

Publicato online www.rossocorpolingua.it il 30 marzo 2024
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

Prefazione

Voci & voci

Giovanni Fontana

Le forme dell'oralità poetica, nell'attuale panorama mediatico, ci riservano molte sorprese. È soprattutto questa la ragione per cui Cetta Petrollo Pagliarani, guida tenace e infaticabile dell'«Associazione Letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani», ha voluto dare corso al seminario di cui raccogliamo gli atti in questo volume. L'argomento le sta particolarmente a cuore, tant'è che da tempo organizza letture e incontri sul tema e già ha dichiarato che è sua ferma intenzione proseguire i lavori in un secondo appuntamento, cui probabilmente ne seguiranno altri.

Sull'energia vitale della voce, sulle sue funzioni e qualità poetiche si è detto molto. La materia è stata trattata da un punto di vista teorico da eminenti studiosi, tuttavia, in questa occasione, si è sentita la necessità di riaffermare il valore della «viva voce», ampliando e affinando la riflessione sugli aspetti relativi alle poetiche e alle tecniche, attraverso le testimonianze di alcuni tra i più significativi rappresentanti della cosiddetta «nuova oralità». Tale scelta è dovuta anche al fatto che il rapporto vocalità/poesia, il concetto di

scrittura ad alta voce, come pure la relazione testo-voce-pensiero e l'arco delle differenze tra vocalità e oralità, meritano un'attenta analisi sul campo affinché possa essere giustamente valorizzato il profilo pragmatico, invero piuttosto trascurato dalla critica contemporanea. Ecco perché, al fine di favorire uno scambio osmotico tra sfere che nutrono interessi diversi, i curatori del seminario hanno coinvolto studiosi e poeti. Il titolo del seminario si presta a molteplici interpretazioni e consente di spaziare a tutto campo: la poesia è con la voce, nella voce, dietro la voce. La voce è padrona del canto, ma anche di una infinita gamma di possibilità espressive soprasedgmentali e prelinguistiche. Può essere segnale dell'inespresso. Va oltre il dire. Racconta l'indicibile ancor prima di dar corpo alle parole. È *corpus* e *spiritus*. In prospettiva creativa queste considerazioni sembrano essere condivise da molti autori contemporanei, che se ne occupano secondo angolazioni differenti. Tuttavia solo in rari casi ne considerano la rilevanza come cardine vitale della propria poetica. Per lo più il rapporto è secondario, relegato a questioni funzionali di tipo ordinario, soprattutto all'intrattenimento corrente, quando invece, osservando con attenzione il panorama internazionale, sembra che la voce come corpo dinamico rappresenti l'elemento qualificante delle ricerche più avanzate.

La voce in-forma, con-forma, configura la poesia nello spazio-tempo. Secondo Paul Zumthor «interviene nel e sul testo, come dentro e su una materia semi formalizzata, con cui plasmare un oggetto mobile, ma finito»¹. Scopo di questo seminario è anche verificare come ciò accada e quali possano essere gli esiti sul piano artistico.

Laura Santone apre la serie degli interventi, ordinati senza voler suggerire scale di valori, secondo un criterio che evidenzi il passaggio dal piano teorico a quello tecnico-poietico. La studiosa mette a fuoco il contributo che Iván Fónagy ha apportato alla linguistica fonetica. Il filologo ungherese si è interrogato sul carattere pulsionale dei suoni del linguaggio, ponendo al centro

¹ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

delle sue ricerche la «vive voix», come espressione del corpo pulsante. Egli ha saputo osservare la «physique» del gesto vocale, offrendoci l'eloquio come metafora danzante: ne ha considerato gli aspetti fisiologici, riproponendo all'attenzione il concetto di *mousiké*, che designa, nello stesso tempo, musica strumentale e vocale, danza, strutture metriche della poesia e elementi prosodici della parola. Osserva Laura Santone che la linguistica di Fónagy interroga l'intonazione della voce, in quanto fonte pulsionale di un effetto di senso al di là della parola, non trascurando quel linguaggio «sans mots, sans phrases» che offre la melodia del testo.

Daniele Poletti, non distante da questa lunghezza d'onda, offre un'analisi del logocentrismo occidentale e analizza la vocalità sottolineandone l'indifferenza alla funzione semantica della lingua, perché la voce rifonda la parola attraverso la creazione soprasegmentale del senso. Egli osserva come, nell'universo mercificato odierno, la voce sia del tutto appiattita e costretta nella normalizzazione dei comportamenti organici alla funzione consumistica, cosicché, se fuori da queste coordinate, essa risulta sfuggente e potenzialmente sovvertitrice. Proprio questo carattere oppositivo fa sì che la voce diventi principio attivo «divaricatore tra l'ordine delle parole e la loro forza immaginale». Secondo Poletti questa funzione eccedente diventa doverosa per il poeta. Si tratta di uno scarto dalla norma che ha la capacità di ampliare il senso. Ne consegue che la lettura pubblica, secondo regole sclerotizzate, con posture e ruoli strutturati, risulta essere del tutto vuota: utile semmai al solo spettacolo del sé.

Quest'ultimo aspetto trova concorde Francesco Muzzioli, quando osserva che il poeta lineare, generalmente concentrato sulla mera esposizione dei significati, «non chiede alla voce nessun esercizio e, in buona sostanza legge male». Occorrerebbe perciò che ci si avvicinasse all'oralità con una rigorosa «ipotesi di lettura». Del tutto diverso è il caso della poesia sonora che, proprio ponendo grande attenzione alla qualità vocale, ha garantito la permanenza e lo sviluppo della ricerca sperimentale in poesia. Anzi, Muzzioli sostiene che la poesia sonora sia «sperimentale di suo» e per questo «è stata preservata dalla regressione» di quella poesia lineare che «s'accontentava ben troppo spesso

nella koinè postermetica, ormai asfittica e perciò resa ancor più banale che in passato». Tuttavia esiste oggi anche una *scrittura della voce* come luogo di sperimentazione articolata tra i due poli del lineare e del sonoro, determinando una varietà di esiti, dalla spoken music allo slam, dall'hip-hop al rap.

Il crinale intermedio è rivisitato da Lamberto Pignotti che sottolinea come, tra gli anni Cinquanta e Sessanta la poesia fosse ancora fortemente legata alla pagina. Grazie all'impegno culturale e alla genialità creativa di un manipolo di artisti, come quelli facenti capo al Gruppo 70, nato a Firenze nel 1963, la parola inizia il suo viaggio fuori dal libro, assumendo consistenza visiva e sonora. Pignotti spazia tra mitologie e cronache ricordando le prime esperienze di oralità poetica e le modalità relative ai «lavori in corso», con particolare riferimento alle esperienze di «Poesia e no», dove la poesia sconfinava dai tradizionali e restrittivi confini letterari per aprirsi a dimensioni spettacolari, dove la principale tecnica in adozione era quella del montaggio materico di testi, gesti, immagini, voce e suoni di varia estrazione, dalla musica classica all'elettronica, dalla canzonetta alla musica concreta.

L'area intermedia della spoken music costituisce il terreno d'azione di Marco Palladini, i cui testi lineari nascono già fortemente orientati ritmicamente, tanto da richiedere di essere rilanciati in concerto affinché possano rilasciare tutta l'energia vitale che racchiudono in potenza. Del resto la musica verbale di Palladini, proprio come il *flatus vocis*, è una sorta di «macchina bio-fonetica che si appropria della macchina semantica di un testo per produrre un atto che prima di significare qualcosa, è significante/significante di per sé». Ciò non toglie che l'oralizzazione del testo, come momento interattivo tra scrittura e neo-oralità, possa avvenire in sinergia con un tessuto musicale vero e proprio.

A tal proposito Lello Voce osserva che la musica «ambienta la parola detta nello spazio e nel tempo, potenziando la sua sonorità, denunciando come la parola sia innanzitutto vibrazione sonora, evento materiale e materico, azione, gesto». Voce, come ha fatto altre volte, analizza la relazione musica/poesia mettendone in evidenza l'«l'effetto di senso», carattere dinamico senza dubbio fondamentale nel momento performativo, addirittura

preponderante, prima ancora del significato. Del resto, partendo da considerazioni che mettono a fuoco lo specifico poetico, è possibile osservare che oggi, paradossalmente, *scripta volant* e *verba manent*, perché la parola contemporanea è vibrante e persistente come non mai. Se la poesia è un'arte che abita il tempo, abita il suono, abita la voce, oggi, con il supporto delle tecnologie, appare per certi versi efficacemente valorizzata, modellata, amplificata. Tuttavia c'è da aggiungere che il riconoscimento delle sue radici è elemento indispensabile per ridarle piena dignità e riconoscerne chiaramente la dinamica migrante, trans-mediale sulle ali della vocalità. Rileva giustamente Lello Voce che il suo futuro sarà legato ad «uno strano mix di arcaico e ultra-tecnologico, di sciamanico e insieme cibernetico».

L'adesione di Carmine Lubrano alla modalità performativa è senza mezzi termini. Da anni costruisce le sue composizioni prefigurandone l'esito sonoro. Il testo incluso nel volume, che si apre, anche visivamente, in forma non convenzionale per una comunicazione seminariale, ripercorre in chiave poetica il flusso vociferante delle sue letanie rap, costellando i versi di prese di posizione e di nomi che hanno contribuito ad avvalorare il peso della vocalità sull'orizzonte poetico.

La comunicazione di Patrizio Peterlini inquadra lo stato dell'arte della poesia sonora, riferendo a proposito dell'importante progetto «La Voix Libérée», realizzato a Parigi al Palais de Tokyo nel 2019, con il quale è stata compiuta la più ampia ricognizione sugli sviluppi contemporanei del settore a livello internazionale, e annunciando i lavori in corso relativi a «New Futura», l'aggiornamento della storica antologia «Futura. Poesia Sonora», editata da Arrigo Lora Totino nel 1978, a cui ora stiamo lavorando insieme. L'occasione ha offerto a Peterlini la possibilità di soffermarsi sulle strade battute dai poeti sonori contemporanei, specificando le differenze con gli storici, ma anche distinguendo gli ambiti della poesia fonetica da quella sonora o illustrando concetti come «letteratura orale» o «musica naturale».

È proprio nel territorio della poesia sonora che Jonida Prifti mette a confronto alcuni testi creativi con proprie dichiarazioni di poetica e indicazioni tecniche, senza dimenticare di trattare il tema del proprio bilinguismo, che

tanta parte ha nella sua scrittura poetica. Di lingua madre albanese, la poeta crea commistioni linguistiche per ricercare effetti sonori inconsueti e per accentuare la carica espressiva delle sue performance. L'uso di apparecchiature elettroniche e di interazioni con musica sperimentale, in genere a cura di Stefano Di Trapani (con il quale ha creato il duo *Acchiappashpirt*), esalta una sonorità che, a suo giudizio, richiama il «paranormale». L'intenzione è quella di sottolineare il carattere specifico di un lavoro dove, lasciandosi trasportare emotivamente dal flusso del nonsense glossolalico, si può entrare in uno stato di *trance*, non immune dall'apporto costruttivo del caso.

Il mio contributo, che respira l'atmosfera dell'opera plurale, è di taglio molteplice: da una parte è teorico, dall'altra si pone come dichiarazione di poetica, ma nello stesso tempo appare come una scrittura creativa, una sorta di prosa poetica caratterizzata da un ritmo serrato, che ben si sposerebbe alla vocalità in un'ottica performativa, nel cui baricentro sarebbe il corpo ad assumere funzione strutturale. In realtà il testo è fondamentalmente creativo, ma riprende i concetti cardine della mia visione "epigenetica". La poesia muove dal pre-testo, si espande nello spazio-tempo e ritorna al pre-testo, arricchita di esperienze e di memorie. In un gioco di lanci e di rilanci, dove la *formatività* (nesso inseparabile di invenzione e produzione) fa risuonare le parole in quel continuo riformare, riconfigurare, che è il fare della poesia d'azione: quel tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare, soprattutto attraverso l'uso creativo della voce. Tanto che il pre-testo, agli occhi del poeta, mostra la sua vecchia faccia sempre rinnovata, sempre pronta ad essere vocalmente ricostruita. Praticamente, la poesia scritta costituisce una sorta di partitura sulla quale il poeta-performer costruisce, "in situazione", un poema sonoro spazio-temporale sempre nuovo. Grazie al suo gesto, alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico subisce processi successivi di riorganizzazione secondo itinerari pluridirezionali ed 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".