

LE ARTI DEL SUONO

5

le Arti del suono

n. 5/2012

poetiche fonetiche ed altre

a cura di

Giovanni Fontana



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5694-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2012

Indice

Editoriale	7
La poesia sonora: poesia scenica e poesia registrata di Jean-Pierre Bobillot	11
La performance della parola di Nevio Gàmbula	19
Poesia sonora / Poesia dell'oralità di Arrigo Lora Totino	33
I parametri delle "pubblicazioni orali" di Michèle Métail	87
Per una linea poetica intermediale. Il pre-testo come luogo di trasfigurazione di Giovanni Fontana	95
Arthur Pétronio e la poesia fonetica di Sergio Cena	103
La poesia sonora nell'arte dell'azione di Bartolomé Ferrando	123
Dalla poesia sonora alla poesia numerica. Verso un ampliamento della lingua di Jacques Donguy	129
Henri Martin Barzun e l'Orphéide di Sergio Cena	137
Documenti	
Henry Chopin La voce 1980	153
Pierre Garnier Un'arte nuova: la sonia 1963	157
Adriano Spatola Interviste e prefazioni in "Baobab"	159
Paul Zumthor Poesia dello spazio 1990	165

Le avanguardie novecentesche, facendo tesoro di precedenti segnali, rari ma particolarmente significativi, promuovono senza mezzi termini il rilancio della dimensione sonora della poesia. Fin dalle origini e per secoli in vicissitudini alterne, la vocalità poetica aveva avuto grande spazio in pubblico, finché, nel privato, non s'era perduta nella lettura muta favorita dal libro a stampa. Ma questo naufragio del corpo della voce seminava i propri resti in un silenzio della scrittura tipografica solo apparente, dove, in effetti, il testo poetico sottendeva quelle caratteristiche prosodiche che al momento opportuno potevano far scattare la molla della sonorità, trasferendola dal piano mentale a quello psico-fisico.

Quando, agli albori del novecento, le nuove tecnologie divaricavano gli orizzonti mediatici, l'assetto dell'universo estetico ne rimase sconvolto. Il sovvertimento attraversò il secolo catalizzando mutazioni nella produzione letteraria e favorì rapidamente lo sviluppo di forme di comunicazione e di espressione inattese, con legami più o meno forti nei confronti di tutti gli ambiti percettivi. In questa situazione era fortemente valorizzata la dimensione acustica fondata sull'esercizio della vocalità rimodellata sulle tecnologie elettriche ed elettroniche e sulle loro peculiari capacità di "memoria"; ma, soprattutto, assumeva forte consistenza la sperimentazione sinestetica, che offriva produttivamente la sponda all'intermedialità, secondo l'accezione di Higgins, che segnava la distanza dal multimediale, inteso come mera sommativa di dati, al di là della loro polivalenza e della qualità del loro legame.

Su questo versante si riconosce uno degli aspetti specifici della *poesia sonora* che, pur avendo considerato in alcuni casi l'utopia dell'*arte totale* perseguendo l'idea della cosiddetta *sintesi delle arti*, ha individuato il campo di una vocalità peculiare che apre alla letteratura gli spazi di una "oralità secondaria"¹ che

¹ Per questo concetto si veda Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.

incide sulle strutture del testo e che attraversa, direttamente o indirettamente, parte delle pratiche performative, da un lato, e della creatività tecnologica, dall'altro.

La stagione dell'utopia totalizzante ha oscillato, con risultati molto diversi, tra un polo caratterizzato dall'accumulo di elementi interagenti e un altro legato all'essenzialità come dato rivelatore nel prodigio sinestetico della molteplicità e complessità delle singole componenti considerate.

Contro quella che definiva "fallimentare additività wagneriana", Carmelo Bene, che del mondo della poesia (e della *poesia sonora*) aveva raffinata conoscenza, auspicava, al di là della peregrina illusione della realizzazione della "totalità" come assemblaggio di differenti mezzi espressivi, un teatro totale come "metodo sottrattivo": l'unica totalità possibile è perseguibile con la "degenerazione (de-stabilizzazione del *genere*)".²

Nella *poesia sonora*, in analogia con l'asserzione beniana, una sorta di metodologia della destabilizzazione scarica il peso del linguaggio per esaltarne il significante acustico, così come trasforma in essenze del molteplice tutti gli altri elementi che confluiscono nell'opera, qualunque sia la loro estrazione. Al di là di barriere disciplinari, tutto è ricodificato in termini di vibrazione. La dimensione temporale, contemplata in chiave linguistica, diventa elemento strutturale della poesia.

In questo senso la *poesia sonora* non è assimilabile al teatro, tantomeno alla musica, ma la sua singolarità offre ad entrambi i settori una vasta gamma di spunti per reciproche esplorazioni sul piano della trasgressione nell'uso dei linguaggi. Ciò ha implicato la necessità di considerare la figura del *poietes* come poliartista, attore-regista del gesto creativo che distilla la pluralità transdisciplinare; ma questa è cosa che riguarda solo alcune storie recenti, come si vedrà in alcuni dei testi qui raccolti.

² Carmelo Bene, *Marlowe*, da *La voce di Narciso*, in *Opere*, Bompiani, Milano 1995.

In ogni modo, ripercorrendo l'iter poetico di quegli autori che si sono direttamente confrontati con il mondo dei suoni, dal secolo scorso fino ad oggi, passando dalla *poesia fonetica* alla *performance fono-gestuale*, dalla *poesia-teatro* alla *poesia sonora* propriamente detta, si individua sempre un denominatore comune orientato verso la complessità della scrittura intercodice, oltre i confini della pagina, che colloca la figura del poeta di fronte alla necessità di agire nello spazio acustico, visivo e scenico (reale e virtuale) per realizzare progetti fondati sull'intersezione linguistica, sulla contaminazione, sulla percezione multisensoriale. In quest'ambito è molto importante la dimensione articolata della performance, ma anche il rapporto con le nuove tecnologie digitali. Come le opere di Edgar Varèse, che tra il 1922 e il 1927 avevano offerto sonorità mai udite precedentemente, ponendosi come capisaldi per il processo di superamento delle tradizionali categorie sonore e indicando orizzonti acustici che fecero parlare di "musica spaziale", così la nuova parola poetica emersa dal rapporto tra vocalità e tecnologie magnetofoniche farà parlare Paul Zumthor di "poesia dello spazio". In entrambi i casi si tratta di realtà sonore che si dilatano, si espandono, trasmutano.

In questo numero offriamo ai lettori una serie di saggi che tracciano l'articolato percorso della *poesia sonora* in un'ottica panoramica, come nei testi di Jean-Pierre Bobillot, Jacques Donguy e Arrigo Lora Totino. Il primo mette in evidenza le componenti fondamentali della disciplina, sottolineando le differenze nell'approccio alla tecnologia dei due maggiori esponenti del movimento in Francia: Bernard Heidsieck e Henri Chopin, l'uno rispettoso del testo, l'altro incline al *bruitisme* derivato dal rapporto diretto corpo-magnetofono. Donguy lascia intravedere le direttrici di sviluppo in chiave "numerica". Lora-Totino traccia un vero e proprio repertorio internazionale circostanziato e ricco di dettagli. Bartolomé Ferrando sottolinea come la *poesia sonora* rientri a pieno titolo nella più generale categoria della *poesia d'azione*. Nevio Gambula osserva come l'incontro non convenzionale tra parola e voce possa aprire nuove prospettive linguistiche, arricchendo la qualità dei piani di ascolto. Michèle Métail offre una preziosa testimonianza sul suo metodo compositivo, in un testo che fonde autobiografia e dichiarazioni di poetica. Profili storici di autori di primo piano come Henri-Martin Barzun, pilastro del "simultaneismo", e Arthur Pétronio, creatore della "verbophonie", sono

proposti da Sergio Cena. Conclude il fascicolo una sezione di documenti rari: due manifesti di Pierre Garnier ed Henri Chopin, alcune bizzarre e divertenti testimonianze di Adriano Spatola (apparse inizialmente su Baobab, la prima “audiorivista” di poesia fonetica pubblicata in Italia), e lo storico saggio “Poesia dello spazio” di Zumthor, autore di alcuni saggi su oralità e vocalità tra i più importanti che siano mai stati scritti.

Giovanni Fontana

Nota della redazione

Per gli scritti di Bobillot, Métail, Donguy, Chopin, Garnier, e Zumthor, si intende: traduzione di Gianni Fontana.

Per lo scritto di Ferrando: traduzione di Carmen Gonzales.

Per l'estratto da L'ère du drame di Henri Martin Barzun, pubblicato in coda al saggio di Sergio Cena: traduzione di Sergio Cena.

LA POESIA SONORA: POESIA SCENICA E POESIA REGISTRATA¹

Il *Poème-partition B2B3*, lavoro del 1962 di Bernard Heidsieck,² è opera poetica mai concepita prima, integralmente basata sulla sovrapposizione di due testi differenti: l'uno destinato alla lettura dal vivo del poeta (che esordisce tenendo ben virilmente fogli dattilografati), l'altro pre-registrato, destinato alla riproduzione sincronizzata con la lettura dal vivo:³

Quando il testo è stato proposto in pubblico, io ho sempre letto, o detto, in scena – con stile anonimo da conferenza – il resoconto di tecnica bancaria che ne costituisce una delle due parti; l'altra parte, su nastro, era diffusa dagli altoparlanti simultaneamente.

Questo procedimento,⁴ che è dunque sintesi di poesia scenica (voce più azione o *performance*) e di poesia registrata (voce più tecnologia

¹ Questo scritto si collega al mio piccolo saggio *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, Reims, 2009. Ad esso rinvio per approfondimenti dei percorsi qui rievocati, in particolare alle pp.26-80 per gli aspetti tipologici, e pp.81-104 per quelli cronologici e storici.

² In *Partition V*, Le Soleil noir, Paris, 1973 (con 6 dischi flessibili da 18 cm); riedizione: *Le Bleu du ciel*, Bordeaux, 2001 (con 1 cd). Ho proposto un'analisi completa di quest'opera nel capitolo "Bernard Heidsieck, *Poème-partition B2B3 (Exorcisme)*" in *Twentieth Century French Poetry. A critical Anthology*, Cambridge University Press, 2010.

³ *Le Bleu du ciel*, cit., p.38.

⁴ che indico come *lecture / diffusion / action*: le proporzioni di queste tre dimensioni, in un'opera di "poesia sonora", forniscono i principali criteri tipologici a carattere *mediapoetico* in questo genere di lavori.

del suono, o *phono-technè*), fu inaugurato nel 1963 durante le serate del “Domaine poétique” a Parigi. Proprio in quell’anno, *Poème-partition B2B3* fu pubblicato per la prima volta, su disco flessibile da 18 cm (mono), allegato alla rivista *KWY*. Fu poi pubblicato anche nel 1964, in forma di libro con disco allegato, da parte di Paul-Armand Gette e Gianni Bertini. È opera destinata dal poeta in primo luogo alla lettura pubblica, in secondo luogo al disco e all’ascolto privato che il disco consente. Sul nastro magnetico definitiva (e sul disco), i due testi, registrati in parallelo, si sovrappongono in sincrono per tutta la durata del poema: all’ascolto non sono dunque separabili e costituiscono un testo unico. Sulla pagina dattilografata originale, come sulla pagina stampata (libro), le due colonne *sembrano* costituire due testi autonomi: ciò che vi si legge *non* è il poema.

Quello scritto non è affatto il *testo* del lavoro. Come indica il titolo, esso non è che la “partitura”, che presenta due “componenti verbali” distribuite sulla pagina con disposizione tipografica particolare, e con eventuali didascalie riguardanti la registrazione, la lettura e l’azione che l’accompagna. L’opera sonora non ha luogo che nella – e tramite la – sua esecuzione pubblica o discografica.

Le quattro componenti della poesia sonora

La “poesia sonora”, che talvolta è anche “poesia azione”, è presente in diverse situazioni storiche, di cui si pone come sintesi e superamento. Mi riferisco a:

- la *poesia scenica*, che si può far risalire alle sessioni gioiose e tempestose degli Hydropathes, il club fondato da Émile Goudeau a Parigi (1878), dove s’accreditarono soprattutto Marie Krysinska e Maurice Rollinat. Si deve ricordare anche la successiva esperienza del Chat Noir di Rodolphe Salis (1881). Di Rollinat e delle sue improvvisazioni vocali e pianistiche, che hanno stupefatto o indignato i contemporanei, Goudeau scrisse: « Chi non ha fatto che leggere, non ha potuto conoscere questo meraviglioso artista ».

- la *poesia registrata*, che si può far risalire alle sedute fonografiche del

dicembre 1913 dirette da Ferdinand Brunot, negli Archives de la Parole, alla Sorbona: Apollinaire, Verhaeren, René Ghil, ecc. Nel febbraio 1914, nella sua rivista Les Soirées de Paris, Apollinaire aveva proclamato:

Tra breve, i poeti potranno, attraverso il disco, lanciare nel mondo veri e propri poemi sinfonici. Che si renda grazie all'inventore del fonografo, Charles Cros, che avrà fornito al mondo un mezzo d'espressione più efficace, più diretto della voce dell'uomo imitata dalla scrittura o dalla tipografia.

- la *poesia simultanea* ("a più voci"), dove finirono per incrociarsi le due forme precedenti, e che si può far risalire a *L'Église* di Jules Romains, realizzata presso Apollinaire nel 1908. Nel giugno 1914, il futuro della poesia simultanea (e della poesia in generale) si legò all'uso *creativo* della registrazione fonografica, allora ai primi balbettii:

come se il poeta non potesse direttamente registrare un poema al fonografo e far registrare nello stesso tempo rumori naturali e o altre voci, tra la folla o in mezzo ai suoi amici.

- la *poesia fonetica* ("asemantica"), dove andarono di nuovo a incrociarsi le prime due, e che si può far risalire ad *Esorcismo col riso* di Velimir Chlebnikov (1908), una poesia interamente composta da derivazioni più o meno fantasiose di una stessa parola (risata), oppure, con maggior rigore, al breve poema *Rossetto* di Aleksej Krucenych, del 1913, primo esempio di "zaum", cioè di poesia scritta nella "lingua transmentale" dei futuristi russi. In *La Victoire*, nel 1917, Apollinaire non aveva forse evocato « suoni nuovi, suoni nuovi, suoni nuovi [...] consonanti senza vocali [...] E che tutto abbia un nome nuovo »?

Le grandi tappe della poesia sonora (1)

Né l'esperienza degli Hydropathes, né tantomeno quella dello Chat Noir, suscitarono una vera rivoluzione poetica. Goudeau però aveva raggiunto il suo obiettivo: che era – lontano dai convivii simbolisti

come dai “salons” romantici, parnassiani o più semplicemente mondani – quello di « far recitare ai poeti stessi le loro opere », sulla scena, davanti al pubblico. In tal modo, egli dette l’impulso, ancora modesto ma decisivo, ad una storia complessa, intermittente e ostacolata, più volte ripresa: quella *dell’irruzione della voce propria del poeta, come parte integrante del poema.*

Più consapevoli dei loro effetti e più confusionarie nei contenuti, più inventive nella forma, ma anche più sovversive, furono le serate futuriste di Marinetti e del suo gruppo, in Italia (a partire dal 1910), che coltivavano la provocazione e si risolvevano spesso in scontri pugilistici. Le turbolente riunioni dadaiste, al Cabaret Voltaire fondato da Hugo Ball a Zurigo (1916) – indirettamente scaturito da modelli parigini e dai caffè e dai cabaret espressionisti di Berlino e Monaco – possono apparire come radicalizzazioni di quelle esperienze. Questa volta, senza più alcun dubbio, come affermava Marinetti nel suo “Manifesto del Music Hall” (1913), la poesia non sarebbe stata più ciò che era stata fino ad allora! Non era più tempo per la dizione “ben temperata”, per la recitazione enfatica ereditata da generazioni di teatranti, né al contrario per grossolani versi (da “mirliton”) destinati a far ridere su effimeri temi d’attualità un pubblico poco attento alle qualità inventive strettamente poetiche. Il tono sale, la parola precipita, la lingua è strapazzata, il pubblico anche... oppure è incitato ad un’incandescente complicità. La presenza fisica dei poeti, talvolta strapazzati anch’essi, i loro gesti, le loro voci, perfino le loro grida prendono il sopravvento – col rischio di offuscare o addirittura di distruggere il “messaggio”: *il nuovo modo di fare poesia in pubblico non poteva non suscitare effetti sul modo di scrivere* (e viceversa).

Dal 1915, a Berlino, Hugo Ball aveva potuto ascoltare il suo amico Richard Huelsenbeck recitare i suoi “poemi negri”. L’anno successivo, al Cabaret Voltaire, creò i suoi “versi senza parole” o “poemi di suoni” (per esempio *Karawane*: “gadji beri bimba...”). Tristan Tzara sperimentò “poemi negri” e “movimentisti”, “concerti di vocali”, ma anche “poemi simultanei” (*L’Amiral cherche une maison à louer*, in fran-

cese, inglese e tedesco, con Janco e Huelsenbeck, con accompagnamento di fischiello, sonagli e grancassa).

Parallelamente, a Parigi, Pierre Albert-Birot proponeva i tre “canti” del suo *Poème à crier et à danser* e i suoi poemi “a due voci” o anche “a tre voci simultanee” (1916-1918); e in Italia, radicalizzando il ricorso massiccio alle onomatopee richiesto dalla declamazione futurista di Marinetti (*Zang Tumb Tumb*, 1914), Fortunato Depero teorizzava e metteva in scena la “onomalingua”, con annessa “verbalizzazione astratta” (1916).

Le teorie “drammatiste” o “simultaneiste” di Henri Martin Barzun, esposte ed illustrate in passaggi della sua *Orphéide* e da opere di Fernand Divoire e Sébastien Voirol, pubblicati nella rivista di Barzun, *Poème et Drame* (1913), ebbero una certa eco grazie alle letture simultaneiste del laboratorio Art et Action degli Autant-Lara, al Théâtre des Champs-Élysées (1917), poi nel loro “grenier jaune” (granaio giallo).

Ma è la poesia fonetica che si va estendendo meglio, dopo la prima guerra mondiale. In Germania, con i “poèmes affiches” e con i “poèmes phonétiques” del dada-filosofo Raoul Hausmann (« fmsbwtö-zäu... », 1918), e la *Ursonate* (“sonata dei suoni primigenici”) del suo amico e rivale Kurt Schwitters (1921-1932). E a Parigi, con l’arrivo di Tzara (nel 1920), del poeta “zaum” Iliaszd (1921), e del belga Seuphor, che fece ascoltare la sua “musica verbale” (*Tout en roulant les R*, 1926) con accompagnamento di Luigi Russolo al russolofono (1930)...

Le grandi tappe della poesia sonora (2)

All’indomani della seconda guerra mondiale, la poesia sonora riprende vigore attraverso i tumultuosi récital di Isidore Isou, fondatore e teorico del “lettrismo” (1946) e dei suoi zelanti discepoli: Gabriel Pomerand, François Dufrière, Jacques Spacagna, Maurice Lemaître... Fu allora che apparve il magnetofono, lo strumento che avrebbe dato a questa poesia, in tutti i sensi, una nuova vita (un *non-*

veau souffle). Riferendosi alla *pièce* radiofonica di Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947, subito censurata), e desideroso di emancipare integralmente l'enunciazione poetica dell'alfabeto e della tipografia (dove secondo lui s'imbrigliavano i letteristi), François Dufrêne per primo se ne appropriava improvvisando direttamente al microfono i primi "crirythmes", i brani ultra-letteristi con cui realizzava (siamo nel 1954) una "poesia concreta vocale". Ma già all'epoca, Dufrêne lo si era ascoltato nel film-manifesto di Isou, *Traité de bave et d'éternité* (1951) mentre esegue con energia due dei suoi poemi letteristi.⁵

In pochi anni – ma molto dopo i dischi fonografici di Marinetti (1924, 1928), Schwitters (1932), Divoire (1931) e le opere radiofoniche simultaneiste di Carlos Larronde (1931) – stava emergendo una poesia nuova che non esitava ad appropriarsi della tecnologia del suono, già nella concezione oltre che nell'elaborazione stessa dell'opera.

Dopo il 1955, la strada fu intrapresa anche da Henri Chopin, coi i suoi audio-poemi (vicini ai "crirythmes" per *l'esplorazione e l'esposizione bruitista del corpo generatore di suoni*, ma diversi da quelli per un approccio compositivo concertato, più musicale); da Bernard Heidsieck, con "poèmes-partitions" dove l'onomatopeizzazione della lingua non rinunciava al livello semantico, e presto iniziò a ricorrere ad effetti ellittici o ripetitivi di *montaggio*, a processi di sovrapposizione della voce (come in *Quel âge avez-vous ?* del 1966 e *Bilan ou Mâcher ses mots*, del 1967) o di altri suoni fissati su nastro magnetico quali elementi poetici, ronzii d'insetti e concerti di clacson (*Coléoptères and C°*, 1965), suoni del métro parigino (*La Poinçonneuse*, 1970), ambienti urbani (*Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, 1972); da Brion Gysin, infine, con le sue "permutazioni" (*I am that I am, Pistol poem*) che denotano una concezione vicina all'esperienza dell'Oulipo, con regole e vincoli che preludono alla "poesia numerica" pur rimanendo ancora nella "poésie action", o addirittura nella *performance*...

⁵ Si trattava di *Marche* (« J'interroge et j'invective: poème à hurler (à la mémoire d'Antonin Artaud) » e *Appel à la révolte*, che in seguito furono considerati i primi "crirythmes". Nel film di Isou, di fatto Dufrêne non è visibile, ma solo ascoltabile: la traccia sonora del film ha giocato, in un certo modo – e forse senza che ciò fosse intenzionale – il ruolo che ben presto sarebbe stato assegnato al nastro magnetico...

Ricorrendo alla dimensione scenica e alle apparecchiature elettroacustiche, la poesia sonora affianca le esperienze musicali contemporanee:⁶ Parte dei rumori di Luigi Russolo e Ugo Piatti, con le loro orchestre di *intonarumori* (1913); la *musique concrète* di Pierre Schaeffer (1948-1950), poi la *musica elettronica* (1950) con lo stesso Schaeffer e Pierre Henry a Parigi, con Herbert Eimert e Robert Beyer a Colonia, Vladimir Ussachevsky e Otto Luening a New York – senza dire poi dell’esperienza elettronica dei vari Luciano Berio, Bruno Maderna, Iannis Xenakis, Karl-Heinz Stockhausen. L’ascolto del *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen ai concerti del Domaine Musical di Pierre Boulez fu per Heidsieck un momento cruciale (dicembre 1956), una vera rivelazione – e un impulso energetico.

⁶ Sicuramente, si dirà, musica e poesia hanno da molto tempo – addirittura da sempre – relazioni più o meno strette, più o meno serenamente assunte, e più o meno apertamente o subdolamente concorrenziali. E ancora, in questo caso, il termine “musica” è molto spesso invocato in maniera più o meno apertamente o surrettiziamente analogica: è chiaro, per Mallarmé, che non si tratta di musica da concerto, che egli biasima quando René Ghil ricorre al « fraseggio da compositore, anziché da scrittore » (lettera del 7 marzo 1885). Ghil in effetti riteneva che « il poeta penserà d’ora in poi [...] attraverso *le parole-suono d’una lingua-musica* » (In *Méthode à l’œuvre*, 1904). Ma quale musica, allora? Nell’*Arte dei rumori* (1913) si parla di un paradigma radicalmente nuovo, che rompe con tutta la tradizione musicale occidentale: Russolo vi associa immediatamente la poesia citando ampiamente il *Bombardamento* di Marinetti, tornando sull’argomento nel capitolo VI di *I suoni del linguaggio (le consonanti)*, del 1916. Allo stesso modo Dufrière precisa che secondo Isou (1947) “il lettrismo voleva essere *nuova poesia e nuova musica* nello stesso tempo; ma anche né l’una, né l’altra: bensì una nuova arte”. Isou e Dufrière, come Marinetti, conoscevano le teorie e la poesia di Ghil; nello stesso tempo, Jean-Louis Brau, da Ghil prende in prestito il termine generico di “strumentazione verbale”. Maurice Lemaître ripubblicò *L’arte dei rumori* in francese (1954). Infine, secondo il medesimo ordine di idee, Arthur Pétronio, che aveva fatto visita a Ghil poco prima della sua morte (nel 1924), aveva preso in prestito il termine generico di “musica verbale” da Seuphor. E Dufrière, a proposito dei suoi “*crirhythmes*” scivolò furtivamente da “poesia concreta vocale” (1965) a una sorta “di musica concreta vocale” (1976), incoraggiato in questo dall’interesse di Pierre Henry per le sue opere sonore (tra cui *Granulométrie*, del 1967, e *Fragments pour Artaud*, del 1970).

La poesia sonora rasenta nello stesso tempo l'*event*, così come praticato da George Machunas e da altri artisti del movimento Fluxus, a New York (1960) poi a Wiesbaden e in tutta Europa (1962). Poco tempo dopo aver ultimato *B2B3*, Heidsieck fu uno dei rari spettatori dei “concerti” parigini di Fluxus, del dicembre 1962. Da quel momento, preferì parlare di “poésie action”...

Molti dei protagonisti della poesia sonora pensano le loro opere più in termini di realizzazione scenica, che non di oggetto discografico. Dal poeta ci si attende una presenza e un coinvolgimento vocale e corporeo, pur in forme e proporzioni diverse. Hausmann vocalizzava e danzava le sue lettere; Schwitters modulava all'infinito i fonemi della sua “poesia elementare”... e modulò lungamente l'unica /w/ del suo intervento al congresso di Weimar (1922).

Grande vocalizzatore è l'inglese Bob Cobbing (*Appealinair*, 2000), vicino a Dufrené, che ha lavorato al concetto di *body-generated poetry* (poesia generata dal corpo) diversamente applicabile anche a poeti e artisti come Julien Blaine, Joël Hubaut, Arnaud Labelle-Rojoux, o tra i più giovani, Cyrille Bret, Sébastien Lespinnasse. Questi ultimi non abbandonano l'elemento semantico, il che li distingue bene, da questo punto di vista, rispetto al lavoro di artisti come Jaap Blonk, virtuoso bucco-glotto-facciale con o senza amplificazione (ha impiegato in maniera crescente il trattamento informatico della voce “in tempo reale”), o come Michael Lenz e Maja Ratkje (anche loro virtuosi della parola modificata al computer), o come quegli intransigenti fonetisti “a voci nude” che sono Vincent Barras e Jacques Demierre.

Su tutt'altro registro è Michèle Métail, che lavora dal 1973 al suo “poema infinito” *Les compléments de noms*, fedele ai concetti di “poesia pubblica” e “pubblicazione orale” formulate nel post-1968 con tempestività mediatico-poetica, non senza sfumature politiche e sociologiche. Questa doppia dimensione è, d'altra parte, più o meno esplicitamente ed energicamente, sensibile in numerosi poeti detti “sonori”, dai tempi del “dada” ai nostri giorni, ciò che non può essere considerato un puro e trascurabile effetto del caso.

LA PERFORMANCE DELLA PAROLA

Prima parte. Coordinate generali

C'è un punto dove, incontrandosi, la voce e la parola aprono prospettive d'ascolto nuove e permettono di saggiare a fondo le possibilità del linguaggio. È il punto dove la pratica performativa riesce a far compenetrare uno nell'altra, in un reciproco sollecitarsi, la musica con la recitazione. I sintomi di questa tensione, fondamentale per la storia dell'ultimo mezzo secolo, vanno ricercati al di fuori del teatro d'opera o del teatro di prosa tradizionali; sono piuttosto da rinvenire nelle proposte operative del teatro musicale contemporaneo, sia nel versante propriamente musicale (Maderna, Nono, Berio, Sciarrino, tanto per citare alcuni dei più conosciuti), dove l'esigenza è primariamente compositiva, così come nel versante teatrale, dove l'esigenza di rinnovare il teatro ha portato registi o attori "totali" (tipo Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e, di recente, Marco Martinelli) a ripensare radicalmente il rapporto tra la parola e la voce. Il problema che si sono posti questi sperimentatori è quello di esplorare, tramite le dinamiche della voce, le possibilità sonore della lingua; ma è anche quello di fare esplodere la comunicatività della parola, rendendola, dal punto di vista percettivo, più ricca di spunti. È evidente che un'operatività di questo tipo, dove la recitazione è svincolata dalla rappresentazione del testo e il canto non disdegna di esaltare le possibilità di senso della lingua, non può che mettersi nel solco delle sperimentazioni che hanno puntato, almeno a partire dallo *Sprechgesang* di Schönberg e dalla "crudeltà" di Artaud, ad amplificare le capacità espressive ed emozionali della vocalità. Il gesto vocale, il gesto vocale ibrido, quello che va oltre la musica e al di là del teatro, si arricchisce di un'espressività che invita ad andare oltre le nostre abitudini d'ascolto. La vocalità diventa una vocalità profetica.

Negli ultimi anni, un altro apporto fondamentale è dato dall'esperienza per-

formativa di molti poeti. Quella di uscire dalla pagina e farsi azione è una tendenza insita nello stesso atto della scrittura, dalla quale comunque, neanche nelle forme più concettuali, è possibile emendare la partecipazione del corpo. La poesia stessa, d'altra parte, si distingue dalla prosa per una scansione che è a tutti gli effetti musicale: essendo, la sua, una parola che "canta", ci sono buone ragioni per considerare sua intima essenza la tensione a procedere dal silenzio al dispiegarsi sonoro del fiato. In questo senso, allora, il poeta che abbraccia la « materia effimera » della performance compie un atto di riappropriazione della propria voce, altrimenti costretta ad appassire tra le pagine. Si esprime qui una consapevolezza di tipo nuovo, bene illustrata da Giovanni Fontana: « l'universo fonologico della scrittura convenzionale ci appare sempre più insufficiente, quando lo spazio intermediale offre miriadi di nuovi possibili intrecci significanti ».¹ Una voce non più alienata alle regole e alle limitazioni del linguaggio scritto – sembrano dirci molti poeti delle ultime generazioni – può fare vibrare di luce nuova la poesia. Ma appunto il percorso che porta la voce del poeta a manifestarsi pubblicamente non è dissimile da quello dell'attore, o per lo meno dell'attore che manifesta, con la sua recitazione, una *necessità d'azione* non vincolata alla serialità della comunicazione standardizzata, così come si lega, almeno nelle esperienze più avanzate e consapevoli, alle sperimentazioni della "nuova vocalità", per la quale tutti gli aspetti vocali divengono oggetto di considerazione musicale. Sono simili i modi di costruire la partitura e sono simili i piani espressivi attivati. La poesia performata può essere proprio considerata una forma particolare di *teatro musicale*; infatti presuppone che, nella stessa unità di tempo e di spazio, alcuni individui-spettatori si incontrino per ascoltare la resa fonica della parola per come proposta da un individuo-poeta, ovvero ha alla base del suo funzionamento la stessa situazione che caratterizza il teatro propriamente detto, e presuppone il ricorso a un "repertorio" di gesti vocali o di modalità compositive, comprese quelle del montaggio e della registrazione, che appartengono alle istanze della musica contemporanea. È lo stesso Fontana a confermare, anche se indirettamente, questa stretta parentela; e lo fa quando

¹ Giovanni Fontana, *La voce in movimento, vocalità, scrittura e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing-Momo, Monza, 2003.