why would poetry that aims to be cutting edge have such conservative, and also foreign-facing, taste in music?

Thus, my questions throughout are: in which ways the poet uses musical elements, such as theme and motifs, structure, melody, rhythm, dynamics, timbre and mood, voice, polyphony? Did he for example study and measured musical sections and then worked independently to create a transposition into words of that same type? Or is it a more free and metaphorical notion of time in music that he adopts in poetry? Which sounds, for what duration, at which volume and tempo? Do sequences of notes correspond to sequences of words or lines? Do stanzas, or sections correspond to music sections?

Music is often associated with a location, a culture, and the use of such an aesthetic trope can offer information on modes of reception and critique of the cultures involved. What does such a response tell us

<sup>1</sup> WILLIAM E. GRIM, *Musical Form as a Problem in Literary Criticism*, in WALTER BERNHART, STEVEN PAUL SCHER, WENER WOLF (eds), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Amsterdam | Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 237-248.

<sup>2</sup> For an exploration of the music elements in Yang Lian and Zhang Zao, see respectively COSIMA BRUNO, *Between the Lines. Yang Lian's Poetry through Translation*, Amsterdam, Brill, 2012, and BRUNO and YAN LIANJUN, *Intersections, Interactions, Integrations: Chronological Entanglement of Chinese Poem*, in HUANG YUNTE (ed.), *Modern Chinese Poetry in/and the World*, Hong Kong, Duke University Press, 2023, pp. 163-176.

about the educational or cultural capital of European classical music? Does the fact that the poet uses the emotional, associative, and imaginative power of music signal a perceptual and cognitive crisis in literature?

The answers to these research questions offer insights into the overlapping disciplinary areas of Chinese poetry, creative writing, and inter-arts cultural encounters. This study therefore aspires to highlight both the individual meeting of the poet with the musical elements, and the ways in which this inter-art poetic practice reveals the complex dialogues, numerous connections, and incursions that take place in the contemporary globalized world.

## 2. *The Poet as Listener*

Ouyang Jianghe is a poet with several complementary interests, including calligraphy, photography, art, cinema, and most prominently, music. He owns a collection of more than thirty thousand CDs<sup>3</sup>. He published several critical essays on Western classical music, composers, and especially piano performances<sup>4</sup>. He likens poetry reading and writing to musical performance and composition respectively, and he's been referred to as «extremely sensitive to texture, tone, color and dimension of the Chinese lexicon»<sup>5</sup>. He even imagines himself to have been a conductor in a past life<sup>6</sup>.

Pivotal texts for a discussion of Ouyang Jianghe's music poetics are poems written in the five years from 1988 to 1993. In particular I will look at: «The Voices of Spring» 春之声, «An Overnight Chopin» 一夜肖邦, «Autumn: Listening to a Concert by the Late Cellist Du Pré» 秋天: 听已故女大提琴Du Pré演奏, and «Paper Money, Metal Money» 纸币, 硬币. These and other poems from roughly the same period<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Reported in HUANG QIAN 黄茜, «The Poet Ouyang Jianghe» 诗人欧阳江河, *Nanfangbu shibao*, 2019. <<https://www.zgshige.com/c/2019-05-19/9670614.shtml>> (last accessed 7.06.2023).

<sup>4</sup> Many of them are collected in the collections: OUYANG JIANGHE, *Standing on This Side of Fabrication* 站在虚构这边, Beijing, Sanlian shudian, 2001, and OUYANG, *On the Edge: Chinese Independent Cinema* 中国独立电影, Hong Kong, Oxford University Press, 2007. Ouyang Jianghe is also a regular critic for the journal 爱乐 *Philharmonic*.

<sup>5</sup> CHENG GUANGWEI 程光炜, *The Allegory of Writing* 写作的寓言, in OUYANG, *Glass Crossing Words* 透过词语的玻璃, Beijing, Gaige chubanshe, 1997, p. 8.

<sup>6</sup> HUANG, *op. cit.*

<sup>7</sup> Other music-poems include: «Shostakovich: Waiting to be shot» 肖斯塔柯

report on the poet's experience of listening to music, and put into words his thinking poetry through the lens of music, a process that blends the boundaries between the two arts, into a type of music poetics.

Whether Ouyang Jianghe is counting by design or instinct, his prosody is often strict. This is visible in the regular format of many of his poems, with lines counting equal number of syllables, or repetitive stanzaic patterns. But, as in classical music, rhythm and tempo is more a qualitative, rather than quantitative, matter. The poet, and the reader, can stress the syllables in different ways or start measuring them in manners that affect the rhythm: One! One! or One! Two! In the former case, time is reasonably broken down into faster beats. And there is punctuation that can convey tonal colour and affect the intonation and stress of a reading. There are no other instructions to communicate information about how a reader should organize time in the poem, how many beats there are in a measure and how fast those beats should go. There is however a point of reference in the musical subtext. Knowing the musical subtext can give the reader an indication of how the poem is meant to sound. It sure is still up to the performer to choose a reasonable tempo, based on a combination of contemporary meter conventions and common sense, and, although a musical subtext and prosody on the paper try to capture what is in the mind of the poet, they are still subject to the contingency of the actual performance.

The poem «The Voices of Spring» has Johann Strauss' 1882 most famous waltz as subtext. Thematically and structurally the poem loosely refers to the musical piece, and to the lyrics by Richard Genée, counting five sections. In the lyrics, the voices of Spring are attributed to various birds returning with their cheerful and yet melancholic songs of love. The musical piece is annotated as an *andante* at 76-108 beats per minute.

The matching five stanzas of the poem have a regular rhythm of five or seven syllables per line. Spring's voices are those of a gurgling torrent, a muffled hooter, and the crickets, while the birds are substituted by a human persona who returns to the hometown. The scene is rather relaxed, with rolled-up trousers, bees flying, roses and sun warming the body. Johann Strauss' and Ouyang Jianghe's Spring's voices seem in this way to refer to some phenomenological event or reality. They convey the emotional state of Spring, and thus can be considered as cases of

---

维奇: 等待枪杀, «Schubert» 舒伯特, «Opera» 歌剧, «Listening» 聆听, «Listening and Talking with the Person on the Chair» 椅中人的倾听和交谈, «Summer 1991, Transcript of a Conversation» 1991年夏天, 谈话记录, «Our Sleep, Our Hunger» 我们的睡眠, 我们的饥饿, and more.

«expressive mimesis»<sup>8</sup>. However, in Ouyang Jianghe's poem, we soon realise important deviations. Spring and youth are viewed through Autumn and middle age: the melting of snow stings into the throat, Spring's melody weakens, and the persona has already experienced dawn, love, and flowers. In short, what for youth is novelty, for middle age is repetition. The poem's final line – «if you can't hear the tigers, listen to the crickets» – may refer to Jorge Luis Borges's «tiger», or perhaps to Dylan Thomas's «tiger's eggs»; in both cases the trope advocates originality and creativity in poetry, although here tigers and crickets also create a contrapuntal play in which the bold and vigorous call of the tiger is down-scaled to the crickets, which implies a cocking of the ear to more subtle, collective sounds. On another level of interpretation, and in accordance with pre-modern Chinese literature, the crickets may contribute to marking the beginning of Autumn.

Ouyang Jianghe's conception of listening is employed in this poem as well as in much of his work. I see it as a distinctive theory based on the poet's understanding of classical music, with possible reference to Roland Barthes's elaborations on the same topic. In fact, both authors insist on the spatio-temporal sense of listening, and on its creative power that «metamorphoses man into a dual subject: [...] *listening speaks*»<sup>9</sup>. Paraphrasing T.S. Eliot, Ouyang Jianghe states in one of his essays that in listening to music one simply becomes music. This kind of *becoming* is for Ouyang Jianghe also a kind of disappearing, because in uniting with *that* voice, or *that* sound, the listener breaks through the barriers separating the object from the subject, and listener and performer disappear into each other<sup>10</sup>.

In the poem, «Autumn: Listening to a Concert by the Late Cellist Du Pré»<sup>11</sup>, music constitutes a major element of evocation, the trigger that charts the mind-body relation. The concert in question is most prob-

---

<sup>8</sup> Term borrowed from WALTER BERNHART, *What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies*, in WOLFGANG ZACH and MICHAEL KENNEALLY (eds), *Literatures in English: Priorities of Research*, Tübingen, Stauffenberg, 2008, p. 42.

<sup>9</sup> ROLAND BARTHES, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, translated by R. HOWARD, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 259. Emphasis in the original.

<sup>10</sup> OUYANG, *Listening to Paul Hoffmann 倾听保尔霍夫曼*, in OUYANG, *Standing on This Side of Fabrication*, cit., pp. 236-37. The original lines by Eliot are: «music heard so deeply/that is not heard at all, but you are/ the music/while the music lasts».

<sup>11</sup> An Italian translation of this poem is found in BRUNO, «Autunno: ascoltando un concerto della violoncellista scomparsa Du Pré», *In forma di parole*, n. 1, 1999, pp. 220-223.

ably the 1965 Elgar Concerto<sup>12</sup>, the iconic performance that brought worldwide notoriety to the 17-year-old British cellist Jacqueline du Pré. The Elgar Concerto that the musicologist Martin Cooper called «autumnal»<sup>13</sup>, has four movements, duly matched by the four stanzas in the poem. Again, the poem presents images and associations. Beginning by looking, the subject soon releases attention from the eyes, allowing himself to be buoyed by the sound. Now music is simply felt through the body, as a kite in the wind. It is like listening does not simply concern the ears, but rather involves feeling with the object, touching the reverberating space, and seeing its body. The performer Jacqueline du Pré is situated within a space of resonance, becoming a sense organ. The poet-persona feels music through her, and what is felt and heard merge into a larger sense. The feeling of a melody expands and extends through space, on the page, drawing together body and surroundings into one detailed, complex, constantly modulating vibration. This constitutes the poet's body-listening in which he is an active participant. Unpacking his subjective rendering of the performed music, he muses of something over-memory, an elevation, and, after this almost ecstatic experience progresses and intensifies, towards the end, in the last stanza, he slows down and concludes with a consideration on the end of romantic aesthetics that intersects with the parallel theme of life's autumn, and death. Three different planes are made overlap in a disintegration of natural time: the plane of the poet as listener, the plane of the performer Jacqueline du Pré, and the plane of the composer Edward Elgar.

The writing style in this poem tends to diminish the plot, instead placing the poet in the middle of the aesthetic experience. The reader has to deal with a quite intricate syntactic network, where words and sentences are likewise compressed into long determinative convolutions. The grammatical spectacle engendered by conjunctions and prepositions in the original is somewhat simplified and loosened up in translation, as for example, in the first stanza:

<sup>12</sup> This was the war requiem composed for solo cello by the late romantic/early modern composer Edward William Elgar in 1919. According to Matthew Riley, the concerto «carries strong overtones of melancholy and regret», representing «Elgar's farewell to the shattered ideals of the pre-war world». Critics and commentators, including du Pré's sister Hilary, have noticed the allure of having Elgar's autumnal piece performed with the ardour of a young woman in her prime years. MATTHEW RILEY, *Edward Elgar and the Nostalgic Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp.138-39.

<sup>13</sup> MARTIN COOPER, music editor of *The Daily Telegraph*, quoted in MICHAEL KENNEDY, *The Hallé, 1858-1983: A History of the Orchestra*, London, Oxford University Press, 1982, p. 103.

扰人的旧梦，转而朝向亡魂，在此地  
此时。而你没有听到狂风刮过的强烈印象  
在光亮中渐弱，终至叹息，在擦弦之音消失  
和远处的  
双唇紧闭的黑暗豁然绽开之前。

Old dreams haunt, turn toward dead souls, here,  
now. But you are deaf to the wild passing of the gale  
fading into the light, to a sigh, and then the sounding of the strings dies  
and the distant darkness  
throws open its tightly closed lips.

The poem rests on a synergetic style, where verse form unfolds in combination with a prosaic attitude. Indeed, those lengthy sentences with elaborated subordinations, prepositional and resultative constructions, may determine a discursiveness that is usually associated with prose. The prosodic pattern of this stanza is repeated in the other remaining three stanzas. The poem's texture, or sound quality, is dense but flowing, in consonance with a story-like, prose, or speaking style. By holding on, suspending and accelerating – while at the same time extending, augmenting and retaining the poem's tempo through adverbs, aspectual particles and resultatives, Ouyang Jianghe is able to show his ability to give design to his experience of listening to music.

The descriptions oscillate between concrete and abstract, powerful and mysterious, seductive. The prose-like rhythm, with adverbs, and other coherence marks, may be seen as matching the «quasi-recitative»<sup>14</sup> style played by the cellist, with fluctuations in tempo tending toward a much more *rubato* approach. Imagery appeals to the senses of sight and hearing. In the fourth stanza, as in the last movement of the concert, the mood is more contemplative and melancholic, emphasizing the grief of the solo, after the second and third romantic stanzas/movements. We can feel a sense of loss in the poem, as we do in Jacqueline du Pré's performance, which amplifies the sense of nostalgia and yearning already present in Edward Elgar.

All in all, the impression is that of imposed relations: while displaying images, the poet uses prepositions to put in communication different orders of experience. Let us look again at the stanza quoted above. Sight

---

<sup>14</sup> JUSTIN SALOMON, «Deconstructing the Definitive Recording: Elgar's Cello Concerto and the Influence of Jacqueline du Pré», available online: <<https://people.csail.mit.edu/jsolomon/assets/dupre.pdf>> (last accessed 7.06.2023).

and hearing («fading in the light, to a sigh, before the sound of the strings dies»), imagination («Old dreams haunt, turn toward dead souls») and reality («here», «now») are put into relation. At the same time, adverbs and prepositional constructions define opposing spaces and times: «here» and «distant», «now» and «before», reinforced by the lexical choice: «light» and «darkness». Such a structure is re-proposed in most poems by Ouyang Jianghe, characterising his poetics as what I may call a poetics of contra-dictions<sup>15</sup>.

Since the opening lines of the poem «An Overnight Chopin», Ouyang Jianghe endows the composer with artistic uniqueness («One Chopin is enough for the world»), a concept he has repetitively discussed also in his essays<sup>16</sup>. In what I think is a reference to the Beethoven-Chopin controversy over the sonata «Moonlight. Fantasia Impromptu»<sup>17</sup>, Ouyang Jianghe reports on the criticism addressed to Chopin for having

<sup>15</sup> For example, as remarked by Woerner, in the long poem «Our Sleep, Our Hunger», applies the large schema of «a string quartet, with four main characters – bat, rat, man, leopard – in the roles of violins, viola, and cello». OUYANG & AUSTIN WOERNER (tr.), *Double Shadows*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2012, xvii. Within this framework, we can notice a particular syntactical structure that relates two extremes to one another, as in a duet. By using prepositions and resultatives, constantly shifting the relationships among the main four characters, Ouyang Jianghe opposes spaces, concepts, and characters. Now and again, in his production, the poet uses contra-dictions, such as those pertaining to light/dark: «Sometimes *brilliance* brings a *darkness* deeper than darkness itself». («Comet» 彗星, in OUYANG, *Glass Crossing Words*, cit. p. 88); upper/lower space: «The *sea* suddenly swallowed up the *sky*» («The Storm Stays in the Heart» 风暴在内心尊六部曲, *Ibid.*, p. 77); short time/long time: «*One night* is as long as a *life*» («Suspended Garden» 空中的家园, *Ibid.*, p. 34); fire/water: «The so-called glass is *water* changing attitude in the *fire*» («Glass Factory» 玻璃工厂, *Ibid.*, p.66); food/hunger: «Though they are *hungry*, the *fruit* and the *bread* // Are not prepared for them, their mouths» («Journey of the Spirit: A Sonnet» 誓死行诗: 魂游的年代, in OUYANG, *Who Goes, Who Stays* 谁去谁留, Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 1997, p.134, or in the poem «Dinner» 晚餐 (*Ibid.*, pp. 61-62), where writing about food the poet thinks about hunger, employing names of foods that make up a menu without consistency: aromas, beer foam, and 卷心菜 (literally «rolled-up vegetables») and 空心菜 (literally «empty-core vegetables»); concrete and abstract nouns: «the horn of diction» and «the ear of substance» («Refusal» 拒绝, *Ibid.*, pp. 69-71). To be sure, contra-dictions of this kind are everywhere in Ouyang Jianghe's poetry. Even when words are not so evidently and inherently opposing each other, they are made contrasting by the way the poet treats them syntactically. This writing can perhaps be defined «under erasure», deconstructing words and concepts by his contra-diction technique in which he says different things simultaneously and in multiple linguistic registers. In music, we could be talking of a polyphonic contrapuntal play.

<sup>16</sup> See for example, OUYANG, *Standing on This Side of Fabrication*, cit., pp. 236-237.

<sup>17</sup> On Beethoven-Chopin controversy, see JAMES PAVEL SHAWCROSS, «Chopin's Great Controversy», available online <<https://www.youtube.com/watch?v=l6W0RL6b9YA>> (last accessed 7.06.2023).

played Beethoven's sonata too slow: «playing it wrong», «playing only soft notes», only playing «adagio», «like an open field, like a heavy snow that dares not fall». The rhythm of the poem also slows down considerably, when the auxiliary «may» stands alone as a line, suspending the flow, before turning to the next line. After «may», is the afterlife of Beethoven's sonata: «playing the wrong tone» goes against the ear and the regular path, which no one is allowed to follow, because «your foot wipes off its traces». «Playing it wrong» is for Ouyang Jianghe experiencing the limits of the tradition, finding another creative possibility. Imitation or outright admiration of past masters will not produce art; «playing it wrong» will.

In this poem too there are paradoxical constructions and strong contradictions: «sunshine» and «moon», «suspended snow», «death» and «resurrection», «overnight» and «life». Oscillating from one contradiction to the other, as in the contrapuntal play of the piano-forte, the reader is presented with a polyphonic spatio-temporal neutral zone, where voices belong to each other. For the poet, the contemporary is constituted by the coexistence of multiple times, just as polyphonic music, where two or more sound lines correspond to different time-chains, creating a multi-dimensional time effect<sup>18</sup>. Extremes form a contrapuntal play transcending natural time into the eternity of music. Each stanza, except the first, opens with a paradoxical line resembling philosophical loops, such as «a white horse is not a horse»<sup>19</sup>:

You can play the piece you have played again  
 [...]
   
play Chopin as if there were no Chopin  
 [...]
   
play it over and over again all night,  
 Then never again

It is precisely in the paradoxical relationship of these contradictions that Chopin becomes representative of Ouyang Jianghe's personal speculations on artistic innovation and creativity. «An Overnight Chopin»

<sup>18</sup> OUYANG, *Standing on This Side of Fabrication*, cit., p. 175.

<sup>19</sup> Famous paradox in Chinese philosophy attributed to Gongsun Long 公孙龙 (320-250 BC). A similar point on philosophical paradoxes in Ouyang Jianghe is made in WEI HUANGDAN 韦黄丹, «Eternal Poetry and Music. A close reading of Ouyang Jianghe's poem "Chopin One Night"» 永恒的诗歌和音乐。细读欧阳江河诗歌《一夜肖邦》, *Masterpiece Review* 名作欣赏, 12, 2015, pp. 16-18.

thus interlaces words and notes, a music-poetry virtuoso, in which art is endorsed with the ability of being eternal: «This is no longer Chopin's era», but his music lives on. In the poem, listening is playing, confirming the poet's idea that music and poetry, as playing and listening, are all modes of performing.

Although some of the above poems may create a sense of musicality through prosody, in which the subtext helps a perceptible rhythm re-sound through the mind, this correspondence remains primarily theoretical, inasmuch as the musical subtext constitutes a conceptual structure, rather than an actual sound model.

### 3. *Writing Music in «Paper Money, Metal Money»*

Much of the classical music Ouyang Jianghe deals with in his poems and essays features polyphony and complex textures of variations. Rather than being attracted by the melodic development of classical music, Ouyang Jianghe is interested in its reading, its structure<sup>20</sup>. Music for this poet is a technical guide: Ouyang Jianghe creates his poetic framework according to each musical structure, within which he displaces and combines words. Having studied phonology, Ouyang Jianghe has also experimented with the combination of musicological principles and poetic musicality that recur in regional accents and pronunciations, and classical Chinese tones, such as the *rusheng* 入声 tone<sup>21</sup>.

The poem «Paper Money, Metal Money»<sup>22</sup> can give us a glimpse into this poet-composer's art of setting music to poetry. As he says in a 2017 essay, this poem was conceived as a sort of tribute to Stefan Zweig's *Chess Story*<sup>23</sup>, a novella narrating the vicissitudes of Dr B, imprisoned by the Gestapo in a hotel, where he manages to keep his mental sanity by reading a book on past masters of the chess games. After memorising the book and its chess moves by heart, however, he began to play against himself, separating into two personas, and

<sup>20</sup> Again, Barthes' voice hovers on these ideas. BARTHES, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Rusheng*, «entering tone», is the fourth of four tones in classical Chinese pronunciation, still retained in certain dialects, such as Fujianese and Cantonese.

<sup>22</sup> In OUYANG, *Glass Crossing Words*, cit., pp. 164-169.

<sup>23</sup> *Chess Story* (Schachnovelle), also known as *The Royal Game*, is a 1941 novella by the Austrian author Stefan Zweig. A new translation into English by Joel Rotenberg is published in STEFAN ZWEIG, *Chess Story*, New York, New York Review of Books, 2005.

thus eventually suffering of a psychiatric breakdown<sup>24</sup>.

The poem was written in a translingual context, in 1994, when Ouyang Jianghe was sojourning in the United States, with little English to get by in a conversation and no one around to listen to his Chinese. He felt to be prisoner of his own language<sup>25</sup>: the meaning of its words was silenced, but their cadence amplified.

The way I see it, *Chess Story* and the split personality of its protagonist may have worked as a basic idea, but the more essential reference for this poem is without a doubt Johann Sebastian Bach's *The Art of Fugue*, and perhaps its re-imagination by the Canadian composer Glenn Gould, in *Goldberg Variations*<sup>26</sup>. As Bach's experimental piece, Ouyang Jianghe's poem is a compendium of the possibilities of contrapuntal writing.

Designing a complex method of sound variation, Ouyang Jianghe spreads musicality throughout the structure and rhythmic patterns of this poem, exhibiting a whole range of prosodic devices, from internal rhyme to alliteration, end rhyme, slant rhyme, rich rhyme with dialect or ancient phonology. All this has the aim of conveying an intricate polyphony, with several layers of voices that can be likened to the musical structure of a fugue<sup>27</sup>. Indeed, the poem's prosodic scheme can be described as including a first tune sung by a solo voice, a second tune sung by another voice, then a round of conflating voices. Each of these rounds/stanzas has its own prosody. To this kind of horizontal patterning of sound, the poet also adds a descending bass line, as stipulated by the internal logic of music. Those sounds can conform to chromatic or

---

<sup>24</sup> Ouyang has expressed recurrent interest in the theme of imprisonment and in certain paradoxical social conditions that conflate opposing meanings. The essay *Paper Handcuffs. A film that was not shot and its 43 variations* gives a thorough illustration of his theory on this. In OUYANG, *Standing on This Side of Fabrication*, cit., pp. 391-416.

<sup>25</sup> OUYANG and HE PING何平, «The Extension of the Individual and Literary History» 个人与文学史的延长线, *Tianya 天涯*, 2021, n. 4, pp. 26-44, available online: <<http://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0713/c405057-32156263.html>> (last accessed 7.06.2023).

<sup>26</sup> In support of this argument, I draw from multiple conversations with the poet during his stay in Milano, in 1997. Useful in this respect is also Ouyang Jianghe's essay *Glenn Gould: Bach at a Minimum* 格伦古尔德: 最低限度的巴赫, a sort of palimpsest of reflections and observations on Glenn Gould, and on his stature as an innovative artist, «a landmark in the history of contemporary classical music». In OUYANG, *Standing on This Side of Fabrication*, cit., p. 335.

<sup>27</sup> Other notorious cases of poetic transposition of this music form include Thomas De Quincey's «Dream Fugue» (1897) and Paul Celan's «Todesfugue» (1948), a recording of the latter is available online: <<https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>> (last accessed 7.06.2023).

diatonic chords, major or minor chords, making up a music of polyphonic texture, with soft and hard sounds, labial, dental, plosive sounds, which in performance can also bear small accelerations or hesitations, and individual phrasing, according to the personal breathing rhythm. The interlacing of sounds, words, semantics, emotions, and thoughts, constitutes what the poet calls «the inner voice», the only remedy to «the wear and tear of language»<sup>28</sup>. Where the constant effort of the poet aims to discard words' default definitions, or their mechanical reproduction of meaning, music can create that integral quality of poetry, its continuity, through repetition and leitmotif. Music, in other words, can manifest the poetic word's unique «aura», its existence at the place and time where it happens to be, a mystery that can only be present within the mother tongue and cannot be revealed in other language sequences<sup>29</sup>.

The poem consists of 16 stanzas of 8 lines each. First the rhymes and their rhythmic variations overlap and intersect with each other, then the rhythm seems to slow down becoming more regular. Throughout, we have surprising juxtapositions and sudden turns. In the first stanza, we have the rhyming scheme ABCCDDA: 特征 (feature) and 行程 (itinerary) rhyme in -eng; 画框内 (inside the frame) and 狂野的肺 (wild lungs) end in -ei; 描述 (description) and 住处 (residence) end in -u. In the middle of the stanza, although at first 寸 (inch) and 课程 (course) may not appear to form a rhyming pair, they do when we take their ancient phonological forms into account. In the second stanza, we have the same structure ABCCDDA: 一种 (a kind of) head-and-tail rhymes in -ong with the final 牙痛 (toothache); 乐趣 (fun) rhymes in -u with 鳟鱼 (trout); 赞美 (praise) rhymes in -ei with 撤回 (withdrawal); and 餐桌 (dining table) rhymes in -uo with 星座 (constellations). In the third stanza, we have a different structure, ABCDDCBA: 中 (middle) rhymes in -ong with the final 空 (empty); 授 (grant), rhymes in -ou with 手 (hand); 西 (west) rhymes in -i with 异 (different); 刻度 (scale) rhymes in -u with 蛛 (spider). In the fourth stanza, the end-rhyme scheme is again different, and can be thus represented as ABCBADCD, presenting not only end-rhymes, but also internal rhymes and alliterations in which 作 (do) rhymes in -uo with 错 (error), but also echoes with 我 (I) at the beginning of the fourth line; 币 (coin) rhymes in -i with 迹 (trace); 式样

<sup>28</sup> OUYANG, «Writing with Body's Warmth» 带着体温写作, 2017, available online: <<http://ccl.newdu.com/a/201710/14/17681.html>> (last accessed 7.06.2023).

<sup>29</sup> *Ibid.* Oyang Jianghe makes clear reference to Walter Benjamin's 1936 essay. WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, translated by J.A. UNDERWOOD, London, Penguin, 1935/2005.

(style) rhymes in -ang with 将 (prep.); 句 (sentence) rhymes in -u with 鱼 (fish), but also echoes with 去 (go) at the beginning of the seventh line. In the fifth stanza, rhyme changes again its structure ABABABAB: 到 (arrive) rhymes in -ao with 脑 (brain), 手套 (gloves), and 材料 (material); 镜 (mirror) rhymes in -ing with 坚定 (firm), 相信 (similar) and 温情 (warmth). Stanzas 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 and 16 have all equal rhyme scheme: ABABCDCD. While the rhyming scheme of the eighth stanza appears to be AABBCDD.

Awareness of the fugue as the musical reference of this poem may help readers perceive the resonance and echo among the many lines as a polyphonic structure<sup>30</sup>. The complex prosodic patterns, with four rhymes/voices in each stanza can be seen as a metaphor of the fugue form; a mathematical, geometrical sound mapping of the rules and compositional techniques of the genre, so as to show what is technically possible in virtuosic prosodic finesse, and compositional sophistication. In addition to the end-rhymes, we may also take into consideration the various enjambments, alliterations, internal rhymes, and correspondences.

The notion of polyphony thus developed appears to be very different from the one presented in «Our Sleep, Our Hunger», where we find the animal-characters in place of the four different string-sounds. In consonance with Ouyang Jianghe's understanding of Johann Sebastian Bach's and Glenn Gould's work as meta-music<sup>31</sup>, the phonological elements of the words create two double voices and interlacing relationships that amplify meaning between the lines. The performative utterance of classical music is recognized by the poet-hearer as a chess game<sup>32</sup>, in which words, like chess pieces, entertain a simultaneous polyphony.

<sup>30</sup> Try to read it for example, in the light of Glenn Gould's 1963 satirical composition «So You Want to Write a Fugue?». GLENN GOULD, «So You Want to Write a Fugue?», 1963, a recording is available online: <<https://www.youtube.com/watch?v=8sogUjjqg2c>> (last accessed 7.06.2023).

<sup>31</sup> OUYANG, *Standing on This Side of Fabrication*, cit., p. 338. The multilingual reader may also want to listen to Ouyang Jianghe talking about polyphony in Chinese, with Spanish subtitles: OUYANG, «Poesía en la Ruta de la Seda. Entrevista a Ouyang Jianghe», <<https://youtu.be/XFNdDMgSrmY>> (last accessed 7.06.2023).

<sup>32</sup> Reference to Wittgenstein's analogy of the language game as a chess game springs to mind. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, translated by G.E.M. ANSCOMBE, Oxford, Basil Blackwell, 1958, pp. 47-49, 108.

#### 4. *Concluding Remarks*

Music writing in Ouyang Jianghe's work may have often taken theoretical, abstract, metaphorical directions, but in his life-long engagement with music, the poet has also integrated musical formal features in writing.

Part of the pleasure of reading these poems resides in discovering their relationship to their musical counterpart. In addition, since language's semantic register constitutes a major obstacle to the poet who wants to write poetry *as* music, the endeavour of bringing music and verbal language together entails continuous artistic experimentation.

The centralization of musical experience in all the poems selected here is retrievable both in the phase of fruition and in that of creation, presenting paradigmatic cases of the poet's encounter with music. At the centre of such a privileged observatory of creative practices, there is the poet's interest in developing both a use of language as phonological material, and a linguistic rendition of his subjective selection of musical elements.

Unpacking these poems as readings, performances, or remakes of the music they refer to has a potential historical significance, with wider comparative use. European classical music is a technical guide for Ouyang Jianghe, but, along with the initial descriptive question of *what* is used as subtext and *how* it is used, I'd like also to speculate on the *why* of this poet's foreign-facing selection.

One hypothesis pertains to the lack of synchronicity between musical and literary texts, suggesting that contextual circumstances contribute to the formation of certain aesthetic preferences, throughout history. Along with a sociological reading of the reception of Western music in China, Richard Kraus discusses the introduction of the piano in China, noting that it was received as more than a musical instrument: it was seen as a manifestation of Western scientific capital, and subsequently as symbolic capital of high social status for most middle-class families<sup>33</sup>. Following such an hypothesis, Ouyang Jianghe's music selection would

---

<sup>33</sup> RICHARD KRAUS, *Piano and Politics in China: Middle-class Ambitions and the Struggle over Western Music*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1989. There is not enough space here for an exploration of a historical sociology of music in China. I'd like to simply note that, particularly in the Chinese aesthetic milieu, preference for European classical music needs to be considered vis à vis the early 20<sup>th</sup> century preference for jazz. As Andrew Jones shows, transpacific encounters, combined with the circulation of new media technologies, won Shanghai the reputation of the «jazz mecca» of Asia. ANDREW JONES, *Yellow Music. Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London, Duke University Press, 2001, p. 1.

confirm the status and appeal of European classical music for a bourgeois class of intellectuals. The highbrow aesthetic appreciation of classical music as elite music with a «transcendent experience» is argued by Simon Frith<sup>34</sup>, while others, such as Ian Woodward and Michael Emmison<sup>35</sup>, or Richard A. Peterson and Roger M. Kern<sup>36</sup>, for example, concur in considering it an «intellectualized appreciation»<sup>37</sup>. Such an argument is convincing, especially in consideration of the influential categorization of certain contemporary Chinese poetic production as «intellectual writing» 知识分子写作, a concept that was first discussed at a poetry conference in China, in 1987, by the same Ouyang Jianghe, together with the poets Xi Chuan 西川 and Chen Dongdong 陈东东<sup>38</sup>.

A second hypothesis pertains to the conviction that classical music is an art of praxis that is heavily referential, and that its meaning (perhaps more than in pop music) is not received or transposed, but it is enacted through the compositional labour of the listener, therefore through interaction<sup>39</sup>. In the same vein, Ouyang Jianghe sees the composer-listener interaction as something that is not idealised after intentionality but that emphasises the poet-listener's participation. It is in that compositional labour, and in that participation that Ouyang Jianghe recognises the shared meaning between music and poetry, cutting across cultural boundaries. From an aesthetic point of view, by treating poetic language as music, Ouyang Jianghe's non-interpretative, but performative act emphasises the physical existence of music in poetry.

Unlike Marcel Proust, Ouyang Jianghe's music-poems are not especially seeking emotional arousal, nor do they mean to trigger memory. Rather, this poet's sonorous and visual synaesthesia has the fundamental purpose of changing codes, innovating the sign, or, as Sofiia Zaichenko puts it, to resist utilitarianism in language and the use of the word as a

<sup>34</sup> SIMON FRITH, «What is Good Music?», *Canadian University Music Review*, n. 12, 1990, p. 98.

<sup>35</sup> IAN WOODWARD & MICHAEL EMMISON, «From Aesthetic Principles to Collective Sentiments», *Poetics*, n. 29, 2001, pp. 295-316.

<sup>36</sup> RICHARD A. PETERSON & ROGER M. KERN. «Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore», *American Sociological Review*, n. 61, 1996, pp. 900-907.

<sup>37</sup> FRITH, «What is Good Music?», cit., p. 98.

<sup>38</sup> Ouyang Jianghe later elaborated further on this concept, in a famous essay titled «Chinese Poetry after '89» 89后国内诗歌写作, in which he proposed the definition of «mature writing» 中年写作. OUYANG, *Who Goes, Who Stays*, cit., pp. 231-261.

<sup>39</sup> This reading of classical music draws from Roland Barthes' elaboration on the topic. BARTHES, *op. cit.*, p. 265.

conventional instrument of communication or ideological perpetration<sup>40</sup>.

Merging technical observation and artistic talent, Ouyang Jianghe's music-poems constitute a unique inter-art genre, where verbal and music structure intertwine. For the poet-composer, the text, the words, still carry meaning, while the musical subtext fills the unspoken space of the words, augmenting words' *variations*. In this sense, we can state that setting music to poetry responds to a crisis in literature, trying to counteract the limitations of language as a semantic tool of expression.

---

<sup>40</sup> SOFIA ZAICHENKO, «Ouyang Jianghe's Aesthetic Principles in their Relation to the Modern Poetic Tradition in Russia», *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, vol. 3, n. 2, 2015, p. 33.

*Performance, ritmo e ripetizione:*

*Il suono nella società poetica taiwanese Lan xing 藍星 (Stella blu)*

Silvia Schiavi\*

ABSTRACT

Fondata nel 1954 da un gruppo di cinesi continentali, la società poetica *Lan xing* 藍星 (Stella blu) contribuì notevolmente allo sviluppo della poesia taiwanese del dopoguerra. Spinta dalla necessità di opporsi all'occidentalizzazione della letteratura voluta dalla *Xiandai pai* 現代派 (Scuola modernista), la società promosse un recupero in chiave moderna della poesia classica, ponendo particolare attenzione al suono e all'oralità dei componimenti tradizionali, nonché alla performance orale. Il gruppo considerava l'antico legame tra poesia e suono, inteso anche come musica, come un elemento di *cinesità* da preservare e reinterpretare nelle opere moderne, attraverso espedienti nuovi che scoraggiassero l'impiego di schemi rimici e prosodici passati. Gli esponenti principali della società ricorsero all'uso di allitterazioni, assonanze e ripetizioni per creare musicalità e ritmo nella Nuova poesia in verso libero e incoraggiarono la performance poetica come momento per trasmettere la sonorità dei componimenti moderni insieme alle emozioni del poeta. Il contributo si propone di esaminare il recupero del suono promosso da Stella blu attraverso la messa in voce delle opere nella performance orale e la ricerca di espedienti sonori nella ripetizione e nel ritmo. Due tra i membri principali del gruppo, l'autore Yu Guangzhong 余光中 (1928-2017) e la poetessa Rong Zi 蓉子 (1922-2021), saranno oggetto primario di indagini per l'importanza conferita alla musicalità nelle loro liriche e per l'uso frequente dell'iterazione. Lo studio farà anche riferimento al Dibattito poetico del 1957 che vide Stella blu scontrarsi con la Scuola modernista sul ruolo del suono nella Nuova poesia.

Established in 1954 by a group of Chinese mainlanders, the *Lan xing* 藍星 (Blue Star) poetry society largely contributed to the development of modern poetry in post-war Taiwan. Aimed at opposing the Westernization of literature encouraged by the *Xiandai pai* 現代派 (Modernist School), the society advocated for a recovery of some aspects of Classical Chinese poetry with a particular focus on sound and orality, as well as on oral performances. *Lan xing*

---

\* Università Roma Tre.

considered the ancient relationship between poetry and sound, to be also intended as music, as a trait of *Chineseness* to be preserved and reinterpreted in modern poems through new devices, which excluded traditional prosody. The group's leading poets employed alliterations, assonances, and repetitions to create rhythm in free verse poems and furthered poetry reading or recitation to convey the musicality of New poetry and share feelings with the audience. The paper aims to explore how the Blue Star society intended to recover and recreate sound in modern poems through oral performances and the experimentation of devices such as repetition and rhythm. Two of the most prominent authors of the group, Yu Guangzhong 余光中 (1928-2017) and Rong Zi 蓉子 (1922-2021), will be at the core of the analysis due to the importance attached to sound in their works and the frequent use of reiterations. The study will also mention the Poetry Debate of 1957, which saw the Blue Star society and the Modernist School on opposite sides regarding the role of sound in modern poetry.

## 1. Introduzione

Le attività della società poetica *Lan xing* 藍星 (Stella blu) si svilupparono soprattutto nel periodo postbellico che segnò una delle fasi più complesse della storia taiwanese. Nel 1945, la retrocessione dell'isola alla Cina continentale, allora guidata dai nazionalisti, mise fine a cinquant'anni di dominio giapponese (1895-1945) e diede inizio a una fase di decolonizzazione e risinizzazione che ebbe conseguenze profonde sugli intellettuali e sulla produzione letteraria locale. L'imposizione del bando linguistico sul giapponese vide autori che si erano fatti conoscere durante il periodo coloniale costretti a rieducarsi in cinese per poter continuare a scrivere e pubblicare<sup>1</sup>. Si assistette così all'uscita di scena di scrittori nativi in favore di numerosi continentali giunti a Taiwan con la diaspora cinese, che avrebbero dominato la scena letteraria delle prime decadi del dopoguerra favorendo anche l'insediamento del nuovo governo.

Con l'arrivo dei nazionalisti si diffuse a Taiwan una letteratura ideologica volta a promuovere i tre principi del nazionalismo, anticomunismo e tradizionalismo e a esercitare un serrato controllo sulla produzione intellettuale, con l'obiettivo di scongiurare l'arrivo della "minaccia rossa" sull'isola. La corrente, che prese il nome di letteratura nostalgica anticomunista, divulgava il mito della riconquista del continente sostenuto dal governo nazionalista, attraverso poesie di propaganda e racconti nostalgici sulla patria perduta che descrivevano gli orrori e la violenza dei comunisti in Cina.

Ciò nonostante, gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento rappresentano anche gli Anni d'Oro della poesia taiwanese per la compresenza sulla scena letteraria delle tre società Stella blu, *Chuangshiji* 創世紀 (Epoca) e *Xiandai pai* 現代派 (Scuola modernista) e per l'introduzione del Modernismo poetico, corrente che attirò l'attenzione di numerosi autori, animando dibattiti e riflessioni sul futuro della poesia in

<sup>1</sup> Alcuni non riuscirono nell'intento e andarono a riempire le fila di quella che Yeh definisce come «silenced generation», ossia un cospicuo gruppo di scrittori taiwanesi ridotti all'afasia dalle politiche del governo nazionalista o costretti a ricorrere a pericolosi escamotage per continuare a pubblicare in giapponese. Altri, invece, riuscirono ad apprendere ex novo il cinese, pur arrivando a padroneggiare la lingua solo dopo diversi anni. È questo il caso, non isolato, del poeta nativo Lin Hengtai 林亨泰 (1924-2023) che parla in proposito di *Kuayue yuyan de yidai* 跨越語言的一代 (Generazione translinguistica). Si vedano: MICHELLE YEH, DAVID NILS GÖRAN MALMQVIST (eds), *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 20 e MICHELLE YEH, «Chinese Literature from 1937 to the Present», in KANG-I SUNG, STEPHEN OWEN (eds), *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 615.

termini di superamento dei componimenti classici, sperimentazione linguistica e formale e influenza della letteratura occidentale. Laddove in Cina continentale la poesia si era ridotta ad un mero slogan politico con l'avvento dell'Era maoista e l'imposizione del Realismo socialista negli anni Quaranta, a Taiwan si assiste a un'importante rinascita promossa da autori che seppero evitare la censura governativa avvalendosi di diversi stratagemmi, come il richiamo ai temi patriottici e alla nostalgia delle opere anticomuniste del periodo<sup>2</sup>.

L'introduzione del Modernismo poetico si deve soprattutto allo scrittore e pittore continentale Ji Xian 紀弦 (1913-2013) che in Cina aveva collaborato con la Scuola modernista di Shanghai pubblicando i primi componimenti in verso libero sulla nota rivista *Xiandai* 現代 *Les Contemporains*. Una volta sull'isola, si dedicò attivamente allo sviluppo della poesia locale con il lancio del periodico *Xiandai shi* 現代詩 (Poesia moderna) nel 1953 e la fondazione della Scuola modernista taiwanese tre anni dopo. Il gruppo, a cui aderirono più di cento poeti, si fece promotore di una Nuova poesia<sup>3</sup> che attingeva forme, tecniche e contenuti dalla letteratura occidentale, facendo uso di simboli e immagini tratti dall'esperienza personale del poeta, piuttosto che dal repertorio convenzionale e dai significati codificati dei componimenti classici.

In un dibattito emerso alla fine degli anni Cinquanta, che prese il nome di Dibattito sul Modernismo<sup>4</sup>, la Scuola modernista fu oggetto di pesanti critiche da parte di Stella blu che, pur condividendo il bisogno di rinnovamento proposto dal gruppo, era restia ad accettare la teoria dell'*Heng de yizhi* 橫的移植 (Trapianto orizzontale) avanzata da Ji Xian sul ripudio dell'eredità classica e il trapianto di elementi della poesia moderna occidentale nei componimenti locali. Fu proprio in seno al dibattito, acceso da un saggio del 1957 del poeta di Stella blu Qin Zihao

<sup>2</sup> Il caso più lampante è quello del Manifesto della Scuola modernista pubblicato nel 1956 su *Xiandai shi* 現代詩 (Poesia moderna). Il sesto e ultimo punto dell'opera dichiara: «Sosteniamo il nazionalismo e l'anticomunismo, la libertà e la democrazia», benché i componimenti della scuola trattino di rado o solo marginalmente tali tematiche. Si veda: Ji XIAN 紀弦, «Xiandai pai xintiao shiyi 現代派信條釋義 (Spiegazione dei principi della Scuola modernista)», *Xiandai shi*, n. 13, 1956, p. 4.

<sup>3</sup> Per poesia moderna o Nuova poesia, rispettivamente *Xiandai shi* 現代詩 e *Xinshi* 新詩, si intendono componimenti in verso libero e in lingua vernacolare comparsi in Cina per la prima volta durante la Rivoluzione letteraria del 1917.

<sup>4</sup> DING WEIREN 丁威仁, *Zhanhou Taiwan xiandai shi de yanbian yu tezhi: 1949-2010 戰後臺灣現代詩的演變與特質: 1949-2010* (Sviluppo e caratteristiche della poesia moderna taiwanese nel periodo postbellico: 1949-2010), Taipei, Xinrui wen chuang, 2012, p. 44.

章子豪 (1912-1963)<sup>5</sup>, che trova spazio una significativa riflessione sulla centralità del suono nella poesia. Mentre i modernisti incoraggiavano una netta distinzione tra poesia e musica ponendo un' enfasi maggiore sulle potenzialità visive del testo poetico, Stella blu tentò un recupero in chiave moderna dell'apparato sonoro, ritenendo il suono una componente imprescindibile della tradizione poetica cinese da ricreare anche nelle opere in verso libero conferendo musicalità alla Nuova poesia.

## 2. *Il suono nella società poetica Stella blu: il caso di Yu Guangzhong e Rong Zi*

Come afferma Leroux, la società poetica Stella blu fu un gruppo informale di poeti che pubblicavano su diversi giornali e organizzavano incontri per discutere del futuro della poesia locale<sup>6</sup>. A differenza della Scuola modernista, Stella blu era più simile a un salotto letterario, non aveva un manifesto né posizioni teoriche ben definite ed era stata fondata a seguito di un incontro tra i due noti poeti Qin Zihao e Zhong Dingwen 鍾鼎文 (1914-2012) e il giovane Yu Guangzhong. I tre si erano riuniti nel marzo del 1954 a Taipei e avevano deciso di creare il gruppo<sup>7</sup>. Tre mesi dopo l'incontro, avevano lanciato la rivista *Lan xing zhoukan* 藍星週刊 (Il settimanale Stella blu) insieme ai continentali Deng Yuping 鄧禹平 (1925-1985) e Xia Jing 夏菁 (1925-2021) ufficializzando la fondazione della società. Con il lancio del giornale, si erano uniti al gruppo diversi poeti tra cui Zheng Chouyu 鄭愁予 (1933-) e Fang Shen 方莘 (1939-), i taiwanesi Zhou Mengdie 周夢蝶 (1921-2014) e Yang Mu 楊牧 (1940-2020) e autori che avrebbero poi preso parte anche alla Scuola modernista come Luo Men 羅門 (1928-2017), Rong Zi e Xiang Ming 向明 (1928-).

I membri di Stella blu proponevano un rinnovamento poetico basato sulla ripresa della tradizione ripudiata dai modernisti, promuovendo una poesia che combinava aspetti classici, reinterpretati in chiave moderna,

<sup>5</sup> QIN ZIHAO 章子豪, «Xinshi xiang hechu qu 新詩向何處去 (Dov'è diretta la Nuova poesia)», *Lanxing shixuan: shizi xingzuo bao*, n. 1, 1957, pp. 2-9.

<sup>6</sup> ALAIN LEROUX, «Poetry Movements in Taiwan from the 1950s to the late 1970s: Breaks and Continuities», *China Perspective*, n. 68, 2000, pp. 1-18.

<sup>7</sup> CHEN ZHENGYAN 陳政彥, *Kuayue shidai de qingchun zhi ge: wu, liushi niandai Taiwan xian-dai shi yundong* 跨越時代的青春之歌: 五、六十年代台灣現代詩運動 (Poesie di giovani in un'epoca di passaggio: il movimento poetico modernista a Taiwan negli anni Cinquanta e Sessanta), Tainan, Museo nazionale della letteratura taiwanese, 2012, pp. 40-44.

con elementi delle letterature occidentali. Della “vecchia poesia” si riprese soprattutto il suono, inteso come corpo sonoro da conferire al testo, oralità da recuperare nella performance dei componimenti e lascito dell’antico legame tra poesia e musica forgiato agli albori della letteratura cinese. Yu Guangzhong era tra i maggiori sostenitori dell’importanza di preservare questo legame risalente allo *Shijing* 詩經 (Libro delle odi), prima antologia poetica cinese compilata intorno al VI secolo a.C., che aveva dato vita ad una lunga tradizione di performance poetiche di canto o recitazione con accompagnamento musicale<sup>8</sup>. Tracce di questo millenario rapporto tra poesia e musica si sono conservate sino ad oggi persino nel linguaggio, basti pensare al termine *shige* 詩歌 usato comunemente per riferirsi all’*ars poetica* e costituito dai due caratteri *shi* 詩 (poesia) e *ge* 歌 (canzone).

Anche nel mondo sinofono, come in Occidente, fu l’avvento della modernità a causare una significativa perdita di suono e oralità. In seno alla Rivoluzione letteraria delle prime decadi del Novecento e sotto l’influenza di teorie poetiche e componimenti introdotti dalla letteratura moderna occidentale, si passò a una nuova concezione della poesia legata soprattutto all’impatto visivo del testo e a una modalità di ricezione che doveva farsi più intima e silenziosa, preferendo la lettura interiore e muta delle opere alla performance orale dinanzi a un pubblico. Questa modalità doveva ridefinire il rapporto autore-lettore in termini di una maggiore presenza, non più fisica bensì mentale, del secondo, chiamato a interpretare significati celati dietro nuovi simboli ed immagini che si distanziavano quanto più possibile dal repertorio della poesia classica. Come spiega Ji Xian, si trattava di un processo nato dall’esigenza di superare la tradizione e di rendere la poesia moderna un genere colto e indipendente dalla musica che per l’autore rappresentava una forma d’espressione popolare<sup>9</sup>.

Al contrario, per gli autori di Stella blu il recupero di aspetti sonori non avrebbe significato un’involuzione o popolarizzazione della poesia, bensì la possibilità di esplorare nuove soluzioni sonore superando l’attaccamento alla musicalità data dalla metrica e dalla rima dei poeti classici e incoraggiando una nuova fase di sperimentazione. La società riteneva inoltre fondamentale mantenere viva l’oralità dei componimenti attra-

<sup>8</sup> ZONG-QI CAI, *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 1; VINCENZO CANNATA (ed.), *Il libro delle odi. Classico confuciano della poesia*, Milano, Luni Editrice, 2021.

<sup>9</sup> JI XIAN 紀弦, «Shelun: cong xingshi dao fangfa 社論: 從「形式」到「方法」(Editoriale: dalla forma al metodo)», *Xiandai shi*, n. 14, 1955, p. 41.

verso la performance, per questo era solita organizzare incontri di lettura ad alta voce di poesie<sup>10</sup>.

Tra i membri del gruppo, Yu Guangzhong fu un grande fautore della performance orale, traducibile in cinese con il termine *langsong* 朗誦 (recitazione o lettura ad alta voce) che rimanda ad una pratica antica che nei tempi moderni si volge a liberare la poesia dallo spazio vincolante del testo, a conferirle materialità e al contempo a suscitare emozioni nel pubblico. Per Yu Guangzhong, solo attraverso la performance si poteva ritrovare l'antico legame con il suono e trasmettere la musicalità della Nuova poesia. Era quindi necessario che ogni poeta sapesse recitare i propri componimenti e organizzasse incontri di lettura pubblica di poesie, come era solito fare l'autore incoraggiando anche i compagni di Stella blu<sup>11</sup>. Durante tutta la sua esistenza, il poeta si dedicò alla messa in voce delle proprie opere ricorrendo a diverse modalità, dimostrandosi, come afferma Jiang Di, un ottimo performer<sup>12</sup>. Nella serie *Women zai haidao langsong* 我們在海島朗誦 (*The Island Chanted in Poetry*), realizzata dalla società taiwanese Fisfisa Media nel 2018<sup>13</sup>, lo vediamo leggere ad alta voce uno dei suoi componimenti, in altre occasioni recita con accompagnamento musicale i suoi versi, mentre durante diverse lezioni universitarie è intento a performare alcune sue opere facendosi aiutare dal pubblico. Quest'ultima modalità si distingue per il forte carattere interattivo: l'audience, principalmente composta da studenti, è parte attiva della performance e ciò crea rappresentazioni sempre diverse e irripetibili.

Un esempio si nota nel seminario *Chinese and English, Writing and Translation* tenuto dall'autore presso il Politecnico Ngee Ann di Singapore nel 2009. A conclusione dell'evento, il poeta recita l'opera *Minge* 民歌 (Il canto del popolo) insieme al pubblico, a cui è stato consegnato in precedenza il testo del componimento. La poesia in verso libero, scritta dall'autore nel 1971, parla di una melodia popolare che risuona nel tempo e nello spazio, attraversa la Cina continentale e scorre al contempo nelle vene dell'autore in un richiamo al legame inscindibile con la patria spesso

<sup>10</sup> LEROUX, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>11</sup> HSINMEI LIN, «Songs Yet to Be Sung: Walt Whitman and Taiwan's Yu Kwang-Chung», *Walt Whitman Quarterly Review* 32, n. 3, 2015, pp. 144-150.

<sup>12</sup> JIANG DI 江堤 (ed.), *Gei yishu liang ge xiaoshi: Yu Guangzhong, Huang Yongyu tan wenxue yu yishu* 給藝術兩個小時: 余光中、黃永玉談文學與藝術 (Due ore per l'arte: Yu Guangzhong e Huang Yongyu parlano di arte e letteratura), Changsha, Hunan University Press, 2000, p. 29.

<sup>13</sup> Per i video della serie *The Island Chanted in Poetry* si veda il sito della società Fisfisa Media al link: <<https://fisfisa.com/voice.php>> (ultimo accesso 23.03.2023).

evocata con toni nostalgici nelle sue liriche. Si compone di venti versi, ogni tre righe si alterna un ritornello di due frasi da quattro sillabe l'una che presentano una pausa dopo la prima parola. Il ritornello ripete lo schema: X *ye tingjian* 也聽見 (lo sente anche X), dove il verbo *tingjian* che significa "sentire" si riferisce alla melodia popolare che risuona nella natura, nei sogni, nel pianto e nelle risate. Si riporta di seguito l'esempio dei primi cinque versi:

傳說北方有一首民歌  
只有黃河的肺活量能歌唱  
從青海到黃海  
風也聽見  
沙也聽見

Si dice che al Nord c'è un canto popolare  
Che solo il Fiume Giallo coi suoi grandi polmoni può intonare  
Dal Qinghai al Mar Giallo  
Anche il vento lo sente  
Anche la sabbia lo sente<sup>14</sup>

Nella performance della poesia, l'autore recita i primi tre versi di ogni stanza, a volte intonandoli a memoria, altre leggendo da un foglio che tiene nella mano sinistra. Poi pronuncia la prima parola del ritornello, nell'esempio riportato *feng* 風 (il vento), fa seguire una pausa e il pubblico risponde: *ye tingjian* 也聽見. Si crea così un dialogo polifonico tra creatore e fruitore dell'opera, tra la voce del poeta e gli studenti che replicano in coro. Come si nota dalla registrazione dell'evento, Yu Guangzhong sembra andare oltre il suo ruolo di scrittore e improvvisarsi direttore d'orchestra mentre dirige il pubblico agitando il braccio sinistro a mo' di bacchetta<sup>15</sup>. La voce, o meglio, le voci che si alternano nella performance conferiscono sonorità e ritmo al testo e rappresentano il nuovo corpo della poesia che assume un aspetto e significati diversi, liberandosi dal vincolo della pagina scritta e tornando al corpo del suo creatore. L'atto performativo diventa così un momento di scambio e complicità

<sup>14</sup> Tutte le traduzioni, se non specificato altrimenti, sono a cura dell'Autrice. JIANG, *op. cit.*, p. 33.

<sup>15</sup> Confucius Institute Nanyang Technological University (CI-NTU), *Shiren Yu Guangzhong zai Xinjiapo he duzhe yiqi langsong Minge* 诗人余光中在新加坡和读者一起朗诵《民歌》 (Il poeta Yu Guangzhong, a Singapore, recita insieme al pubblico la poesia *Minge*), YouTube, 2009, <<https://www.youtube.com/watch?v=vZFegApoYKI&list=PL78BD16C82E30B634&index=6>> (ultimo accesso 21.03.2023).

tra il poeta e il pubblico che insieme danno nuova vita al componimento operando, come direbbe Lo Russo, una «riscrittura vocale del testo»<sup>16</sup>.

I poeti di Stella blu ritenevano fondamentale stabilire una connessione con l'audience per trasmettere il suono delle opere moderne e suscitare emozioni. Secondo Yu Guangzhong, era necessario usare la propria voce per conferire sonorità e materialità alla Nuova poesia ed esercitarsi nella lettura o recitazione dei componimenti. Prendendo in prestito le parole di Culler, potremmo dire che l'autore concepiva la poesia come «something dynamic, not a mere written text, but rather directly linked to the poet's breath and voice»<sup>17</sup>, di conseguenza, il senso della stessa poteva emergere solamente nella performance orale. Al contrario, Ji Xian e la Scuola modernista si facevano promotori di opere ispirate alla poesia in prosa, che abbandonassero l'oralità e gli aspetti sonori per favorire un'interlocuzione muta del testo e l'espressione distaccata e razionale delle emozioni<sup>18</sup>.

*Il canto del popolo* di Yu Guangzhong è anche un esempio di ricerca di espedienti sonori da impiegare nella poesia moderna, che gli autori di Stella blu individuano spesso nell'uso di allitterazioni, assonanze e frequenti ripetizioni. Si tratta di elementi già presenti nelle opere classiche, ora adattati ai componimenti in verso libero dove rappresentano una fonte primaria di suono al posto della rima e del metro. Tra questi, la reiterazione di parole, strutture sintattiche o intere frasi e strofe è tra gli strumenti preferiti dalla società. Non ha tanto la funzione di *aide-mémoire* per la performance orale o di spunto per mandare avanti l'azione poetica che gli assegna Cai nei versi classici<sup>19</sup>, ma piuttosto lo scopo di ritmare la poesia e di restituirle sonorità. È questo il caso del componimento sopraccitato dove la ripetizione di parole chiave e della struttura del ritornello assume un ruolo centrale nel progetto di ri-sonorizzazione del testo poetico, contribuendo, insieme alle pause, a dare musicalità all'opera senza ricorrere alla rigidità della metrica e degli schemi rimici passati. La rima diventa un elemento secondario e quando è presente è spesso do-

<sup>16</sup> ROSARIA LO RUSSO, «Mettere in voce il verso. La pratica del *reading* di poesia fra letteratura e vocalità», in LORENZO CARDILLI, STEFANO LOMBARDI VALLAURI (eds), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, p. 73.

<sup>17</sup> JONATHAN CULLER, «The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing», in Cardilli, Lombardi Vallauri, *op. cit.*, p. 12.

<sup>18</sup> JI XIAN 紀弦, «Shelun 1 xin yu jiu: shiqing yu shi xiang 社論一新與舊·詩情與詩想 (Editoriale numero 1 il vecchio e il nuovo: sentimento poetico e pensiero poetico)», *Xiandai shi*, n. 18, 1957, p. 2.

<sup>19</sup> CAI, *op. cit.*, p. 114.

vuta alla ripetizione delle stesse parole.

Allo stesso tempo, è interessante notare come si alluda al suono anche attraverso la semantica e le scelte lessicali: l'iterazione della parola *ge* 歌 (canzone), presente anche nel titolo, dei verbi *changge* 歌唱 (cantare), *hechang* 合唱 (cantare in coro) e *tingjian* 聽見 (sentire) va ad assottigliare il confine tra musica e poesia, nonché tra suono e senso che come sostiene Härle rappresentano i due poli fra cui oscilla l'*ars poetica*<sup>20</sup>.

Chen Zhengyan individua un altro esempio in *Xiluo daqiao* 西螺大橋 (Il ponte Xiluo), un componimento in cinque stanze pubblicato da Yu Guangzhong nel 1958. La terza strofa risulta particolarmente significativa per l'impiego della ripetizione, il ritmo è infatti dato dalla reiterazione della frase *wo zhidao* 我知道 (Lo so), anticipata da una pausa, e della costruzione *X de wo* 的我 (l'io che X). Il carattere *wo* è pronome di prima persona singolare e ciò che lo precede è il determinante che vi si collega mediante l'uso della particella *de* 的. La struttura, con un determinante sempre diverso, ossia «l'io che attraversa il ponte, l'io che non lo ha ancora fatto, l'io sull'altra sponda e l'io su questa sponda»<sup>21</sup>, si ripete al secondo, terzo, quarto e quinto verso scandendo il ritmo dell'opera:

於是我的靈魂也醒了 我知道  
 既渡的我將異於  
 未渡的我 我知道  
 彼岸的我不能復原為  
 此岸的我  
 但命運自神秘的一點伸過來  
 一千條歡迎的臂 我必須渡河

Per questo si è svegliata la mia anima, lo so  
 l'io che attraversa il ponte sarà diverso  
 dall'io che non lo ha ancora fatto, lo so  
 l'io sull'altra sponda non si può recuperare  
 nell'io su questa sponda  
 ma il destino si espande da un punto misterioso  
 migliaia di braccia accoglienti, devo attraversare il fiume<sup>22</sup>.

La poesia descrive il ponte Xiluo che sovrasta il fiume Zhuoshui col-

<sup>20</sup> CLEMENS-CARL HÄRLE, «Evento e ripetizione», *ANTEREM: Rivista di ricerca letteraria*, n. 63, 2001, pp. 20-24.

<sup>21</sup> CHEN, *op. cit.*, p. 148.

<sup>22</sup> *Ibid.*

legando le contee di Yunlin e Changhua nella parte centrale di Taiwan. Nella terza stanza, il poeta è in procinto di attraversare il ponte che diventa metafora della vita e del cambiamento, nonché elemento d'unione tra il suo passato e futuro.

Anche in *Xiangchou* 鄉愁 (Nostalgia) del 1972, tra i componimenti più noti e apprezzati della letteratura sinofona, si nota il ricorso alla ripetizione di frasi e parole chiave che insieme ai parallelismi conferiscono musicalità alla poesia. L'opera è in quattro stanze di quattro versi ciascuna, il tema della nostalgia è evocato da Yu Guangzhong attraverso dei simboli: un francobollo, un biglietto per la nave, la tomba della madre e lo stretto di Taiwan. Il componimento è stato oggetto di performance da parte dall'autore, con e senza accompagnamento musicale, in diverse occasioni, da seminari universitari a programmi televisivi<sup>23</sup>, ed è stato anche musicato e cantato dai performer Qi Yu 齊豫 (1957-) e Zhao Zhao 趙照 (1973-)<sup>24</sup>. La poesia recita:

小時候  
鄉愁是一枚小小的郵票  
我在這頭  
母親在那頭

長大後  
鄉愁是一張窄窄的船票  
我在這頭  
新娘在那頭

後來啊  
鄉愁是一方矮矮的墳墓  
我在外頭  
母親在裡頭

<sup>23</sup> Per la performance dell'autore con accompagnamento musicale si veda: Sinoast Studio, *Zhuming shiren Yu Guangzhong shengqian qinzi langsong Xiangchou* 著名诗人余光中生前亲自朗诵《乡愁》 (Il famoso poeta Yu Guangzhong recita la poesia *Nostalgia*), YouTube, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=7y69S9yJP5Q&ct=9s>> (ultimo accesso 23.03.2023).

<sup>24</sup> La performance dei due cantanti si è tenuta durante un episodio della seconda edizione del programma televisivo *Jingdian yong liuchuan* 经典咏流传 (*Everlasting Classics*) dell'emittente nazionale cinese CCTV. CCTV, *Jingdian yong liuchuan* *dier ji chunxiangban Xiangchou yanchang: Qi Yu, Zhao Zhao* [经典咏流传第二季 纯享版] 《乡愁》 演唱: 齐豫 赵照 (*Everlasting Classics* seconda edizione, versione originale. *Nostalgia* cantata da Qi Yu e Zhao Zhao), YouTube, 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=7G0O2pWTf0>> (ultimo accesso 26.03.2023).

而現在  
鄉愁是一灣淺淺的海峽  
我在這頭  
大陸在那頭

Da bambino  
la nostalgia era un minuscolo francobollo  
io da questa parte  
mia madre dall'altra

Da grande  
la nostalgia era un piccolo biglietto della nave  
io da questa parte  
mia moglie dall'altra

In seguito  
la nostalgia è diventata una bassa tomba  
io all'esterno  
mia madre all'interno

Oggi  
la nostalgia è uno stretto poco profondo  
io da questa parte  
la Cina dall'altra<sup>25</sup>.

L'uso della ripetizione come fonte di suono nella Nuova poesia si nota anche nei componimenti di altri esponenti del gruppo, come in *Wei xunzhao yi ke xing* 為尋找一顆星 (Alla ricerca di una stella) di Rong Zi, pseudonimo di Wang Rongzhi 王蓉芷, autrice continentale giunta a Taiwan nel 1949 e prima poetessa attiva nel periodo postbellico. L'autrice diede un apporto notevole alla sperimentazione di questo espediente sonoro ancor prima della creazione della società. Già nel 1952, scriveva *Alla ricerca di una stella*, un'opera creata attraverso la reiterazione degli stessi versi, dove la ripetizione non è solo una tecnica per conferire ritmo, bensì lo strumento principale di composizione del testo poetico:

---

<sup>25</sup> YU GUANGZHONG 余光中, *Baiyu kugua* 白玉苦瓜 (La zucca amara di giada), Taipei, Dadi chubanshe, 1974, p. 56. Traduzione inglese in: YEH, MALMQVIST (eds), *op. cit.*, pp. 157-158.

跑遍了荒涼的曠野，  
 為尋找一顆星。  
 為尋找一顆星，  
 跑遍了荒涼的曠野。  
 找不到那顆星，  
 找不到那顆星，  
 痴痴的坐在河岸邊，  
 看青螢繞膝飛。  
 看青螢繞膝飛，  
 痴痴的坐在河岸邊。

Ho viaggiato per lande deserte e desolate,  
 alla ricerca di una stella.  
 Alla ricerca di una stella,  
 ho viaggiato per lande deserte e desolate.  
 Non riesco a trovare quella stella,  
 non riesco a trovare quella stella,  
 seduta inebetita in riva al fiume,  
 guardo le lucciole verdi volare attorno alle ginocchia.  
 Guardo le lucciole verdi volare attorno alle ginocchia,  
 seduta inebetita in riva al fiume<sup>26</sup>.

Il componimento può essere diviso in tre parti: la prima, composta dai quattro versi iniziali, presenta una struttura circolare: il primo verso è uguale al quarto e il secondo e il terzo sono identici. La seconda è costituita dalla ripetizione dello stesso verso per due volte e fa pensare a un ritornello, come nel caso de *Il canto del popolo* di Yu Guangzhong, mentre l'ultima riprende la struttura circolare iniziale. Dal punto di vista semantico, l'opera descrive la ricerca dell'ideale poetico rappresentato dalla stella, simbolo che si ritrova anche nel nome del gruppo. Si tratta di una missione estenuante che comporta attese e delusioni, come enfatizzato dalla ripetizione dei due versi centrali che sembrano rallentare il ritmo della poesia per riflettere sulla frustrazione provata dall'autrice. Alla fine dell'opera, Rong Zi non può far altro che sedersi in riva al fiume e aspettare di riprendere il viaggio.

Un esempio simile si può notare anche in *Ji 楫* (Remi), un'altra poesia del 1952. L'opera è in quattro stanze e la ripetizione non riguarda solo

<sup>26</sup> GU YUANQING 古遠清, *Kan ni mingzi de fan hui: Rong Zi shi shangxi* 看你名字的繁卉: 蓉子詩賞析 (Osservando la fioritura del tuo nome: un apprezzamento delle poesie di Rong Zi), Taipei, Wen shi zhi chubanshe, 1998, pp. 13-14.

versi ma intere strofe. Nella prima e terza parte, identiche tra loro, la poetessa riporta ciò che si dice sui suoi remi, simboli di forza interiore e determinazione, benché agli occhi altrui sembrino oggetti graziosi adatti solamente ad attività di svago come una gita al lago. Nella seconda e quarta stanza, che iniziano con lo stesso verso, la poetessa risponde che i suoi remi sono «duri come l'acciaio»<sup>27</sup> e capaci di affrontare anche il mare aperto. Le ripetizioni sono frequenti e riguardano parole e strutture sintattiche: dai termini *ji* 楫 (remi) e *yin* 銀 (argento) richiamati più volte in ogni stanza, alle frasi scisse al settimo e all'ottavo verso. Si crea così una risonanza tra ripetizioni interne ed esterne alle strofe che conferisce una forte musicalità al componimento, il quale, come conclude Gu Yuanqing, trova la sua massima espressione nella performance orale<sup>28</sup>, anche se il ritmo che lo caratterizza emerge al contempo da una lettura silenziosa del testo. La poesia recita:

人們說我的楫是銀的，  
美好而易折曲；  
人們說我的楫是銀的，  
只能在湖上悠游。

我說我的楫堅直如鋼，  
是夜晚的月華鍍上了銀輝，  
是白日的浪花鍍上了銀輝，  
它已經在海上搖盪。

人們說我的楫是銀的，  
美好而易曲折，  
人們說我的楫是銀的，  
只能在湖上悠游。

我說我的楫堅直如鋼，  
它已經在海上搖盪。  
在白晝它是銀色的浪舌，  
在夜晚它是銀色的月光。

Dicono che i miei remi sono argentati,  
graziosi e facili da maneggiare;  
dicono che i miei remi sono argentati,

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

solo al lago ci posso giocare.

Io dico che i miei remi sono duri come acciaio,  
 è la luce lunare della notte che d'argento li colora,  
 è la spuma marina del giorno che d'argento li colora,  
 già dondolano in mezzo al mare.

Dicono che i miei remi sono argentati,  
 graziosi e facili da maneggiare,  
 dicono che i miei remi sono argentati,  
 solo al lago ci posso giocare.

Io dico che i miei remi sono duri come acciaio,  
 già dondolano in mezzo al mare.  
 Di giorno d'argento come spuma marina,  
 di notte d'argento come luce lunare<sup>29</sup>.

Il ricorso alla ripetizione è senza dubbio un tratto distintivo della poetica di Rong Zi che ritroviamo anche in altre opere degli anni Cinquanta, tra cui *Cheng* 澄 (Limpido) o *Yu* 雨 (Pioggia). Nella prima il ritmo è scandito dalla presenza di due versi identici all'inizio di ognuna delle quattro stanze del testo, nella seconda dal ripetersi della stessa strofa per due volte e di diverse parole chiave. Nell'opera, la poetessa allude al suono anche attraverso l'apparato semantico, descrivendo la triste melodia composta dalla pioggia che «cade, cade»<sup>30</sup> e come un esperto musicista fa risuonare tutto ciò che incontra<sup>31</sup>. Altri esempi si notano anche in componimenti successivi, composti dagli anni Ottanta in poi, tra cui *Zhufu* 祝福 (Augurio) del 1983 e *Shijian de xuanliu* 時間的旋律 (La melodia del tempo) del 1984, che confermano l'interesse longevo della poetessa verso il suono e le potenzialità della ripetizione come espediente di sonorità nella Nuova poesia<sup>32</sup>.

Infine, come nel caso di Yu Guangzhong, anche per Rong Zi la rima sembra avere un ruolo secondario ed è spesso dovuta alla ripetizione delle stesse parole. Alle volte, però, e soprattutto nelle prime opere dell'autrice, notiamo il ricorso a soluzioni più tradizionali, come nella se-

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 34-38.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 131; 145.

conda e quarta stanza della poesia *Remi* dove la rima è data dai termini *gang* 鋼, *dang* 盪 e *guang* 光 presenti alla fine del primo, secondo e quarto verso. Ciò potrebbe essere indice di un distacco non ancora definitivo dagli espedienti sonori classici.

Nelle poesie analizzate si è parlato della ripetizione soprattutto come elemento sonoro impiegato nel progetto di recupero del suono portato avanti dalla società poetica Stella blu, in questa sede esaminato attraverso le opere di Yu Guangzhong e Rong Zi. Ciò nonostante, il richiamo di concetti e parole chiave ha anche la funzione di veicolare l'attenzione del destinatario della poesia su alcuni elementi specifici, che si tratti del pubblico di una performance orale o del lettore di un testo poetico. Sun, in proposito, parla di ripetizioni di suono e di senso che servono a cadenzare il componimento e a reiterare al contempo i sentimenti che l'autore vuole trasmettere<sup>33</sup>. Pur non rientrando appieno nell'interesse del presente studio, è bene notare come la ripetizione abbia spesso anche lo scopo semantico di enfatizzare determinate emozioni. Ciò si può osservare dalla frustrazione che emerge nella reiterazione dello stesso verso nel ritornello di *Alla ricerca di una stella* di Rong Zi, o dal senso di urgenza e consapevolezza racchiuso nella frase «do so» che si ripete ne *Il ponte Xiluo* di Yu Guanzhong.

### 3. Conclusioni

Come si è accennato nel contributo, la centralità del suono nella poetica di Stella blu fu motivo di un acceso scontro con la Scuola modernista. Nelle sue teorie poetiche, Ji Xian riflette a lungo sul legame tra poesia e musica che Stella blu era intenta a preservare, evidenziando il bisogno di distinguere in modo netto le due arti per superare la tradizione e dar vita ad un genere colto<sup>34</sup>. Il poeta afferma più volte che: «la poesia è letteratura e la canzone è musica, per questo non si usa mai con leggerezza la parola *shige*. Dalla Nuova poesia va rimossa ogni parte sonora perché la poesia non si canta»<sup>35</sup>, sostenendo così di dover eliminare pratiche obsolete non più adatte ai tempi moderni come l'usanza cinese di cantare o recitare la poesia. Ji Xian riteneva che la finalità di un componimento

---

<sup>33</sup> CECILE CHU-CHIN SUN, *The Poetics of Repetition in English and Chinese Lyric Poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, pp. 11-30.

<sup>34</sup> Ji, «Shelun: cong xingshi dao fangfa», cit. p. 41.

<sup>35</sup> *Ibid.*

non fosse la performance orale, ma la trasmissione di un pensiero o un'emozione nel contesto di una lettura silenziosa e privata, per questo elementi che favorivano la musicalità dell'opera dovevano essere rimossi<sup>36</sup>. Il poeta parla piuttosto di una *neizai de yinyuexing* 「內在的」音樂性 (musicalità *interna*) «data dalla melodia e il ritmo delle fluttuazioni delle emozioni del contenuto poetico, che non si può ascoltare con l'orecchio, ma solo percepire con il cuore»<sup>37</sup>. Lega quindi il concetto di musicalità alla dimensione interiore della poesia e all'idea di percepire il carattere sonoro di un componimento piuttosto che ascoltarlo, ponendo enfasi sulle sensazioni, soprattutto visive, trasmesse al lettore attraverso le immagini e una scrittura sensoriale. L'attenzione del poeta cinese moderno, come afferma Hockx, è infatti indirizzata alle potenzialità visive del testo a discapito del suono, e ciò si ripercuote inevitabilmente anche sulla ricezione e fruizione dei componimenti<sup>38</sup>. A tal proposito, Ji Xian incoraggiava l'utilizzo del verso libero insieme alla sperimentazione della poesia in prosa, genere che avrebbe avuto grande successo a Taiwan e a cui l'autore si era avvicinato già negli anni Quaranta con i componimenti *Wo de shengyin he wo de cunzai* 我的聲音和我的存在 (La mia voce e la mia esistenza) e *Huashi* 畫室 (Lo studio del pittore)<sup>39</sup>.

Anche i poeti di Stella blu erano interessati a sondare il carattere visivo della poesia attraverso nuove modalità espressive che ricercarono nella letteratura occidentale, rifacendosi soprattutto alla tradizione imagista e simbolista. Lo studio della poesia straniera era alla base della poetica del gruppo, diversi autori, tra cui Qin Zihao e Yu Guangzhong, avevano tradotto opere occidentali e contribuito alla diffusione della letteratura moderna a Taiwan. Ciò nonostante, la società voleva mostrare come elementi classici, individuati principalmente nella musicalità e la simmetria, e moderni potevano convivere nella Nuova poesia<sup>40</sup>. In altre

<sup>36</sup> DING, *op. cit.*, pp. 29-32.

<sup>37</sup> JI XIAN 紀弦, *Ji Xian shilun* 紀弦詩論 (Teorie poetiche di Ji Xian), Taipei, Xiandai shishe, 1954, p. 3.

<sup>38</sup> HERBERT BATT, SHELDON ZITNER, MICHEL HOCKX, *The Flowering of Modern Chinese Poetry: An Anthology of Verse from the Republican Period*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016, pp. 155-158.

<sup>39</sup> Per le poesie si veda: JI XIAN 紀弦, TIAN YUAN 田原, *Ji Xian zì xuānjì* 紀弦自選集 (Raccolta di opere scelte da Ji Xian), Taipei, Li Ming Cultural Enterprise Co., 1978, pp. 114-115. Traduzione inglese in: MICHELLE YEH, DAVID NILS GÖRAN MALMQVIST (eds), *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>40</sup> K. C. LEUNG, «An Interview with Yu Kwang-chung», *World Literature Today* 65, n. 3, 1991, pp. 441-446.

parole, come il recupero di alcuni aspetti della tradizione poetica cinese potesse combinarsi con modalità espressive e tecniche riprese dalla letteratura straniera.

In un'intervista del 1991, Yu Guangzhong dichiarò che il gruppo si trovava in una posizione intermedia tra i conservatori, che ripudiavano l'occidentalizzazione della poesia, e i modernisti che rifiutavano ogni legame con la tradizione, ponendosi in uno spazio che ne decretò il successo nel panorama letterario postbellico e successivo<sup>41</sup>. Se la poesia modernista era criticata per i componimenti occidentalizzati, il pubblico riconosceva nella musicalità e gli aspetti sonori delle opere di *Stella blu* un legame con la poesia classica, il passato e le proprie radici. Il recupero del suono, da intendersi anche come retaggio culturale, attraverso la performance orale, la ripetizione e il ritmo permise così di preservare la *cinesità* dei componimenti locali in un contesto in cui la poesia e la letteratura subivano sempre più l'influenza straniera.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 442.

## *Doppiare i silenzi, moltiplicare le voci*

Irene Ranzato\*

### ABSTRACT

La vocazione manipolatoria e censoria del doppiaggio italiano, sin dalle sue origini in epoca fascista, è discussa in questo saggio attraverso una selezione di esempi tratti da film di vari periodi e nazionalità. Il filo conduttore tra questi testi audiovisivi molto diversi tra loro è quello di essere stati adattati con piglio autoriale da professionisti del doppiaggio che hanno scelto la strada della riscrittura, totale o parziale. La voce stentorea dei nuovi autori si è sostituita anche ai silenzi, anche quando questi facevano parte dello stile e della poetica dell'autore originale. L'adattamento di questi testi, pure nella sua eccezionale ambiguità, offre alle studiose un ricco e affascinante campo di indagine del paziente lavoro di ricreazione di una rete di riferimenti e allusioni operato dai traduttori, dai dialoghisti e dai direttori del doppiaggio.

The tendency of Italian dubbing to manipulation and censorship, since its origins at the time of fascism, is discussed in this essay through a selection of examples taken from films of various periods and nationalities. The common thread between these very different audiovisual texts is that they have been adapted with authorial flair by dubbing professionals who have chosen the path of total or partial rewriting of the texts. The voice of the new authors has also replaced, loud and clear, the moments of silence, even when silence was part of the style and poetics of the original author. The adaptation of these texts, even in its objectionable ambiguity, offers to the scholars a rich and fascinating field of investigation of the patient work of recreation of a network of references and allusions carried out by translators, dialogue writers and dubbing directors

---

\* Sapienza Università di Roma.

Il doppiaggio in Italia è anche storia di manipolazioni e censure, alcune leggendarie e note anche ai non specialisti, ma molte altre più sottili e anche subdole, per questo più interessanti da analizzare, manipolazioni che non hanno soltanto a che fare con i contenuti, ma anche con quello che un po' genericamente definiamo lo stile degli autori, cioè dei registi e degli sceneggiatori coinvolti.

In questo articolo si cercherà di portare in primo piano le persone che si trovano dietro le rispettive scelte di traduzione e adattamento, e che hanno deciso, senza apparentemente essere costrette dai vincoli tecnici che indubbiamente impone la traduzione audiovisiva, di non dire o di dire anche dove non veniva detto, anche riempiendo i silenzi. Operazioni e scelte che hanno reso questi traduttori estremamente visibili, nel senso anche venutiano del termine<sup>1</sup>. Vorrei quindi illustrare il lavoro di alcuni degli individui o dei gruppi di individui che chiamiamo convenzionalmente la traduttrice o l'adattatore di un film, mettendo in luce quelle strategie che rendono i nuovi autori che vanno ad abitare il testo, che si aggiungono agli altri abitanti di un testo, stentoreamente udibili. Voci che vogliono essere sentite, prima ancora che ascoltate, per le proprie opinioni e per la lettura di avvenimenti di cronaca o di cultura che hanno deciso di condividere con il pubblico di arrivo. E voci che hanno voglia di riempire silenzi. In poche parole, per parafrasare ancora una volta il titolo tanto citato di Venuti: traduttori visibili.

Il giudizio di Venuti sulla visibilità *versus* l'invisibilità del traduttore è soprattutto positivo: quando la traduzione è visibilmente una traduzione, possiamo afferrare l'altro in altri popoli e in altre culture e grazie a questo arricchire la nostra stessa cultura. Sebbene ci sia un elemento di positività creativa, di libertà di espressione autoriale anche negli esempi che saranno illustrati, è chiaro però che in questi casi la visibilità del traduttore assume anche delle caratteristiche preoccupanti, che ci fanno riflettere, anche dal punto di vista etico, sul ruolo di questa figura professionale in un ambito così pervasivo come quello dell'audiovisivo.

La vocazione manipolatoria del doppiaggio italiano, sin dalle sue origini, è nota anche alla maggior parte dei non specialisti<sup>2</sup>. Una delle spinte fondamentali in questa direzione derivava dalla profonda volontà di in-

---

<sup>1</sup> LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2008.

<sup>2</sup> Per un approfondimento del doppiaggio in epoca fascista anche dal punto di vista dei risvolti traduttologici, cfr. CARLA MEREU KEATING, *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2016.

dipendenza da ogni ingerenza straniera, anche in campo cinematografico, da parte del governo fascista. Prima ancora dello sviluppo e della piena messa a regime dell'industria del doppiaggio, una delle risposte iniziali delle autorità alla minaccia di penetrazione di film parlanti in lingua straniera, fu la proibizione di proiettarli in Italia. Dal 1929 al 1931 l'assenza o il carattere puramente sperimentale del doppiaggio indussero a soluzioni avventurose e molti film sonori (il sonoro entra nel cinema nel 1927) furono proiettati muti. Secondo Jean Gili<sup>3</sup>, la giustificazione di tale pratica – voluta dallo stesso Mussolini – era quella di impedire che gli italiani imparassero le lingue straniere andando al cinema. I film ammutoliti rimanevano con la sola colonna sonora e la colonna musica ed effetti, mentre le sequenze del film erano continuamente interrotte dai cartelli delle didascalie, a volte lunghissime, contenenti la traduzione dei dialoghi. Alcuni celebri film subirono questo trattamento: *Der blaue Engel*<sup>4</sup>, *Halleluja!*<sup>5</sup> e *Sous les toits de Paris*<sup>6</sup>.

Il problema fu risolto con l'avvento definitivo del doppiaggio nel 1931. I film venivano allora doppiati o nel paese di origine, di solito gli USA, o in Italia, anche se ben presto, con una serie di leggi, il doppiaggio venne assicurato sempre in Italia. In questo modo al governo fu possibile, da allora in poi, esercitare senza difficoltà un controllo linguistico che aveva come obiettivo quello di preservare la purezza dell'italiano e di bandire gli accenti regionali, privilegiando un italiano standard e contribuendo così allo sforzo di omologazione culturale che era uno degli obiettivi del fascismo.

In questo panorama si inserisce la figura complessa di Luigi Freddi, giornalista e stretto collaboratore di Mussolini, personalità di primo piano nella vita militare, politica e culturale del fascismo fin dal 1915, l'anno del suo coinvolgimento nel giornale mussoliniano *Il popolo d'Italia*. Freddi fu nominato Direttore Generale per la Cinematografia nel 1934 e fu il diretto responsabile della “visione” del governo fascista in campo cinematografico, sia per quanto riguardava le produzioni originali sia per i film importati. Vedeva i vantaggi di una censura preventiva dei film da produrre (cioè ancora in fase di sceneggiatura) e dal momento in cui di-

<sup>3</sup> JEAN GILI, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 34.

<sup>4</sup> JOSEF VON STERNBERG, *Der blaue Engel* [*L'angelo azzurro*], 1930.

<sup>5</sup> KING VIDOR, *Halleluja!* [*Alleluja*], 1929.

<sup>6</sup> RENÉ CLAIR, *Sous les toits de Paris* [*Sotto i tetti di Parigi*], 1929.

venne Direttore Generale, la applicò nel modo più severo possibile<sup>7</sup>.

Per quanto riguardava i dialoghi, Freddi detestava i dialetti e si oppose con veemenza ai regionalismi e alle parole straniere a favore di un italiano standard. Nelle produzioni italiane, alle parole straniere era concesso di apparire soltanto se usate con ironia, come critica populista di una forma di snobismo borghese. In *La contessa di Parma*<sup>8</sup>, per esempio, ci sono varie sottolineature dell'inappropriatezza dell'uso di certi termini («Ma non lo vedi cosa sono? Una mannequin!» «Indossatrice, in italiano si dice indossatrice»). Tutto il film è punteggiato da commenti ironici e negativi su come sia ridicolo “parlare straniero” e di come sia necessario utilizzare il corretto equivalente italiano.

Forse non è un caso che Freddi, raffinato cinefilo, fosse un appassionato dei film muti di Charlie Chaplin, che considerava un genio, a dispetto delle opposte tendenze politiche del regista. Freddi lodava Chaplin per la sua capacità di raggiungere le più alte vette artistiche senza utilizzare i dialoghi. Nel suo libro di memorie, Freddi ricorda come anche Mussolini avesse amato il film “comunista” di Charlie Chaplin, *Modern Times*<sup>9</sup>, suggerendo di tagliare soltanto la scena in cui Chaplin, in prigione, si ciba involontariamente di cocaina<sup>10</sup>.

Anche se nulla di paragonabile alla censura di un governo dittatoriale fu sperimentato dall'Italia dopo la caduta del governo fascista, è vero che la libertà di riscrittura di cui gli adattatori italiani per il doppiaggio si sono avvalsi nel corso dei decenni, fino ai nostri giorni, può anche considerarsi un retaggio di questa impostazione iniziale.

Un campo di indagine ideale per una ricerca sui doppiaggi creativi – come certo possono considerarsi – è quello dei film che non appartengono alla cinematografia anglofona, semplicemente perché in queste cinematografie solitamente meno *mainstream* è più facile, da una parte, negli originali, trovare un trattamento dei silenzi, o meglio della cessazione del dialogo, più significativo, dall'altra, un tipo di traduzioni che per varie ragioni legate a logiche distributive, subiscono meno controlli.

Elementi diversi dal dialogo, quali suoni, rumori, pause e silenzi, che possono anche assumere una dimensione culturospecifico, non sono stati oggetto privilegiato della traduzione audiovisiva. Ho discusso altrove<sup>11</sup>,

---

<sup>7</sup> GILI, *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>8</sup> ALESSANDRO BLASETTI, *La contessa di Parma*, 1937.

<sup>9</sup> CHARLIE CHAPLIN, *Modern Times* [*Tempi moderni*], 1936.

<sup>10</sup> LUIGI FREDDI, *Il Cinema*, Roma, L'Arnia, 1949, p. 177.

<sup>11</sup> Cfr. RANZATO, *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*,

per esempio, del modo in cui le cosiddette *laugh tracks*, le “colonne delle risate”, delle sitcom, possono essere legate a una cultura specifica, perché la tendenza, almeno prima dell’arrivo delle piattaforme streaming, era quella di inserire la propria, “nazionale” risata predefinita nelle varie versioni di arrivo. L’interesse relativamente recente per le questioni legate alla prosodia e alla voce dell’attore<sup>12</sup> fanno comunque sperare che anche altri elementi, oltre alle parole dei dialoghi, attraggano sempre di più l’attenzione degli studiosi.

Sarebbe interessante, per esempio, approfondire l’affermazione del direttore del doppiaggio e dialoghista, Gianni Galassi, il quale afferma<sup>13</sup> che non tutti i tipi di pubblico reagiscono al silenzio nello stesso modo. Il pubblico italiano sarebbe estremamente intollerante dei lunghi silenzi, a tal punto che sarebbe raccomandabile aggiungere brani di dialogo, anche lunghi, nella versione di arrivo. Sebbene l’aggiunta di dialoghi possa essere, afferma Galassi<sup>14</sup>, una pratica arbitraria, è anche vero che ogni lingua ha il suo peculiare “metronomo” che detta il ritmo del testo, e quindi secondo lui, nel caso di lunghi silenzi, aggiungere dialoghi è sempre una buona opzione:

Davanti alla possibilità di colmare un silenzio che, a mio giudizio – che è del tutto sindacabile, e quindi arbitrario – non costituisce elemento drammaticamente rilevante, approfitto di quella pausa per far dire all’attore qualcosa che invece mi sembra indispensabile venga detto. Ci sono altri casi in cui è presente più dialogo in italiano che nella versione francese: sono le cosiddette “aggiunte sul muto”. Questione spinosa, perché si tratta di aggiungere parole, a volte aggiungere concetti, a volte aggiungere dialoghi interi ad un’opera che ha una sua completezza, buona o cattiva che sia<sup>15</sup>.

---

New York/London, Routledge, 2016, pp. 114-117.

<sup>12</sup> Cfr. per esempio, CHARLOTTE BOSSEAU, *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*, Bern, Peter Lang, 2015; SOFÍA SÁNCHEZ-MOMPEÁN, «More than words can say: Exploring prosodic variation in dubbing», in RANZATO e SERENELLA ZANOTTI (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 191-209.

<sup>13</sup> ANITA LICARI e GIANNI G. GALASSI, «Problemi di doppiaggio nei film di Éric Rohmer», in RAFFAELLA BACCOLINI, ROSA MARIA BOLLETTIERI BOSINELLI e LAURA GAVIOLI (a cura di), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994, p. 164.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 165.

Questione spinosa o meno, Galassi non sembra essersi tirato indietro e nel film di Éric Rohmer, *L'ami de mon amie*<sup>16</sup>, da lui curato, le aggiunte ai silenzi e alle “parole rumore di Rohmer”<sup>17</sup> sono molte e di grande peso sulla resa acustica della pellicola. I film di Éric Rohmer sono noti, appunto, anche per i silenzi che hanno grande parte nelle sue opere, e per i dialoghi che non hanno una funzione narrativa, di avanzamento della trama, e che possono quindi essere anche inintelligibili: una forma di *chuchotage*, di dialogo bisbigliato o di dialogo comunque percepito in lontananza, non con chiarezza – quello che Sara Kozloff<sup>18</sup> chiama *verbal wallpaper*. Sempre secondo Licari: «La voce per Rohmer è molto importante, non soltanto perché lavora sul linguaggio verbale e non verbale, ma anche perché Rohmer sceglie gli attori e soprattutto le attrici in funzione della voce e del loro modo di usarla nella vita di tutti i giorni»<sup>19</sup>.

Interpretando le parole di Galassi, quindi, i silenzi non possono essere presi in prestito nel processo traduttivo, perché propri di altre culture e di difficile sradicamento. Per verificare il tipo di operazione svolta da questo direttore, ho quindi analizzato l'adattamento per il doppiaggio di *L'ami de mon amie*, in cui la manipolazione dei silenzi e del “non udibile” è particolarmente rilevante. In una scena in cui, nella versione originale, oltre ai due protagonisti in primo piano, si possono vedere ma non udire altri personaggi di contorno, che non hanno un ruolo nella trama del film, chi assiste alla versione italiana trova aggiunto un intero dialogo di questo tenore:

*L'ami de mon amie (L'amico della mia amica)*, Éric Rohmer, 1987

DIALOGO AGGIUNTO NELLA VERSIONE ITALIANA

A: No io questi non li sopporto. [...] la loro poetica del [...], l'ossessione di verità... Una testa così.

B: Eppure l'esistenza è fatta di queste cose.

A: Non discuto, non discuto, ma non è letteratura.

B: Ah, non è letteratura? Come fai a dirlo? Non lo sapeva nemmeno Sartre.

A: Cosa c'entra? La letteratura è trasposizione.

B: Allora ce ne andiamo... e tanti saluti.

A: Però c'è anche Musil se permetti.

B: Lo sapevo. Ora scommetto che mi dirai che *L'uomo senza qualità* è il romanzo

<sup>16</sup> ÉRIC ROHMER, *L'ami de mon amie* [*L'amico della mia amica*], 1987.

<sup>17</sup> GALASSI e LICARI, *op. cit.*, p. 160.

<sup>18</sup> SARA KOZLOFF, *Overbearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000.

<sup>19</sup> GALASSI e LICARI, *op. cit.*, p. 161.

più moderno che esista.

A: No, in assoluto.

B: Perché, Musil non è uno che si perde nei dettagli?

A: C'è una bella differenza.

B: Sì, che lui impiega [...] pagine per raccontare una storia che si potrebbe benissimo raccontare in trenta, forse anche meno.

A: Perché voi [...] dalla velocità, vi cibate di spot e videoclip [...] perché tanto non c'è il tempo di vedere o meglio di capire cosa c'è dentro. Avete completamente perso [...] la grande struttura [...] del romanzo.

In questa scena, la messa a fuoco prevista da Rohmer cambia completamente e lo spettatore cerca istintivamente di cogliere le parole superficialmente più pregnanti che si sentono – a volume basso, ma comunque abbastanza distintamente – rispetto al dialogo pieno di banalità dei due protagonisti in primo piano. L'aggiunta di dialogo udibile, visibile, lì dove c'erano silenzi o bisbiglii praticamente impercettibili è stata effettuata forse a causa del supposto “disagio” che, secondo Galassi, gli italiani provano nei confronti dei lunghi momenti di silenzio. Ma è anche un modo per gli autori della versione italiana di sottolineare il presupposto tono “intellettuale” del film. Il risultato è un dialogo dai toni opposti a quelli privilegiati da Rohmer, che al contrario enfatizza l'ordinarietà degli scambi dialogici. Si tratta, quindi, di una pesante manipolazione dello stile seminale di questo regista.

Inoltre, è difficile non pensare che questo dialogo aggiunto sia anche un modo per permettere all'autore della versione italiana di esprimere le proprie opinioni personali su alcuni classici autori e sul modo in cui la gente di oggi, dell'oggi degli anni '80, non apprezzi il ritmo lento richiesto da un vero godimento della letteratura, perché troppo abituata agli spot televisivi, ai videogame e così via.

Sebbene più sporadicamente, questa pesante manipolazione dei dialoghi originali di un film può essere verificata anche in prodotti ben più recenti. Alla fine della versione italiana di *Le sens de la fête*<sup>20</sup>, l'ultimo dialogo tra due amici che si allontanano dalla macchina da presa è seguito, nella versione originale, dalla colonna sonora che oblitera completamente il resto della conversazione tra i due personaggi. In italiano, invece, le voci dei doppiatori si sentono ancora chiaramente e offrono un interessante momento di “metadoppiaggio”, come è evidente da questa trascrizione:

<sup>20</sup> OLIVIER NAKACHE e ÉRIC TOLEDANO, *Le sens de la fête* [*C'est la vie - prendila come viene*], 2017.

*Le sens de la fête (C'est la vie - prendila come viene)*, Olivier Nakache, Éric Toledano, 2017

DIALOGO AGGIUNTO NELLA VERSIONE ITALIANA

JULIEN: Hai appena fatto una ripetizione, cioè, è come se dicessi “io, me”, capisci? Cioè, è ridondante. Certo, è un errore che si fa spesso, però comunque è grave. In un compito in classe sarebbe segnato col blu. Eh, ai miei tempi io lo segnavo col rosso. Sai, questi sono errori che possono sembrare semplici ma alla fine possono portare alla depauperazione di tutta una lingua. Beh, vedi, ad esempio, tu prendi il doppiaggio...

SAMY: Il doppiaggio?

JULIEN: ... nasce con uno scopo nobile, quello di rendere fruibile a tutti la visione di un film. Eppure anche lì, negli anni, si sono fatti talmente tanti errori che possono sembrare semplici ad un primo esame, ma che poi si sono rivelati, dopo anni e anni e anni di costante uso errato, si sono rivelati come ti dicevo, un...

SAMY: Un che?

Si tratta davvero di un interessante momento di metadoppiaggio che ci rende le voci degli autori della versione italiana chiaramente udibili. Ed è anche una forma di trasmissione di messaggi tematici, una delle funzioni del dialogo filmico, secondo Kozloff<sup>21</sup>.

I distributori cinematografici, le emittenti televisive o, oggi, le piattaforme streaming, possono rendersi anch'essi estremamente visibili nell'entrare a gamba tesa, per così dire, nel processo traduttivo. Una dimostrazione di questo approccio è rappresentata dal film di Pedro Almodóvar, *Entre tinieblas*<sup>22</sup>, che in Italia è diventato il meno criptico *L'indiscreto fascino del peccato*. I traduttori hanno aggiunto lunghi dialoghi e monologhi rispetto all'originale, con l'unico obiettivo di accentuare l'atmosfera già decisamente *risqué* del film, che si svolge in un improbabile convento di suore dedite a tutti i vizi. Il brano seguente è stato aggiunto in una scena del film in cui le attrici non sono inquadrare e in cui, nella versione originale, lo spettatore ascolta la musica della colonna sonora su una carrellata che mostra le pareti interne del convento in cui si svolge l'azione:

---

<sup>21</sup> KOZLOFF, *op. cit.*, 2000.

<sup>22</sup> PEDRO ALMODOVAR, *Entre tinieblas* [*L'indiscreto fascino del peccato*], 1983.

*Entre tinieblas (L'indiscreto fascino del peccato)*, Pedro Almodóvar, 1983

DIALOGO AGGIUNTO NELLA VERSIONE ITALIANA

MADRE SUPERIORA: ... Se sei venuta da noi una ragione ci sarà. Aspetti un bambino che non è di tuo marito?

YOLANDA: No.

MADRE SUPERIORA: Be', non ti offendere, anche la madre di nostro Signore aspettava un bambino che non era di suo marito.

YOLANDA: Eh sì, la vita in due è difficile. No, il mio problema è, non potrei restare qua per qualche giorno?

MADRE SUPERIORA: Sì, se ti adatti.

YOLANDA: Potrei anche dividere la cella con una delle suore.

MADRE SUPERIORA: Non c'è bisogno. Dormirai nella cella degli ospiti.

Ci sono dialoghi aggiunti anche in alcune sequenze oniriche e perfino in quelle cantate. Al posto delle parole di una canzone, la doppiatrice italiana di una delle protagoniste si cimenta in un semi-cantato, le cui parole abbastanza banali mirano a esplicitare momenti della trama o i sentimenti provati dai personaggi.

Se molte sono le battute aggiunte in questo film, ancora più sostanziosi sono i tagli. È difficile capire quale sia stata la logica che ha guidato le rispettive scelte, visto che la strategia generale che ha governato il processo di adattamento sembra essere stata quella di accentuare il tono "sexy" del film e non di censurarlo. Eppure la pellicola è anche piena di apparenti censure. Una delle frasi più citate dagli appassionati di questo film, per esempio, è la seguente:

*Entre tinieblas (L'indiscreto fascino del peccato)*, Pedro Almodóvar, 1983

DIALOGO OMESSO NELLA VERSIONE ITALIANA

MADRE SUPERIORA: Dentro de poco este pabellón estará lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas, como en otra época.

[Traduzione letterale: In poco tempo questo padiglione sarà pieno di assassine, drogate e prostitute, come ai vecchi tempi].

La frase è stata eliminata dalla versione italiana. Forse perché è seguita da una lode al Signore da parte di una delle suore? Mi pare difficile, dato il tenore delle frasi aggiunte, che non temono blasfemie.

Durante una conferenza stampa anni dopo, quando era diventato un regista ormai famosissimo, Almodóvar commentò con amarezza il cambio del titolo del film, che merita un commento perché getta una luce sulle strategie distributive. *L'indiscreto fascino del peccato* allude al film di

Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*<sup>23</sup>. Almodóvar, ancora praticamente sconosciuto in Italia, aveva bisogno di essere associato a un nome famoso della stessa nazionalità per suscitare interesse nel pubblico. Per i distributori, questo titolo aveva forse il doppio merito di attrarre, auspicabilmente, un più grande pubblico, grazie alla menzione della parola «peccato», e allo stesso tempo i cinefili interessati ai film d'autore, che avrebbero colto l'allusione a Buñuel.

Il fatto che Almodóvar si mostrasse preoccupato soltanto dal titolo del film, indica forse che non fosse consapevole di quanto l'intera opera fosse stata manipolata – una prova di come gli autori originali perdano di vista i loro testi, ne perdano il controllo, una volta che diventano fatti della cultura di arrivo. In ogni caso, che si sia trattato di aggiunte o di omissioni, la finalità degli adattatori e distributori sembra essere stata quella di compiacere il pubblico italiano e l'immagine del pubblico italiano che ci ritorna dall'analisi dei film manipolati come è stato questo, è abbastanza preoccupante.

Vorrei ora citare un film di cui ho già avuto occasione di scrivere, soprattutto per gli aspetti relativi alla censura di contenuti omosessuali<sup>24</sup>, ma che è ricchissimo di spunti anche di altro genere per le studiose di traduzione audiovisiva e di *film studies*. Il doppiaggio italiano di *Suddenly, Last Summer*<sup>25</sup>, tratto da un dramma di Tennessee Williams, mostra come non soltanto tutti i contenuti relativi all'omosessualità presenti nella storia siano stati omessi od offuscati ad arte, ma come anche tutte le metafore e i riferimenti relativi al sesso, al cibo e a una religiosità poco familiare siano stati diluiti e banalizzati. Si veda, per esempio, come sono state tradotte le parole di Catherine, il personaggio che ricorda il cugino Sebastian in termini che, nell'originale, lasciano poco spazio a dubbi sull'omosessualità di quest'ultimo:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

NURSE: I'm blond.

CATHERINE: Are you? Funny. We were going to blonds next. Blondes were next on the menu. [...] All last summer, Sebastian was famished for blonds. Fed up with the dark ones. Famished for blonds. The travel brochures he picked

<sup>23</sup> LUIS BUÑUEL, *El discreto encanto de la burguesía* [*Il discreto fascino della borghesia*], 1972.

<sup>24</sup> Cfr. RANZATO, «Gayspeak and gay subjects in audiovisual translation: Strategies in Italian dubbing», *Meta*, n. 57 (2), numero speciale a cura di JORGE DÍAZ CINTAS, *The Manipulation of Audiovisual Translation*, pp. 369-384.

<sup>25</sup> JOSEPH MANKIEWICZ, *Suddenly, Last Summer* [*Improvvisamente l'estate scorsa*], 1959.

up were advertisements of blond northern countries. [...] Fed up with the dark ones, famished for the light ones. That's the way he talked about people, as if they were items on a menu. That one's delicious-looking. That one's appetizing. Or that one is not appetizing. I think really he was half-starved from living on pills and salads.

TRADUZIONE LETTERALE

INFERMIERE: Io sono biondo.

CATHERINE: Davvero? Strano. Saremmo passati ai biondi, dopo. I biondi erano il piatto seguente del menù. [...] Per tutta l'estate scorsa, Sebastian aveva fame di biondi. Era stufo di quelli scuri. Aveva fame di biondi. Gli opuscoli di viaggio che raccoglieva erano pubblicità di biondi paesi nordici. [...] Stufo di quelli scuri, affamato di quelli chiari. Così parlava delle persone, come fossero le pietanze di un menù. Quello sembra delizioso. Quello è appetitoso. Oppure quello non è appetitoso. Penso che in realtà fosse mezzo morto di fame, perché viveva di pillole e di insalata.

DOPPIAGGIO ITALIANO

INFERMIERE: Io sono biondo.

CATHERINE: Davvero? Strano. Mi ricorda qualche cosa questo. Era il piatto seguente del menù [...] Da parecchio Sebastian sognava capelli biondi. Era stanco del sud. Agognava al nord. Aveva tanti foglietti pubblicitari e tutti vantavano la bellezza dei paesi nordici. [...] Era ossessionato dal pensiero dei capelli biondi. Come parlava dei popoli, come fossero le pietanze di un menu. Quelli devono essere ottimi, quelli sono appetitosi, oppure quelli lì non mi fanno proprio gola. Tanto più sorprendente in lui perché viveva di pillole e di insalata.

Oltre al tema dell'omosessualità censurata, qui vorrei sottolineare soprattutto l'edulcorazione dell'altrettanto importante tema del cannibalismo, filo conduttore di tutto il film e preludio del tragico e scioccante finale. Il breve scambio successivo, in cui la signora Venable, la zia di Catherine, incontra il medico che vorrà convincere a lobotomizzare la nipote (troppo sgradite sono le sue rivelazioni sull'omosessualità di Sebastian), è una delle tante occasioni in cui immagini icastiche di una natura malsana e divorante sono raffreddate e sostituite da concetti astratti:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

VENABLE: My son was looking for...

DOCTOR: Looking for what?

VENABLE: Rare, hungry birds.

TRADUZIONE LETTERALE

VENABLE: Mio figlio era alla ricerca di...

DOTTORE: Alla ricerca di cosa?

VENABLE: Uccelli rari e affamati.

DOPPIAGGIO ITALIANO

VENABLE: Perché mio figlio si interessava allora di...

DOTTORE: Si interessava di che cosa?

VENABLE: Di storia naturale.

Se nel brano precedente le “persone” diventavano i più astratti “popoli”, qui gli uccelli affamati si trasformano in un blando interesse per la storia naturale. E ancora, a riprova della coerente operazione di raffreddamento e allontanamento dalle immagini relative al cibo e alla fame, anche la battuta successiva, sempre pronunciata da Venable:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

VENABLE: The narrow beach, the colour of caviar, was all in motion. The sky was in motion, full of flesh-eating birds.

TRADUZIONE LETTERALE

VENABLE: La stretta spiaggia, color caviale, era tutta in movimento. Il cielo era in movimento, pieno di uccelli che mangiavano carne.

DOPPIAGGIO ITALIANO

VENABLE: L'esigua spiaggia, scura di colore, era tutta in movimento. Ma anche il cielo sopra brulicava nero di falchi.

Anche l'immagine degli uccelli che divorano carne allude al tragico destino di Sebastian, destino che lo spettatore italiano fatica a comprendere in un adattamento così manipolato e censurato, mentre nella versione originale, la trama prende lentamente corpo attraverso le parole delle protagoniste:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

CATHERINE: ...until it was time to meet him outside the bath-houses on the street. He would come out... followed.

DOCTOR: Who'd follow him?

CATHERINE: The hungry young people that had climbed over the fence from the free beach.

TRADUZIONE LETTERALE

CATHERINE: ...finché non era ora di incontrarlo fuori dei bagni pubblici in strada. Lui veniva fuori... seguito.

DOTTORE: Chi lo seguiva?

CATHERINE: I giovani affamati che avevano scavalcato la staccionata dalla spiaggia libera.

DOPPIAGGIO ITALIANO

CATHERINE: ...finché non era ora di andare ad aspettarlo davanti all'entrata. Lui arrivava... seguito.

DOTTORE: Seguito da chi?

CATHERINE: Da quelli che erano entrati scavalcando la rete dello stabilimento.

Nel doppiaggio italiano sono stati omessi i bagni pubblici e la gioventù delle persone alla ricerca di Sebastian, così come è stato omissso l'importante riferimento alla fame dei ragazzi.

In questa operazione di silenziamento delle immagini e delle parole più disturbanti, si inserisce anche la bella scena di chiusura, in cui la signora Venable esprime il senso di religiosità pagana che pervade tutto il dramma:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

Dialogo originale

VENABLE: Of course God is cruel. We didn't need to come to Encantadas to find that out, did we? No, we've always known about him. The savage face he shows to people, and the fierce things he shouts.

TRADUZIONE LETTERALE

VENABLE: Naturalmente Dio è crudele. Non c'era bisogno che venissimo alle Encantadas per scoprirlo, no? No, abbiamo sempre saputo di lui. Il volto selvaggio che mostra alla gente e le cose feroci che grida.

## DOPPIAGGIO ITALIANO

VENABLE: La natura è crudele. Non c'era bisogno che venissimo qui a vedere questo spettacolo per capirlo. Noi lo sappiamo molto bene. Conosciamo il suo volto implacabile e la ferocia delle sue leggi.

Il dio pagano, selvaggio e feroce, di questa storia è ricondotto nei binari di una religiosità presumibilmente più vicina a un pubblico in prevalenza cattolico. Gli adattatori hanno quindi scelto l'immagine leopardiana di una natura crudele come banale sostituzione del ben più complesso e stratificato immaginario di Tennessee Williams.

Vorrei concludere questa serie di esempi tratti da varie epoche, tesi a evidenziare come la voce degli adattatori del doppiaggio italiano siano state spesso stentoreamente presenti, accennando a un caso di riscrittura della commedia britannica *Carry On Cleo*<sup>26</sup>, che vede come protagonista una versione comica di Giulio Cesare<sup>27</sup>. Il film è, in certa misura, una parodia di *Julius Caesar* e di *Antony and Cleopatra* di Shakespeare. Il doppiaggio italiano, che ha raccolto l'umorismo un po' volgare dell'originale, rendendolo, se possibile, anche più spinto, può dirsi un compendio delle caratteristiche di molti adattamenti per il doppiaggio realizzati a quell'epoca. Il DVD purtroppo non riporta il nome della società che si è occupata del doppiaggio italiano, ma il fatto che il ruolo di Seneca fosse evidentemente interpretato dalla voce molto nota di Oreste Lionello suggerisce che quest'ultimo – uno dei più famosi adattatori, doppiatori e direttori del doppiaggio italiani, fino alla sua morte nel 2009 – facesse parte del team che si è occupato di questo film.

La versione italiana intensifica l'importanza e il ruolo degli accenti nonstandard della pellicola. In altre parole, grande parte dell'umorismo che nell'originale è affidato a doppi sensi e giochi di parole, nella versione italiana è anche dovuto a un uso più esteso dei dialetti regionali.

La trama originale si ambienta durante una delle invasioni della Britannia. Quando l'imperatore romano incontra Marco Antonio (un Cockney nell'originale, doppiato con un pesante accento romanesco), è chiaro come gli adattatori abbiano scelto la strada della riscrittura localizzante, creando nuove e diverse battute seguendo degli obiettivi molto precisi. Il pubblico comprende presto che la trama del film italiano ha luogo in Italia e non in Britannia e che di conseguenza tutti i toponimi e gli ele-

---

<sup>26</sup> GERALD THOMAS, *Carry On Cleo* [*Ehi Cesare, vai da Cleopatra? Hai chiuso...*], 1964.

<sup>27</sup> Per una analisi approfondita di questo film, cfr. RANZATO, «Carry On Caesar: Creative manipulations of the cinematographic Roman emperor», *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, n. 9 (3), a cura di DÍAZ CINTAS *et al.*, 2023.

menti culturospecifici fanno riferimento alla gente e alla cultura italiani.

L'intento è quello di creare battute perlomeno spiacevoli a spese dei meridionali, giocando su stereotipi purtroppo ben noti. Mentre, per esempio, in uno dei dialoghi, Cesare e Marco Antonio si prendono gioco dell'abitudine tipicamente britannica di prendere il tè a tutti i costi, osservando in modo abbastanza innocuo che i britannici sono «apatici», gli adattatori italiani reinventano il dialogo costruendo altre battute su ben noti e spiacevoli stereotipi a spese dei meridionali. Utilizzando alcune parole in dialetto napoletano (*fuite, fetienti, scugnizzi*), i due personaggi stigmatizzano il modo di parlare dei meridionali, la loro presunta pigrizia e i loro sporchi ragazzini. Anche se l'aggettivo «apatico» è stato uno dei pochi a essere tradotto letteralmente dal dialogo originale, il fatto che non sia applicato come forma di ironica autocritica della propria cultura, come nell'originale, ma come un modo di denigrare una regione italiana da parte di un'altra, rende le rispettive battute di ben diversa pregnanza.

In altre parti del film si possono trovare battute di un razzismo anche più allarmante. Allusioni, giochi di parole e barzellette a sfondo sessuale caratterizzano grande parte dei dialoghi dei film della serie *Carry On*. Ma, come ho già scritto, l'adattamento italiano risulta essere più spinto e offensivo, ricorrendo a una serie di commenti sessisti e razzisti. Tuttavia, la strategia più interessante adottata nella versione di arrivo di *Carry On Cleo* è costituita dai molteplici riferimenti a questioni di attualità, introdotti nella traduzione, di solito per sostituire i riferimenti storici (forse considerati troppo colti). Questa pratica di usare riferimenti culturali "contemporanei" per tradurne altri considerati troppo remoti per potere essere apprezzati dal pubblico di arrivo è stata talvolta utilizzata per incatenare il pubblico alla storia sullo schermo. Una delle scene finali del film, per esempio, è dedicata all'assassinio di Cesare e ricorda esplicitamente la tragedia shakespeariana. Gli adattatori italiani, ancora una volta, non perdono l'opportunità di manipolare il testo. Mentre nell'originale le battute di Cesare alludono al dramma di Shakespeare, citandolo direttamente varie volte, l'adattamento italiano sceglie un'altra strada. La prima allusione all'attualità si trova nelle parole che sostituiscono quelle della voce narrante, menzionando la recente approvazione in Italia della legge sul divorzio. La legge che permetteva alle coppie sposate di divorziare fu approvata in Italia nel 1970, dopo un lungo e faticoso dibattito. Citare un argomento così vivido all'epoca dell'uscita del film, nel 1971, era certamente un modo di catturare l'attenzione del pubblico. Un'allusione più sottile all'attualità è riservata alle ultime battute pronunciate da Cesare a Bruto. Le ultime parole di Cesare prima di morire sono, nell'originale, una citazione del *Julius Caesar* (pronunciate nel dramma da

Marco Antonio, non da Cesare): «Friends, Romans, countrymen». La parola «countrymen» è stata tradotta con «proletari». La scelta, che può sembrare sulle prime incomprensibile, fa sì che la versione italiana trasmetta l'idea che Cesare sia stufo di sentire pronunciare ancora una volta questa parola, e non, come nell'originale, che sia interdetto e dispiaciuto per essere stato derubato della battuta shakespeariana, come se non conoscesse il testo a memoria. «Proletari» evoca l'immagine di politici di sinistra e di sindacalisti che si rivolgono alle masse, un'immagine che Cesare in questa versione guarda con evidente antipatia.

La riscrittura di questo film è in linea con il tipo di umorismo del Bagaglino, la celebre compagnia di teatro di varietà di cui Oreste Lionello (il doppiatore di Seneca e probabilmente uno degli adattatori del film) era uno dei membri più importanti. Fondata nel 1965 da giornalisti di pubblicazioni conservatrici e di destra quali *Il Borghese*, *Lo Specchio* e *Il Secolo d'Italia*, la compagnia ha continuato a lavorare fino al 2011, godendo di grande successo specialmente durante il periodo in cui i suoi spettacoli furono trasmessi dalla TV nazionale negli anni '80 e '90 (diventando effettivamente uno dei simboli dell'epoca berlusconiana). Oreste Lionello era uno degli attori di punta della compagnia ed è naturale che il tipo di umorismo su cui si basava il suo successo – costruito soprattutto intorno a parodie di politici, con commenti sui fatti del giorno e ampio uso di dialetti regionali – si presentasse anche negli adattamenti per il doppiaggio di cui era uno degli autori.

Quando Allen venne intervistato sulla TV italiana nel novembre 2008, Lionello, che di nuovo lo doppiava, dichiarò alla fine dell'intervista – ma quando ancora faceva da interprete al celebre attore e utilizzando la voce usata per doppiare Allen – che lui non si trovava d'accordo con l'ateismo del suo alter ego. Il traduttore interprete rompeva il relativo silenzio del suo ruolo e dichiarava pubblicamente le proprie opinioni personali in fatto di religione e di destino umano.

Non nuovo a queste ardite operazioni di ricreazione di un testo<sup>28</sup>, Lionello bene rappresenta il lato più autoriale e “libero” del doppiaggio italiano, in cui i professionisti del settore compiono un'operazione di sradicamento dal testo di partenza e di localizzazione nel testo di arrivo con esiti ambigui ma affascinanti.

Per concludere, questo capitolo ha messo in evidenza le motivazioni non troppo nascoste di alcuni adattamenti per il doppiaggio che hanno

---

<sup>28</sup> Cfr. anche RANZATO, «The problem with culture», in ŁUKASZ BOGUCKI e MIKOŁAJ DECKERT (a cura di), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, London, Palgrave Macmillan, pp. 647-666.

manipolato i contenuti, lo stile e il genere dell'opera originale. Queste riscritture possono concernere parti di film o un intero film, con la localizzazione di elementi culturali, l'aggiunta di battute di spirito, l'introduzione di accenti regionali, la citazione di riferimenti all'attualità e la trasmissione di "messaggi" o "opinioni" da parte degli autori della versione di arrivo. Questo *modus operandi* getta una luce su un tipo speciale di processo traduttivo, che vede il traduttore prendere una posizione autoriale definita ed esercitare il diritto di esprimere le proprie opinioni personali, con risultati che possono essere definiti ambigui. Il ricorso a riferimenti di attualità ci trasmette comunque il quadro affascinante di un preciso momento nel tempo, ci descrive il contesto in cui il nuovo testo tradotto prende nuova vita e ci rivela il modo in cui gli adattatori allentano i legami che incatenano il testo audiovisivo a uno specifico clima culturale per radicarlo in un terreno molto diverso. Si tratta di una discutibile ma indubbiamente interessante testimonianza del lavoro dei traduttori nella loro piena capacità di autori originali e non silenziosi.

*Scrittura, voce e performance nel doppiaggio:  
dialogo con Elettra Caporello e Marco Mete\**

Serenella Zanotti\*\*

ABSTRACT

Si riportano qui di seguito i momenti salienti di una tavola rotonda tesa ad esplorare il rapporto tra scrittura, voce e performance attoriale nel doppiaggio insieme a due professionisti di primo piano: Elettra Caporello, dialoghista, e Marco Mete, direttore di doppiaggio.

This text reports the highlights of a round table discussion aimed at exploring the relationship between writing, voice and acting performance in dubbing with two leading professionals: Elettra Caporello, dialogist, and Marco Mete, dubbing director.

---

\* Si ringrazia Federica Carbone per la trascrizione della sessione.

\*\* Università Roma Tre.

Il Convegno *Rimediare, performare, intermediare: il corpo sonoro della scrittura* si è chiuso con un incontro con due professionisti di primo piano del mondo del doppiaggio: Elettra Caporello, dialoghista, e Marco Mete, direttore di doppiaggio.

Elettra Caporello è stata una delle prime donne a ricoprire il ruolo di adattatrice in Italia – ruolo tradizionalmente riservato agli uomini. Il suo esordio nella professione risale ai primi anni '80. Ad oggi ha tradotto e adattato oltre 1.600 film. Elettra Caporello è la dialoghista di elezione di autori come Woody Allen e Martin Scorsese. Suoi sono i dialoghi italiani de *L'attimo fuggente*, *Harry ti presento Sally*, *La moglie del soldato*. Traduce sia dall'inglese che dal francese, ed è una specialista delle commedie brillanti. Per Guanda ha curato la traduzione de *Il lamento del prepuzio* di Shalom Auslander (2009).

Marco Mete è considerato uno dei più importanti direttori di doppiaggio oggi in Italia. Ha diretto, tra le altre, le edizioni italiane dei film di Christopher Nolan: suoi sono i doppiaggi di *Interstellar*, *Inception*, *La trilogia del cavaliere oscuro*. Ha diretto il doppiaggio di film come *Donnie Darko*, *Ocean's Eleven*, *The Snatch*. Marco Mete è una figura poliedrica: esordisce come attore e doppiatore, ricoprendo numerosi ruoli, e ha lavorato, e lavora tuttora, anche come dialoghista. Suoi sono, ad esempio, i bellissimi dialoghi di *Tenet* di Christopher Nolan.

Nel dialogo di seguito riportato, si è cercato di esplorare, insieme a loro, il rapporto tra scrittura, voce e performance attoriale nel doppiaggio.

SERENELLA ZANOTTI: Vorrei iniziare con una domanda per Elettra Caporello sul corpo dell'attore. In che modo il corpo dell'attore influenza la scrittura traduttiva nel doppiaggio? Ricordo che una volta mi parlasti della difficoltà di adattare dialoghi in cui compare Julia Roberts. Quando è che il corpo dell'attore diventa problematico?

ELETTRA CAPORELLO: Julia Roberts, che è un'attrice fantastica, una bellissima donna, ha una bocca che, come dicono in Toscana, "se non avesse avuto le orecchie avrebbe fatto il giro della testa". Quando ci sono i primi piani, non si sa come fare perché è proprio una bocca spalancata, e ovviamente essendo sempre protagonista, e grande protagonista, i primi piani non mancano. Quindi il corpo dell'attore, in questo caso, è un grave handicap per il dialoghista. Un altro caso, ma di tipo diverso, è quello di Woody Allen. Lui parla con molti "ehm, ahm, uhn, uhm, ah, ah, ah, ah". Lui le chiama esitazioni, ma non sono esitazioni: è un balbettio che il povero doppiatore deve rendere assolutamente, e anche il povero dialoghista; ma mentre noi dialo-

ghisti mettiamo i puntini, gli attori davanti al microfono hanno più problemi. E purtroppo nei film di Woody Allen (io credo di averne fatti 36 o 37, neanche me lo ricordo), i suoi attori parlano esattamente come lui. Non so se per imposizione o per osmosi, ma parlano tutti nello stesso modo. Ma forse Marco può dirvi di più sulla questione del corpo, perché a lui toccano le voci.

SERENELLA ZANOTTI: Marco, puoi dirci qualcosa sul corpo dell'attore nel doppiaggio? Quello del doppiatore è un corpo che non vediamo mai, ma è molto importante.

MARCO METE: Non ne vediamo neanche il viso, grazie ad una sorta di contratto, che viene firmato tacitamente tra lo spettatore e quel lenzuolo di trenta metri sul muro che è lo schermo, che recita: "fammi credere che quello che vedo è reale". Insomma, tutto quello che può contribuire a far sì che quando sono seduto sulla poltrona del cinema io creda fermamente che quello che sta avvenendo avviene ora, è benvenuto, cioè tutto contribuisce a far sì che questo avvenga. Quindi il corpo è molto importante perché, ad esempio, l'emissione della voce cambia radicalmente con il movimento del corpo. Una persona chinata emetterà la voce in maniera completamente diversa da una persona eretta. Ho dovuto doppiare adesso un film in cui c'era un attore sdraiato sul letto che aveva la faccia appoggiata sul cuscino e questo, come sentite già, immediatamente cambia l'emissione della voce. Quindi quello che io suggerisco sempre ai miei amici e colleghi, ai meravigliosi attori al leggio, è che l'unico modo per poter recitare bene, per poter doppiare bene, è considerare, per così dire, *La rosa purpurea del Cairo* al contrario: invece dell'attore sullo schermo che scende in platea a parlare con lo spettatore, siamo noi che, dal luogo in cui siamo, davanti al leggio o davanti al microfono, dobbiamo far scomparire il leggio, far scomparire il microfono e proiettarci, in una specie di trance, nello schermo. Quindi l'unico modo per recitare bene quella scena è girarla, cioè recitarla come se la stessi recitando in presa diretta. Per esempio, cambia radicalmente se un attore sullo schermo ha una pistola in mano e io sono fermo. Quello che suggerisco sempre ai miei attori è: "alza quella mano, punta la mano, fai finta, immagina di avere una pistola in mano e vedrai che il suono esce in maniera diversa". Ci sono alcuni direttori come Fiamma Izzo che, se l'attore sullo schermo ha il fiatone, fanno fare al doppiatore tre giri di corsa del palazzo sotto allo stabilimento di doppiaggio in modo che, quando arriva in sala di doppiaggio, ha un vero fiatone, un fiatone reale. E poi, come dice Maria Pia Di Meo, si può anche recitare, cioè ricreare quella situazione anche e soprattutto con il

corpo. Il corpo è la sede di tutte le emozioni e di tutte le sensazioni; quindi, per poter sperimentare quello che l'attore sullo schermo ha fatto, lavorando magari anche per mesi, provando, studiando, in pochi minuti, richiede una tecnica, che però parte proprio da questo: cioè dal mettere nel corpo tutto quello che dobbiamo recitare.

ELETTRA CAPORELLO: Marco, ti ricordi, c'è stata una mitica direttrice di doppiaggio che pretendeva che se l'attore era sdraiato perché era malato, moribondo, o soltanto sdraiato, faceva portare una brandina in sala. Te la ricordi Fede Arnaud?

MARCO METE: Come no, e chi se la scorda. Certo. Guarda, è la stessa cosa che abbiamo fatto anche noi in *Interstellar* o nei film di Nolan. Per esempio, per avere maggior aderenza abbiamo fatto sdraiare gli attori e abbiamo messo il microfono da sopra, perché questo cambia il suono. Il suono cambia molto. Quindi, per avere questo avvicinamento al suono originale e per avere questo avvicinamento alla sensazione fisica che l'attore deve avere, spesso cerchiamo di replicare quella situazione fisica che c'è sullo schermo.

SERENELLA ZANOTTI: Mi sono recentemente imbattuta in un intervento molto interessante di uno studioso britannico, Tom Whittaker<sup>1</sup>, che parla del rapporto tra voce e microfono, che conferisce specificità al suono del film doppiato. La specificità del suono del doppiaggio è dovuta in larga parte, lui scrive, alla presenza del microfono. Volevo chiederti qualcosa, appunto, su questo. Il paesaggio sonoro di un film cambia in presenza di un microfono che è molto vicino al corpo dell'attore?

MARCO METE: Il doppiaggio è cambiato radicalmente con *Un uomo da marciapiede*: con Ferruccio Amendola che ha cominciato a doppiare, invece che gli attori glamour, gli attori brutti, storti e cattivi che erano Dustin Hoffman, De Niro, Al Pacino, eccetera. E per fare questo ha dovuto inventare, oltre a un nuovo modo di recitare, anche un nuovo modo di doppiare, un nuovo rapporto col microfono; ha avvicinato il microfono totalmente alla bocca e ha dovuto recitare con micro-suoni. Certo, è vero che tecnicamente ci sono dei microfoni che cambiano. In sala spesso usiamo due tipi di microfoni diversi: uno quando c'è bisogno di una maggiore vicinanza e quindi di una maggiore presenza al microfono, un altro per le voci fuori campo, che devono essere come sussurrate in un orecchio nel cinema, o quando ci sono folle, brusii, che ormai purtroppo non si possono più fare

---

<sup>1</sup> TOM WHITTAKER, « Locating “la voz”: The space and sound of Spanish dubbing », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13, n. 3, 2012, pp. 292-305.

tutti insieme, ma occorre farli uno alla volta a causa del COVID e per il problema della pirateria. Abbiamo altri microfoni che invece prendono il suono in maniera diversa. Quello che però vorrei dire è che non è solo una questione di microfono; in realtà, si tratta di una recitazione diversa, di una tecnica recitativa diversa. Ad esempio, gli attori cinematografici sanno che, se alzano troppo un sopracciglio recitando, all'interno di un cinema poi si muoveranno in un primo piano su 4 metri di stoffa, e il loro gesto risulterà esagerato, non credibile. La stessa cosa succede per chi recita al doppiaggio in primo piano: così come la macchina da presa cattura quello che tu stai provando veramente, il microfono cattura le micro-variazioni, registra i tuoi pensieri. Questo è quello che cerco di dire anche ai miei colleghi doppiatori. Dico loro: “guarda che si sente se hai paura, se stai cercando tecnicamente di fare qualcosa”. Il microfono sente tutto, così come la macchina da presa vede tutto. È questo che fa la differenza fra un buon attore, un buon doppiatore, un cattivo doppiatore e un cattivo attore, cioè la capacità di lavorare sul pensiero, non tanto sul modo di dire, sull'emissione o sulla tecnica ma proprio sul pensiero, cioè su come pensare una battuta.

ELETTRA CAPORELLO: Si dice sempre che il microfono registra anche lo stato d'animo e gli umori di chi sta al microfono. È una delle prime cose che mi hanno spiegato quando ho cominciato questo lavoro: che in sala il microfono registra se sei di cattivo umore, se sei triste. Ferruccio ne parlava tanto di queste cose.

MARCO METE: Assolutamente sì. Si sente subito. Aggiunge qualcosa di involontario a quello che tu stai facendo. Qualcosa di inconsapevole.

SERENELLA ZANOTTI: Elettra, passando invece al rapporto fra scrittura e performance dell'attore, come vedi tu, in quanto dialoghista, il rapporto fra ciò che scrivi e quello che dovrà essere poi realizzato? Chi scrive dialoghi determina in qualche modo la performance della voce che doppiierà, secondo te?

ELETTRA CAPORELLO: Un po' sì. Ma, soprattutto, i dialoghi dovrebbero essere, per essere veramente utili, molto naturali, cioè scritti nel modo in cui si parla. In un dialogo non ci può essere scritto “ciononostante”, “purtuttavia”, perché nessuno di noi usa parole così.

MARCO METE: “Inoltre”.

ELETTRA CAPORELLO: Io porto sempre un esempio che per me è stato fulminante. Era un film con Richard Gere e un'attrice francese. Credo fosse un remake di un famoso film di Godard e questi due erano a letto, stavano facendo l'amore, e lei guardandolo con aria sognante dice testualmente, me lo sono scritto: “io ti amo, purtuttavia

vorrei non amarti”. Ora, io penso che in quei momenti, tutto gli dici meno che “purtuttavia vorrei ...”. Per cui i dialoghi ben scritti sono quelli che danno allo spettatore l’illusione che il film sia stato girato in italiano. Questo ovviamente dipende anche dalla maestria dei direttori degli attori. Tuttavia, anche lo scritto, anche il dialogo ha la sua importanza perché deve sembrare molto naturale, come se parlassimo tra noi, non come se ci fosse uno schermo di qualsiasi tipo. Quindi è necessaria una grandissima naturalezza, il che non è facile perché credo che il 90% dei film che faccio, che facciamo tutti, siano americani, e gli americani sono diversi, non c’è niente da fare. Io ho vissuto dieci anni a New York, quindi so di cosa parlo. O esagerano in un senso o esagerano nell’altro, e mantenere un equilibrio con la lingua italiana non è facile, proprio per una questione di scrittura.

SERENELLA ZANOTTI: Marco parlava prima dell’illusione. Anche Elettra ci stava parlando di questo: scrivere e adattare per il doppiaggio vuol dire creare una perfetta illusione, dare al pubblico l’illusione che quelle voci e quelle parole provengano dalle immagini che vediamo. Questo effetto del doppiaggio viene creato anche attraverso la selezione delle voci. Marco, ci puoi spiegare quali sono i criteri con cui vengono selezionate le voci nel doppiaggio?

MARCO METE: Sicuramente uno dei criteri principali è l’età, prima un pochino meno. Ferruccio (Amendola) a sessant’anni doppiava anche dei trentenni, ma era credibile perché era un bravo attore. Un bravo attore riesce a farti credere qualunque cosa. Un bravo attore è un illusionista. Adesso invece sono molto attenti all’età. Nella migliore delle ipotesi la scelta viene fatta sulla fascia migliore degli attori e doppiatori in quella zona di età e in quella zona di carattere, cioè cercando di capire quali sono le caratteristiche del personaggio e cercando di trovare un attore bravo che possa coprire quelle caratteristiche. Personalmente io non vado mai molto dietro all’aderenza vocale, cioè al fatto che la voce sia identica, perché in realtà, se avessimo dovuto fare questo, Marlon Brando non sarebbe mai diventato famoso in Italia perché aveva una vocetta da soprano. Se sentite il passaggio, per esempio, tra il recitato meraviglioso di Peppino Rinaldi al canto di “Your eyes are the eyes of a woman in love”, noterete che Brando aveva una voce molto nasale, molto in falsetto. Quindi, in realtà, non è così interessante che la voce sia identica all’originale. A volte gli americani, per una loro maniacalità, mettono le tracce vocali una sopra l’altra e cercano di vedere se sono simili, anche se questo caso è molto raro, soprattutto se si fidano del direttore. Quindi il parametro è quello dell’età, della bravura, della capacità di entrare

dentro quel personaggio. Secondo me un bravo attore è capace di fare un po' tutto. Francesco Pannofino, per dirne uno, o Luca Ward, o chiunque altro, Francesco Prando o Maria Pia Di Meo, Emanuela Rossi o Chiara Colizzi, insomma, tanti dei nostri meravigliosi doppiatori hanno fatto personaggi completamente diversi, anche di età diverse, e quindi questo problema non c'è. A volte, quando fai i provini, hai delle sorprese incredibili perché tu chiami a fare il provino qualcuno che non pensavi potesse fare qualcosa di straordinario e invece, in quell'attimo di grazia, l'aderenza col personaggio esce fuori. Perché poi c'è un fatto: quando una cosa nel doppiaggio funziona, improvvisamente lo schermo si illumina. Cioè, quando la voce è giusta, la battuta è detta bene e c'è un'aderenza totale, succede qualcosa di magico: improvvisamente quella faccia, quella voce e quella situazione sono strettamente connessi e ci danno un'emozione profonda. Il punto d'arrivo è quello.

BRUNA DONATELLI: Mentre il doppiatore, o comunque attore ha il compito di iscriversi nel corpo dell'altro attraverso la gestualità – e trovo che lì ci sia la maestria – in qualche modo mi sembra più semplice riuscire a mettere il tuo corpo nella gestualità, nel corpo dell'altro. Mi sembra un po' più difficile il compito di chi scrive i dialoghi, di chi deve mediare tra un testo originale, un testo di arrivo e quello che dovrà dire il doppiatore. Come ci si arriva?

ELETTRA CAPORELLO: Io cerco di essere sempre rispettosa del regista perché il film è suo e bisogna seguirlo. Quanto al metodo di lavoro, io vedo prima il film in originale con la lista dei dialoghi originali, faccio i miei segni cabalistici se ci sono, appunto, delle bocche alla Julia Roberts; mentre se parlano fuori campo, gli faccio dire anche un "Salve Regina" in più. Poi si tratta di entrare soprattutto nei personaggi. Io ho sempre fatto commedie, un po' per scelta, un po' perché sono "battutara" di natura, per cui mi vengono meglio. Purtroppo, non se ne fanno più tante. I dialoghi di Woody Allen li traduco dal suo Manhattan Jewish *whatever* in romanesco; vengono perfetti. La tragedia è risalire dal romanesco all'italiano: quello è un altro discorso. Ma il romanesco, sì, funziona, perché a Roma abbiamo lo stesso cinismo, la stessa cattiveria, lo stesso sarcasmo crudele.

SERENELLA ZANOTTI: Parlavamo del rapporto tra corpo, voce e scrittura in quanto condizione necessaria al tipo di identificazione che il doppiaggio intende innescare. E qui entra in gioco la questione della sincronizzazione.

ELETTRA CAPORELLO: Se la battuta è buona e fa ridere, fa piangere o emoziona comunque – e questo credo di averlo imparato con tutte

le centinaia di film che ho fatto – se anche il labiale non è perfetto va bene comunque: il pubblico non si ferma a guardare il labiale. Se per andare dietro all'originale si scrivono appunto i “ciò nonostante” e i “purtuttavia”, non si ride, non si piange e non ci si emoziona. Poi, certo, la sincronizzazione è importante.

MARCO METE: Volevo aggiungere una cosa a quello che si diceva prima. Perché non è solo una questione di gestualità. La cosa fondamentale è il respiro, e io credo che in questo, per esempio, Elettra sia una maestra. Capire dove e come respirano i personaggi, perché ogni personaggio respira in maniera diversa a seconda dell'emozione che sta veicolando. Quindi quella respirazione corrisponde a una recitazione più lenta, più veloce, più stretta, più ampia.

SERENELLA ZANOTTI: Possiamo dunque considerare la lista dialoghi, l'adattamento, una sorta di partitura?

ELETTRA CAPORELLO: Io non sono musicista, ma in effetti l'adattamento è una partitura perché si manda in sala qualcosa. Io cerco di essere sempre molto onesta quando scrivo, pensando poi che in sala devono anche emozionarsi. E quindi faccio in modo che ci siano tutte le cose a posto, non necessariamente le labiali; che ci sia il ritmo. Io, per esempio, ho fatto per moltissimi anni yoga. Devo dire che mi ha aiutato molto perché la questione del respiro, come sapete, nello yoga è essenziale, ed è essenziale anche nel doppiaggio. È essenziale per me che lo scrivo ma soprattutto per loro che poi devono dirlo. Devo dire che è stato ed è ancora, perché lo continuo a fare, un aiuto, anche perché ti aiuta ad inquadrare i problemi, ad inquadrare i personaggi, ad inquadrare le storie in maniera un po' più distaccata. Perché io ci entro con tutte le scarpe nelle storie, specialmente in alcune. È inevitabile.

ROSA LOMBARDI: Mi chiedevo se abbia mai incontrato dei casi di ambiguità del testo e come è intervenuta. È intervenuta disambiguando, è intervenuta spiegando, o cercando di mantenersi fedele a quello che è l'originale e lasciando le cose ambigue? Come si è comportata?

ELETTRA CAPORELLO: Io sono sempre molto fedele al testo, ma quando ci sono ambiguità bisogna rendersi conto che l'ambiguità in un'altra lingua è diversa. Cerco anche di essere fedele al pubblico italiano, il che è essenziale. Io dico che se in una sala, vedendo un film doppiato, qualcuno si gira dicendo “scusa che ha detto?” vuol dire che l'adattamento è stato fatto male. Non ci devono essere ambiguità; se ci sono ambiguità nel testo bisogna risolverle in un modo o nell'altro.

Secondo Ascheid Antje, in termini di esperienza di visione, la versione doppiata di un film è molto più vicina alla versione in lingua originale rispetto a quella sottotitolata<sup>2</sup>. Sebbene la versione sottotitolata mantenga intatto il rapporto tra corpo e voce, essa contiene comunque una serie di elementi riflessivi che creano una distanza critica tra lo spettatore e il film. La versione doppiata, invece, riesce ad attivare modalità di identificazione più strette con i personaggi sullo schermo e un maggiore coinvolgimento emotivo con il mondo diegetico del film (*ibid.*). Da questo interessante dialogo con Elettra Caporello e Marco Mete emerge chiaramente l'insieme delle complesse tecniche che rendono possibile tutto questo, dimostrando come, anche nel doppiaggio, la parola sia corpo, e come voce e performance attoriale siano indissolubilmente connesse alla scrittura traduttiva.

---

<sup>2</sup> ASCHEID ANTJE, «Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema of Cultural Ventriloquism», *The Velvet Light Trap*, vol. 40, 1997, p. 33.

Partendo dalla nozione di testo quale medium visivo-sonoro in cui l'azione del verbo converge con l'energia della lingua, i contributi raccolti in questo volume ripensano la scrittura come processo polifonico che coinvolge il corpo allo spettro di una dinamica intermediale e interestetica che ri-scrive, in-scrive e tra-scrive la "lettera" quale atto, gesto, materia di una mimesis generativa, di una performance in continua evoluzione che gioca su passaggi, ibridazioni, rotture, punti di giunzione o disgiunzione tra significante e significato, tra voce e parola, tra spazio e tempo. Dal testo letterario al testo filmico, dalla poesia alla sceneggiatura e al doppiaggio, si indagano le relazioni intersemiotiche di pratiche, tecniche e percorsi le cui potenzialità poetiche sollecitano e rinnovano, allo stesso tempo, il contatto con il lettore/spettatore/uditore, ovvero il contatto con il pubblico.

### **Laura Santone**

è professore di Lingua e traduzione francese presso il Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere dell'Università Roma Tre. Le sue ricerche passano per uno sguardo interdisciplinare e vertono sulla traduttologia e la critica della traduzione, sui processi di enunciazione e costruzione del senso del testo poetico e letterario, sull'analisi del discorso mediatico e politico, sulla voce e gli stili vocali. Intorno a queste tematiche ha prodotto numerosi saggi e organizzato diversi convegni internazionali.