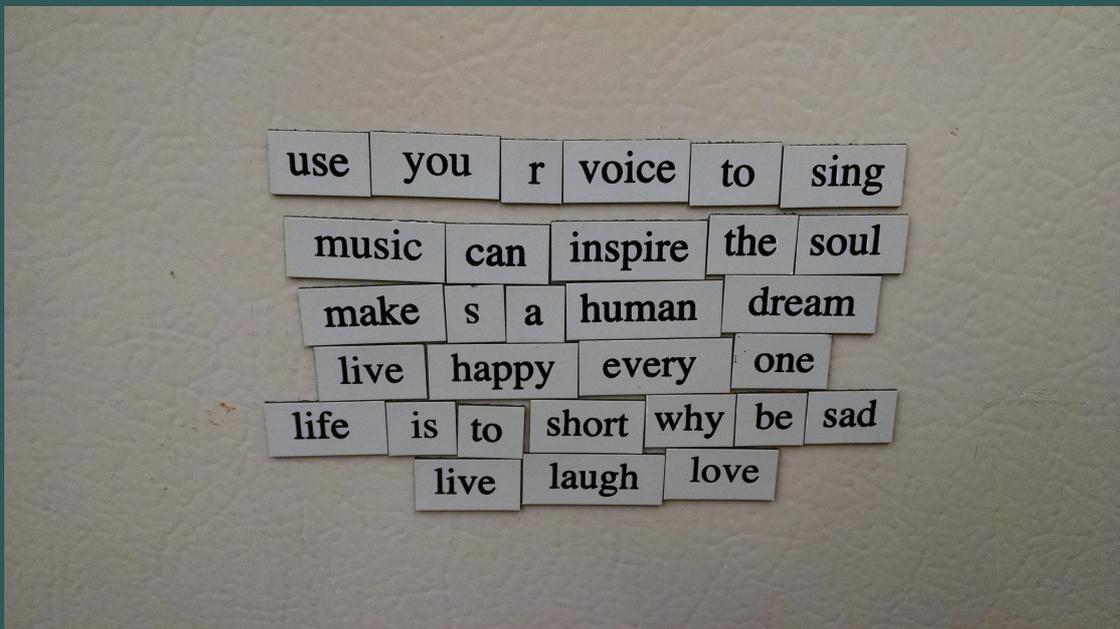


RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

II • 2019 (VI)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

II • 2019 (VI)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

In copertina: *Use your voice*, by Charles Hackley.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/hackleypubliclibrary/16478909493>
(ultimo accesso: 27/06/2019)

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino),
Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino),
Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Matteo GRASSANO (Università di Nizza),
Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino),
Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino),
Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino),
Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Gaia BERTONERI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),
Daniela NELVA (Università di Torino), Barbara PAVETTO (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino),
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),
Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino),
Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13),
Roberto MERLO (Università di Torino), Riccardo MORELLO (Università di Torino),
Francesco PANERO (Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino),
Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass),
Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf),
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche

Via Sant'Ottavio, 20, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2420-796

SOMMARIO

CrOCEVIA • La musica della poesia • I

A cura di Valentina COLONNA e Antonio ROMANO

- 9 Luca ZULIANI • *Sulla metrica del verso libero*
- 25 Emanuele FRANCESCHETTI • *Le due liriche di saffo di Goffredo Petrassi. La modernità del canto*
- 35 Nicola DUBERTI • *Gioco e ritmo in Carlo Regis. L'alchimia linguistica e musicale di un poeta piemontese*
- 43 Benoît MONGINOT, Sibylle ORLANDI • *“Musicienne du silence”: il canto della carpa di Ghérasim Luca*
- 55 Luana DONI • *...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine*
- 65 Philippe MARTIN • *Structure prosodique et diction poétique*
- 75 Rodolfo DELMONTE • *Poetry and speech synthesis: Sparsar recites*
- 97 Antonio ROMANO • *Voci e letture poetiche da Wordsworth a Heaney*
- 111 Paola LORETO • *La melodia della voce. La lezione americana*
- 121 Pablo LOMBÓ MULLIERT • *David Huerta e la musica di ciò che accade*
- 131 Michele BORDONI • *“Come un suono della natura”. Poesia e rumore primigenio nell'ultima poesia rilkiana*
- 149 Matteo STEFANI • *“Dall'acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello”. Musica, poesia e anima nel mito di Orfeo*

InCONTRI • La musica della poesia • II

A cura di Valentina COLONNA e Antonio ROMANO

- 161 Alessandro MISTRORIGO • *Approcci alla phoné della poesia: l'esperienza di Phonodia*
- 169 Abigail LANG • *Why we need online Archives of recorded poetry*
- 177 Valentina COLONNA • *Voices of Italian Poets. Una piattaforma per l'ascolto e lo studio fonetico delle letture della poesia italiana contemporanea*
- 187 Pino MARIANO • *Poesia e Musica. Le ragioni del ritmo*

SeGNALI

- 201 Paola BAIONI • *Presentazione di «Luziana»*
- 203 Simone TORSANI • [recensione di] Laura PEDERZOLI, *Insegnare le lingue on line e su app*, Pisa, Pacini, 2018

CrOCEVIA

LA MUSICA DELLA POESIA • I

A cura di
Valentina COLONNA e
Antonio ROMANO

“LA MUSICA DELLA POESIA”

INTRODUZIONE

Valentina COLONNA (con la collaborazione di Antonio ROMANO)

C'è, nella poesia, una forza che trascende dal significato, seppure affondandovi: lo enfatizza, lo valorizza, talvolta lo frammenta e può, addirittura, essere in grado al contempo di moltiplicarlo. Questa forza ha radici differenti nei vari autori, fiorisce in forme diversissime ma si alimenta di sostanze comuni ed essenziali: silenzi e suoni, nella loro natura primigenia, nella loro combinazione perfetta, danno forma a composizioni e respiri capaci di aprire finestre, porte, cancelli socchiusi di mondi, anche molto lontani tra loro. La musica della poesia, potremmo chiamare questa forza che avvicina, in una connessione assoluta e priva di barriere, culture e tradizioni unite insieme nel nervo del sentire umano. Se la musica costituisce un linguaggio universale in grado di giungere senza traduzioni a smuovere le corde più profonde dell'animo umano, la musica della poesia può spiegare, in tutta la vastità dell'espressione, la condivisione dell'ascolto poetico in culture di lingue diverse che godono della potenzialità e della ricchezza sonora che la lettura poetica offre.

Molti sono i livelli di osservazione che si possono adottare per approfondire il tema della poesia nella sua musica e molti sono stati anche i connubi nati tra discipline che hanno fatto di questo aspetto il cuore della loro ricerca: pensiamo alla connaturata collaborazione tra l'arte musicale e quella poetica e pensiamo anche ai diversi lavori descrittivi condotti in ambito critico e metrico.

Per quanto affascinante e ampio sia il tema, tuttavia, in ambito italiano, come diversi studiosi hanno già denunciato negli anni, la questione non è apparsa particolarmente centrale in nessuno degli studi sviluppatasi nei diversi settori. Molteplici e innovativi possono però essere gli approcci di indagine che si possono rivolgere a un campo come questo. Per questo motivo nacque nel 2018, in occasione della Giornata mondiale della Poesia, la prima edizione della Giornata di studi dedicata al tema, dal titolo “La musica della poesia”, che aveva l'intenzione di aprire un'occasione di dialogo e di ascolto tra studiosi e poeti. A questa manifestazione seguì il 21 marzo 2019 una seconda giornata internazionale di studi, dal titolo “La musica della poesia – *La musique de la poésie*” con il patrocinio dell'Università degli Studi di Torino, dell'Ambassade de France en Italie, dell'Institut Français – Italia, dell'Alliance Française, del Dipartimento di Lingue e L.S. e C.M. dell'Università di Torino e dell' AISV - Associazione Italiana Scienze della Voce. Sull'onda di queste due occasioni di incontro e di confronto, nel corso delle quali differenti linee di studio e ricerca sono emerse e si sono trovate a dibattito, avvicinando approcci di lunga tradizione ad altri di carattere sperimentale, sono nati i contributi ospitati all'interno di questo numero di *RiCOGNIZIONI*, distribuiti nelle sezioni CroCEVIA, InCONTRI e – in parte – SeGNALI. Si è scelto di raccogliergli sotto il titolo complessivo “La musica della poesia”, in richiamo alle giornate di studio che le hanno ispirate e in quanto argomento che accomuna tutti i contributi, al di là della molteplicità tematica e metodologica. L'intento di questo numero è infatti unire approcci e strumenti differenti in un dialogo costruttivo intorno alla questione della “musicalità” della poesia e della dizione poetica, tale da

consentire l'apertura di nuovi orizzonti di riflessione e lasciare una traccia per futuri studiosi e innamorati della poesia.

I contributi raccolti in CroCEVIA perseguono linee di ricerca tipologicamente variante ma che mirano tutte, in ultima istanza, alla descrizione delle musiche di diverse poesie, nazionali e internazionali, in grado di distinguersi e insieme sfiorarsi.

La sezione si apre con il saggio di Luca Zuliani, che in modo magistrale e nuovo affronta il delicato tema del verso libero della poesia italiana da un punto di vista metrico, servendosi anche del supporto degli archivi vocali e tracciando i mutamenti storici, delineati con il cambiamento delle competenze prosodiche collettive in relazione alla musica tonale, di una versificazione che è giunta a basarsi su accenti. Se una relazione tra musica e poesia dunque avrebbe accompagnato un significativo mutamento del nostro versificare nazionale, il nesso radicale che congiunge le due discipline, quando lavorano insieme nell'interdisciplinarietà, viene affrontato da Emanuele Franceschetti, che ci porta alla musica di Petrassi, composta su due poesie di Saffo tradotte da Quasimodo, in un modo "rinnovato", che influisce sulla ricezione dei classici e che rispecchia anche il lavoro di tradizione e innovazione svolto dal compositore.

Dall'intima unione tra letteratura classica e musica si passa poi all'"alchimia linguistica e musicale di un poeta piemontese" come Carlo Regis. Nicola Duberti ci conduce nel mondo di uno dei più importanti poeti in lingua piemontese del Novecento, dedito a una scrittura che tende tutta al gioco e al ritmo, facendo del livello fonologico e prosodico il cuore del lavoro. E ancora, da una realtà piemontese 'di frontiera', Benoît Monginot e Sibylle Orlandi ci guidano all'ascolto della lingua francese del "musicista del silenzio" Ghérasim Luca, che opera sulla pagina poetica come su una partitura musicale, giocando sulla spazializzazione del testo, che risuona a livello fonologico, che potenzia materialmente il linguaggio nella sua estrema fragilità. Rimanendo in area francofona, lo sguardo si sposta poi su Paul Verlaine con Luana Doni che, studiosa e attrice, sviluppa una riflessione sull'interpretazione attoriale dei testi del poeta francese, descritto anche nella mutazione della sua scrittura e della sua musicalità.

La lettura ad alta voce viene presa in considerazione, seguendo invece un approccio neurocognitivo, dallo studioso francese Philippe Martin che, partendo dal presupposto per cui in stili vocali differenti emergano tuttavia regole comuni e inattese, legate ad alcune proprietà cognitive del cervello (come la segmentazione delle unità vocali in gruppi di sollecitazione, riuniti in una struttura prosodica e limitati dalla temporizzazione delle onde cerebrali *theta* e *delta*), dimostra che anche per l'analisi acustica della dizione poetica valga questo principio. Un approccio che vira alla tecnologia che sposa l'arte è quello di Rodolfo Delmonte, che presenta SPARSAR, sistema per la lettura della poesia in inglese, basato sui sistemi TextToSpeech (TTS) disponibili sia *online* sia su Macintosh. Il sistema, in grado di creare parametri prosodici e trascrizioni fonetiche sui testi di input, viene presentato nella sua architettura generale e nel dettaglio e proponendo l'esempio di una poesia di Sylvia Plath, della poesia elisabettiana e di un *Sonetto* di Shakespeare. Alla prosodia in lingua inglese, analizzata foneticamente, dedica il suo saggio Antonio Romano: le modalità intonative e gli schemi di pronuncia generale sono presentati in un confronto tra due interpretazioni che fanno scelte organizzative tra loro contrastanti, ulteriormente evidenziati dai periodi storici e dalla forma dei testi poetici scelti di William Wordsworth e Séamus Heaney. Oltre a una presentazione teorica e delle prospettive diverse che ne emergono, l'autore propone una classificazione dei diversi stili di lettura.

Sempre in area anglofona, ma americana stavolta, si sviluppa il lavoro di Paola Loreto, studiosa di Letteratura americana e poetessa, che sonda in modo inedito l'influsso nella propria poesia di quella di un gruppo di scrittori americani. Elemento cruciale è, in questo caso, quello "orale", vicino al colloquiale, che cerca in un ritmo naturale la sua voce: il nuovo linguaggio poetico del gruppo americano si rivela per la poetessa una lezione verso una fase di scrittura

nuova, che trattiene l'essenziale. Ci si sposta poi nel centro-America con il saggio di Lombó Mulliert sul poeta messicano David Huerta, di cui viene analizzato, attraverso alcuni testi, il rapporto con la poesia ispanica e la loro potenza musicale, radicata alla storia e ai suoi inevitabili cambiamenti. Se la storia infatti non è estromessa dalla poesia dell'autore messicano e, anzi, prende forma nella musica della sua poesia, si torna a un originario “suono della natura” con l'ultima poesia di Rilke, presentataci da Michele Bordoni, che ne spiega il rumore primordiale. Si tratta difatti di una poesia che si serve della dizione della poesia nella sua consistenza fisica, sonora ed esistenziale: interessante è anche il parallelismo che vede poesia e linguistica toccarsi, scontrarsi e corteggiarsi nelle esperienze di ricercar rilkiana e saussuriana.

Al termine di un viaggio tra discipline diverse e poetiche di aree geografiche lontane, a chiusura della sezione, si incontra il contributo di Matteo Stefani, che ci riporta alle origini della musica della poesia, guidandoci nella storia del mito greco di Orfeo. Il saggio, che analizza diverse fonti, si concentra sulla forza e sull'influenza che poesia e musica hanno sull'anima umana, passando in rassegna le varie fasi del mito, necessarie, per comprenderne a fondo la radicalità che esso lascia.

Nella sezione *InCONTRI* trovano invece collocazione lavori dedicati al recente mondo dell'archivistica digitale, come quello di Abigail Lang, che fa riflettere sull'utilità degli archivi sonori di poesia al giorno d'oggi. Presentando la preziosità delle registrazioni poetiche, non solo come dato in sé ma anche come elemento determinante nella trasmissione, nella ricezione e nello studio della poesia, già diffuso in ambito americano, l'autrice introduce la realtà europea e la necessità di approfondire la questione, giungendo a presentare il recente progetto francese degli *Archives sonores de la poésie*. Con Alessandro Mistrorigo la percezione della poesia apre all'ermeneutica: lo studioso racconta l'esperienza di *Phonodia*, archivio digitale sviluppato presso l'Università di Venezia, finalizzato all'osservazione del legame tra testo e lettura, considerando un approccio interdisciplinare che unisce più discipline, tra cui la filosofia e la psicologia. L'archivio italiano presentato da Valentina Colonna è *Voices of Italian Poets*, dedicato allo studio fonetico della lettura della poesia italiana, il quale, come progetto, è stato anche all'origine delle giornate di studio menzionate in precedenza.

In quest'ambito, in cui la dimensione dell'ascolto si fa centrale, si colloca anche l'articolo di Pino Mariano, che tratta il tema della lettura della poesia in relazione alle sue funzioni, considerando la complessità storica e culturale degli stili di lettura e prendendo in considerazione l'intero lavoro di L.S. Senghor e facendo riferimento, in particolare, alla *raison-oeil* e alla *raison-étreinte*.

Anche la presentazione che, in *SeGNALI*, fa Paola Baioni di *Luziana*, rivista dalla stessa sognata e ideata, vuole essere testimonianza dello spirito propositivo e stimolante che ha animato le giornate di studi che hanno rappresentato il motore e il movente di questi contributi.

La musica della poesia è dunque in questa proposta di letture il viaggio che, primigenio, conduce il lettore in un ascolto profondo: lo può avvicinare, pervadere e, dal silenzio da cui questa affiora, vuole accompagnare il lettore oltre queste pagine. Questa raccolta di voci, riconoscibili nel loro parlare e nel loro canto, vuole costituire un primo nucleo di spunti e di riflessioni che conduca a un'esperienza armoniosa di arricchimento e di bellezza per chi vorrà avvicinarvisi e, porgendovi l'orecchio, affidarvisi.

SULLA METRICA DEL VERSO LIBERO

Luca ZULIANI

ABSTRACT • On the metric of free verse. The essay examines the “free verse” of modern Italian poetry, hypothesizing that two general tendencies have followed one another: in the first phase it was possible to overcome the traditional prosody – based above all on the Leopardi model – while maintaining its rhythmic characteristics, in particular in the first part of the lines. In a second phase, a versification based on accents and not on syllables became more important. This change can be traced back to a change in collective prosodic competences, due to the definitive affirmation of the typical forms of tonal music. The hypothesis is also verified through the analysis of the recordings of the poets who read their poems, using the material preserved in the websites “VIP” and “Lyrikline”. This feedback – which must be made with all the necessary caution – is nevertheless essential when trying to analyse a versification based on accents and not on syllables, also because it is not suited to the natural rhythm of the Italian language.

KEYWORDS • Free verse; Italian poetry; Metrics; Poetry and Music

1. Due tendenze generali

Il tema di fondo di questo intervento suona più o meno così: come funziona il verso libero nella poesia moderna? Si tratta, com'è ovvio, di una questione infernalmente complicata che non si può affrontare qui in modo esaustivo: solo una rassegna della principale bibliografia occuperebbe lo spazio di un saggio.¹ Intendo invece limitarmi a due fenomeni generali – due tendenze di massima, si potrebbe dire – che mi è capitato spesso di intravedere lavorando sulla poesia del Novecento.

1.2. Ciò che resta di endecasillabo e settenario

Il primo fenomeno generale è il meno recente ed è già stato spesso notato. Qui si proverà a definirlo in un modo un po' diverso dal solito. Lo spunto per tale impostazione è nato alcuni anni fa, in occasione di un lavoro sul *Diario postumo* di Montale, una raccolta su cui esistono seri dubbi di autenticità (cfr. Zuliani 2016). L'obiettivo che mi era stato affidato era quello di verificare la sua compatibilità con il resto dell'opera di Montale dal punto di vista metrico. Poiché non è facile confrontare fra loro versi liberi, inseriti in poesie prive di forme strofiche costanti, mi serviva trovare una caratteristica metrica che fosse il più possibile diffusa, in modo da poter fare statistiche ragionevolmente affidabili.

¹ Per una panoramica esaustiva si rimanda innanzitutto a Giovannetti-Lavezzi 2010. La stessa espressione *verso libero* andrebbe precisata meglio, sulla scorta di Mengaldo 1991, ma in questa sede ci si accontenterà di tale denominazione troppo generica, anche perché non verranno prese in esame le rime e le strutture strofiche.

Alla fine sono ricorso al seguente sistema: ho contato quante volte i versi di Montale – tutti i versi di Montale, a prescindere dalla misura – battono in quarta, quinta o sesta sede. Ovviamente, l’obiettivo era verificare la persistenza di un attacco simile a quello della “serie nobile” italiana (endecasillabo, settenario ed eventualmente quinario) che appunto prevede sempre, nella sua forma canonica, un accento in quarta o sesta. Ho così potuto verificare che, rispetto al *Diario postumo*, i versi delle coeve raccolte “ufficiali” di Montale tendono molto più nettamente a battere in quarta e in sesta, e nel contempo tendono a evitare sia l’accento isolato di quinta, sia l’assenza di accenti linguistici in tutto lo spazio fra quarta e sesta sede. In seguito ho notato anche che molti altri poeti del Novecento tendono a fare la stessa cosa.

Il fenomeno metrico qui delineato coincide solo in parte con il consueto *endecasillabo ipometro* o *ipermetro*, dove c’è uno scarto di una sillaba (o al massimo due) rispetto al modello canonico: sono compresi nel fenomeno tutti i versi più lunghi del quinario, fino a quelli che eccedono anche di molto la misura dell’endecasillabo. Si tratta quindi di un sistema nettamente diverso dal precedente, che era basato sulla ricorrenza di versi di uguale lunghezza.

È già stato spesso notato che all’origine di molto verso libero Novecentesco c’è il modello della canzone leopardiana. Le misure versali di riferimento, quindi, sono in primo luogo l’endecasillabo e il settenario, il quale coincide ovviamente con il primo emistichio di un endecasillabo *a maggiore*, cioè con l’accento principale in sesta sede. A questi si aggiunge spesso – in Saba e Montale, ad esempio – il quinario, che corrisponde al primo emistichio di un endecasillabo di quarta, ossia *a minore*. Di rado, compare anche il trisillabo, così da completare la serie nobile già a suo tempo delineata da Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, v). Inutile sottolineare come questa corrispondenza nel ritmo delle prime sillabe sia un elemento essenziale di tali abbinamenti.

In molti testi i poeti del Novecento hanno usato soltanto le misure canoniche. Quando però hanno cercato una maggiore libertà, si sono trovati di fronte due principali direzioni di fuga: la prima è variare il ritmo dell’attacco, battendo in quinta o non ponendo nessun accento nelle tre sedi principali; la seconda è variare ulteriormente la misura dopo l’attacco: non solo endecasillabi, settenari e quinari, ma qualunque verso fino a misure anche molto più ampie dell’endecasillabo, così da creare talvolta anche versi interpretabili come doppi settenari o, comunque, come versi doppi il cui primo elemento è un settenario o un quinario. Come si diceva, ho avuto modo di verificare tramite una schedatura completa che in Montale prevale di netto questa seconda direzione. Non ho avuto ancora occasione di avviare una schedatura a tappeto per verificare con precisione fino a che punto le stesse caratteristiche siano diffuse negli altri poeti del Novecento, e in particolare nei molti che hanno avuto Montale come principale modello. Ma è facile trovare esempi di tale tendenza ed alcuni saranno esaminati in seguito.

1.3. Le alternative a endecasillabo e settenario

È invece raro trovare tracce della tendenza appena delineata negli autori più recenti, a partire dalla fine del ventesimo secolo. Fra le cause di ciò, va sicuramente annoverato il fatto che, durante il secolo scorso, è progressivamente venuta meno la competenza collettiva della prosodia tradizionale. Le regole di funzionamento dell’endecasillabo sono piuttosto complesse, se si prova a formalizzarle, tanto che oggi di solito si tende a ritenere che sia un verso di tradizione alta, di solito appreso tramite l’esercizio della letteratura. In realtà non era così, fino almeno all’Ottocento. Contini è stato uno dei primi a segnalare lucidamente la cosa nel secondo dopoguerra, parlando ad esempio di un’“abilità sonettistica a noi negata” che invece “era erogata un tempo all’ultimo chirurgo o notaio”. Ciò ha avuto una netta influenza sui metri della modernità, e sulla loro percezione: “gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio,

nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario. Non è più visibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur espertissimi quale appunto Ungaretti”.²

A noi, in effetti, ormai pare strano che l’endecasillabo fosse anche un metro degli incolti, o meglio fosse il metro più importante della tradizione antica del canto popolare, sia narrativo che lirico.³ Le regole di funzionamento dell’endecasillabo, per chi era cresciuto in un ambiente di cultura italiana, non erano ritenute un problema e la musica aveva un ruolo in tutto questo; non perché i versi della poesia letteraria fossero di consueto cantati, ma perché la competenza collettiva veniva ottenuta innanzitutto attraverso esecuzioni musicali. Tuttora, fra i pochi in grado di fare endecasillabi a orecchio, ci sono molti abitanti di zone rurali della Toscana e dell’alto Lazio, dove rimane la tradizione delle *ottavine*: tali versi cantati (o cantilenati) erano spesso descritti come la prima (e più bassa e rozza) forma di endecasillabo con cui si veniva in contatto. Era a partire da queste forme che si sviluppava l’orecchio per i *versi misurati*, grazie al quale era possibile riconoscere e comporre i versi letterari.

1.3.1. Il ruolo della musica nel tempo

Oggi, questa competenza collettiva è scomparsa perché, in primo luogo, è cambiata la musica: le melodie per gli endecasillabi – che grosso modo si possono definire *modali* – oggi sono desuete e irrimediabilmente arcaiche. Dal punto di vista metrico, la loro caratteristica più importante è la libertà della struttura ritmica, che non è divisa in battute regolari accentate in una posizione fissa. Di conseguenza, tali versi potevano (e dovevano) adattarsi al ritmo della lingua. C’è un secolare luogo comune che fu ripetuto anche da Ungaretti: l’endecasillabo rispecchia l’«andatura spontanea della frase italiana» ed è quindi una sorta di *prosodia primaria* (Ungaretti 1984: 101).

In un certo senso è vero: l’italiano è una lingua a isocronia sillabica, ossia tende a contare il tempo con le sillabe, non con gli accenti come l’inglese o il tedesco. Quindi, se è lasciato libero di scegliere il proprio verso ideale, preferisce un verso abbastanza lungo (perché le parole italiane sono lunghe), concluso da una parola piana (come la grande maggioranza delle parole italiane), con un numero costante di sillabe, ma con una struttura accentuale libera (perché le parole italiane sono anche piuttosto rigide dal punto di vista ritmico). Anche la successione degli accenti, però, deve comunque avere una qualche forma di regolarità non invadente, così da differenziare tale verso dalla prosa. L’endecasillabo è appunto un verso dove è avvertibile una forma di regolarità accentuale, ma – a parte ovviamente la posizione finale – non c’è un singolo luogo dove debba cadere per forza un accento. Il numero degli accenti principali, inoltre, può anche cambiare da verso a verso e di solito va da tre (“mi ritrovai per una selva oscura”) a cinque (“di qua, di là, di giù, di su li mena”), con persino la possibilità di accenti ribattuti (“che furo a l’osso, come d’un *cân, fòrti*”).

La musica di oggi fa molta fatica ad accettare un verso di questo tipo. Infatti, a partire grosso modo dal melodramma, si è diffusa in Italia il tipo di musica che tuttora è prevalente e che possiamo, grosso modo, definire *tonale*. Per quello che qui interessa, è una musica con suo proprio solido ritmo, rigidamente divisa in battute accentate in una posizione fissa. I musicologi dicono spesso che si trattò di una *semplificazione ritmica*, dovuta al fatto che si era cominciato a lavorare in modo complesso sull’armonia.

² Cfr. Contini 1970: 593 e Beltrami 2011: 157-58.

³ Cfr. ad es. Zuliani 2009: 7-19 e 73-82.

Come conseguenza, i metri per musica, a partire dalle arie d'opera, cambiarono e presero la forma che tuttora è prevalente: versi più brevi, con un ritmo monotono perché seguono gli accenti delle battute, e con forti limitazioni nelle cadenze, ossia nell'accento della parola posta alla fine dei versi. Sono i cosiddetti metri *chiabreriani*. I testi italiani scritti in questo modo tendono a non funzionare se sono considerati in sé, perché le loro ragioni formali sono nella musica, al di fuori della lingua. D'altro canto, questo il tipo di metrica con cui ognuno di noi oggi viene a contatto fin dall'infanzia.

Si potrebbe obiettare che, se davvero il cambiamento è cominciato con il melodramma, allora anche tale perdita di familiarità con l'endecasillabo dovrebbe essere di molto precedente. Ma le antiche musiche resistettero a lungo – spesso fino al Novecento – a fianco di quelle nuove, specialmente a livello popolare, che è appunto quello che più conta per la competenza collettiva.

1.3.2. Le conseguenze sulla metrica non letteraria

Una conseguenza di questo mutamento è la seguente: oggi, d'istinto, se un italiano non esperto di letteratura prova a fare versi metricamente regolari, tende a concepirli come regolati da un numero fisso di accenti in posizioni fisse, ossia, come s'usa dire, strutturati per *piedi*. In effetti è quello che di solito succede quando qualcuno non esperto di poesia letteraria prova a utilizzare un metro regolare, come, ad esempio, nei poemetti previsti dai papiri di laurea del Triveneto.

Versi del genere, però, come si diceva risultano troppo monotoni. La soluzione più facile per renderli più accettabili è variare nettamente il numero di sillabe non accentate fra gli accenti obbligatori. In pratica, rinunciare definitivamente all'isosillabismo. Questo, per l'appunto, avviene spesso anche nei testi più curati dell'attuale canzone.

Prendiamo ad esempio due testi celebri. Non a caso, scelgo due brani che hanno – in apparenza – versi spesso coincidenti con l'endecasillabo della tradizione: *Samarcanda* di Vecchioni e *Bartali* di Conte.

Ridere, ridere, ridere ancora,
ora la guerra paura non fa;
brucian nel fuoco le divise la sera,
4 brucia nella gola vino a sazietà.

Musica di tamburelli fino all'aurora,
il soldato che tutta la notte ballò
vide tra la folla quella nera signora,
8 vide che cercava lui e si spaventò.

(da Roberto Vecchioni, *Samarcanda*, 1977)

Farà piacere un bel mazzo di rose
e anche il rumore che fa il cellophane,
ma una birra fa gola di più,
4 in questo giorno appiccicoso di caucciù.

Sono seduto in cima a un paracarro
e sto pensando agli affari miei.
Tra una moto e l'altra c'è un silenzio

8 che descriverti non saprei...

(da Paolo Conte, *Bartali*, 1979)

Come si diceva, questi versi in realtà non funzionano come gli endecasillabi, anche quando coincidono con essi. Semplificando un po', come è opportuno nel presente contesto, si può dire che i versi di *Samarconda* sono sempre giocati su quattro accenti principali, che coincidono con i tempi più forti della melodia sottostante. A volte ne risultano endecasillabi (come il v. 1, «Ridere, ridere, ridere ancora»), a volte c'è qualche sillaba in più o in meno. Ogni tanto, specialmente verso la parte iniziale del verso, vengono accentati elementi linguistici che di per sé non vorrebbero accento: «il soldato ché tutta la notte ballò». Del resto, ciò capita spesso anche nei versi del melodramma.

I versi di Paolo Conte hanno accenti più vicini agli accenti linguistici (soprattutto perché il ritmo è meno frenetico) e sono sempre giocati su tre accenti principali: «Farà piacere un bel mazzo di ròse». Di nuovo, c'è spesso qualche sillaba in meno o in più.

Considerando l'oggetto-canzone nel suo insieme, bisogna innanzitutto chiedersi: sono versi irregolari? Niente affatto. Se si prende in esame il modo in cui sono eseguiti, sono versi molto più regolari di quanto possa essere mai una poesia. Questa regolarità, però, è affidata alla musica, che batte il tempo perfettamente isocrona. La musica, da questo punto di vista, ha preso il sopravvento sulla lingua.

Il testo in sé, invece, è persino opportuno che non sia composto da versi isosillabici come la poesia letteraria tradizionale: già è fisso il numero degli accenti principali e quindi, per non risultare troppo monotoni, i versi compiono variazioni rispetto alla regolarità del ritmo musicale, come uno strumento che esegua un assolo. Di conseguenza, spesso è molto difficile trasferire su uno spartito il ritmo con cui viene cantato il testo, anche perché tende a cambiare anche nelle diverse esecuzioni dello stesso autore. Gli spartiti, anche quelli ufficiali, sono di regola semplificati.⁴ Ogni tanto, certo, da tutto ciò può nascere un impeccabile endecasillabo tradizionale, come “sono seduto in cima a un paracarro” al v. 5 di *Bartali*, ma il metro in realtà funziona in modo profondamente diverso: è basato sugli accenti, non sulle sillabe.

Una conseguenza paradossale del bisogno di variazioni nella lingua rispetto alla musica è che i testi più regolari, cioè più regolarmente divisi in piedi sempre uguali, sono di solito quelli di livello più basso. Quando invece il testo vuole un suo spazio e vuole avvicinarsi ai ritmi propri dell'italiano, deve scartare rispetto al ritmo musicale.

1.3.3. *Le conseguenze sulla metrica delle poesie letterarie*

Anche se a noi moderni pare strano, è del tutto normale che la metrica della musica, nei secoli, influenzi quella della poesia. È quindi possibile che ciò avvenga anche oggi? In effetti, già a partire dagli anni '50, più di qualcuno ha pensato a qualcosa di affine; o meglio ha ipotizzato, senza prendere in considerazione la musica, che la metrica contemporanea sia basata sugli accenti linguistici più che sulle sillabe. Per una panoramica complessiva è di nuovo opportuno rimandare alla trattazione di Paolo Giovannetti in Giovannetti-Lavezzi 2010: 271-80. I primi importanti interventi critici furono di Fortini, che ipotizzò la nascita di una metrica di questo tipo già negli '50 e chiamò *logaedico* questo tipo di verso (cfr. Fortini 1957, 1958a, 1958b). In questo contesto è opportuno non soffermarsi su tale termine e, più in generale, su tutto il lessico che è stata adottato per questa nuova metrica (*centremi*, *centroidi*, *ritmemi* etc.).

⁴ Una breve analisi del caso di *Marinella* è in Zuliani 2018: 62-65.

Si proverà a usare semplicemente il termine *unità ritmiche*, cioè gruppi sillabici di lunghezza variabile, organizzati intorno a un accento principale.

Come ha già messo in rilievo Giovannetti, il problema principale di questo tipo di metri è che è difficile individuarli sulla pagina scritta. Proprio per questo, si proverà ora a usare due strumenti online che permettono oggi di verificare agevolmente le modalità di esecuzione degli autori. Come primo esempio, riportiamo una poesia di Valerio Magrelli (da Magrelli 2018: 258):

L'imballatore

Cos'è la traduzione? Su un vassoio
la testa pallida e fiammante d'un poeta
V. NABOKOV

- L'imballatore chino
che mi svuota la stanza
fa il mio stesso lavoro.
Anch'io faccio cambiare casa
5 alle parole, alle parole
che non sono mie,
e metto mano a ciò
che non conosco senza capire
cosa sto spostando.
10 Sto spostando me stesso
traducendo il passato in un presente
che viaggia sigillato
racchiuso dentro pagine
o dentro casse con la scritta
15 «Fragile» di cui ignoro l'interno.
È questo il futuro, la spola, il traslato,
il tempo manovale e citeriore,
trasferimento e troppo,
la ditta di trasloco.

Si tratta di un esempio, fra i molti possibili, del primo tipo di cui si parlava: quello “montaliano”, che ancora si basa su endecasillabi e settenari. I versi sottolineati, qui e in seguito, sono quelli che battono in quarta o sesta (ossia attaccano come un endecasillabo o un quinario o un settenario), ma poi non sono canonici nella misura complessiva. I versi in grassetto sono quelli che battono in quinta. Quelli lasciati in tondo, sono i tradizionali endecasillabi, settenari e quinari.⁵

Come si può facilmente notare, i versi della serie tradizionale (ossia quelli né sottolineati, né in grassetto) sono ancora prevalenti e i versi che comunque cominciano come quelli tradizionali sono più frequenti di quelli che battono in quinta. Se si ascolta la lettura dell'autore, disponibile su Lyrikline,⁶ si può sentire che il ritmo si organizza appunto in base al verso, o talvolta in base a una sua parte, senza regolarità o enfasi sistematica sugli accenti principali. A

⁵ Per determinare la posizione degli accenti, si sono seguiti i criteri di scansione metrica delineati in Praloran-Soldani 2003.

⁶ All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/limballatore-5873>.

volte ci può essere un accento su un elemento linguisticamente non tonico (come il *non* al v. 5), ma questo è strettamente dovuto a ragioni semantiche.

Nel secondo esempio, una celebre poesia di Giorgio Orelli (da Orelli 2015: 48), la situazione comincia a essere più sfumata:

Nel cerchio familiare

- Una luce funerea, spenta,
 raggela le conifere
 dalla scorza che dura oltre la morte,
 e tutto è fermo in questa conca
 5 scavata con dolcezza dal tempo:
 nel cerchio familiare
da cui non ha senso scampare.
- Entro un silenzio così conosciuto
 i morti sono più vivi dei vivi:
 10 da linde camere odorose di canfora
scendono per le botole in stufe
rivestite di legno, aggiustano i propri ritratti,
tornano nella stalla a rivedere i capi
di pura razza bruna.
 Ma,
 15 senza ferri da talpe, senza ombrelli
 per impigliarvi rondini;
 non cauti, non dimentichi in rincorse,
dietro quale carillon ve ne andate,
 ragazzi per i prati intirizziti?
- 20 La cote è nel suo corno.
 Il pollaio s'appoggia al suo sambuco.
I falangi stanno a lungo intricati
 sui muri della chiesa.
La fontana con l'acqua si tiene compagnia.
 25 Ed io, restituito
 a un più discreto amore della vita...

In questa trascrizione, il corsivo indica un verso *vuoto*, ossia privo di accenti su quarta, quinta o sesta sede, come accade molto di rado per gli endecasillabi canonici. Come si può notare, anche in questo caso il sistema “montaliano” è rimasto in vigore: i versi in grassetto e in corsivo, ossia i versi che non sono endecasillabi, settenari e quinari e che non iniziano allo stesso modo, sono rari. Ma la lettura dell'autore⁷ può forse creare qualche dubbio: Orelli, più spesso e più nettamente di Magrelli, tende a dividere in segmenti monoaccentali il testo, perché scandisce con enfasi le parole e i sintagmi fonologici, anche se di nuovo non sembrano esserci le unità ritmiche del tipo che abbiamo ipotizzato.

La metrica basata sugli accenti è un tipo di metrica sfuggente, come si diceva. È quindi opportuno passare all'altro estremo, così da mettere in rilievo la differenza rispetto alle scansioni tradizionali. Gli esempi sono molti nel VIP e in Lyrikline. Si può iniziare con Vivian Lamarque (da Lamarque 2002: 236):

⁷ Di nuovo su Lyrikline, all'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/nel-cerchio-familiare-1630>.

A un albero meraviglioso

- Caro albero meraviglioso*
 che dal treno qualcuno
 ti ha tirato un sacchetto
di plastica viola
 5 che te lo tieni lì stupito
 sulla mano del ramo
 come per dire
cos'è questo fiore strano
speriamo che il vento
 10 se lo porti lontano.
Ci vediamo al prossimo viaggio
ricorderò il numero
del filare, il tuo
 indirizzo, ho contato
 15 i chilometri dopo lo scalo-merci
 arrivederci.

In primo luogo, si nota che i versi in grassetto e in corsivo diventano più frequenti. In Orelli erano 3 su 26, qui sono 7 su 16. In particolare, quelli che battono in quinta sono sei, ossia più o meno un terzo del totale: è appunto ciò che ci aspetterebbe come effetto di una distribuzione casuale dei versi che battono in quarta, quinta o sesta. In pratica, siamo al di fuori del sistema “montaliano” prima ipotizzato.

La lettura toglie ogni dubbio sulla natura dei versi:⁸ sono rigorosamente giocati su unità ritmiche e quindi risultano fra loro equivalenti anche se non hanno lo stesso numero di sillabe. I primi versi, ad esempio, sono sempre giocati su due accenti e da essi traggono regolarità: “Caro àlbero – meraviglióso / che dal tréno – qualcùno / ti ha tiràto – un sacchètto / di plàstica – viòla”.

C'è però un corollario che, come si temeva, rende la vita difficile al metricologo: le unità ritmiche sono spesso non prevedibili. Sono infatti possibili variazioni, come il “lì” inserito al v. 5 a interrompere la serie di versi su due accenti, oppure come il v. 7 che contiene un'unica unità ritmica, mentre nel verso successivo ce ne sono tre (“cos'è – questo fióre – stràno”), anche se in precedenza versi con un numero di sillabe inferiore ne avevano solo due.

In pratica, la struttura ritmica – o meglio, il metro – di una simile poesia è imprevedibile come un testo di canzone di cui non si conosca la musica; anzi di più, poiché non segue neppure le strutture tendenzialmente regolari delle frasi melodiche. A peggiorare le cose, a volte capita persino che un'unità ritmica possa persino trovarsi in *enjambement* fra un verso e l'altro, come negli ultimi due versi di *Se sul treno*, una delle altre poesie di Lamarque presenti in Lyrikline.⁹ Una cosa però si può affermare con ragionevole sicurezza: questi versi, anche quando sono settenari o mostrano un qualche altro tipo di regolarità nel numero delle sillabe, sono comunque diversi da quelli tradizionali della poesia letteraria. La nuova metrica per accenti, quella ipotizzata da Fortini, esiste.

Il lettore, se vuole, può provare ad ascoltare altre registrazioni, in particolare quelle dei poeti più giovani nel VIP, e notare quanto spesso questo modo di scandire il metro compaia, più

⁸ All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/un-albero-meraviglioso-5124>.

⁹ All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/se-sul-treno-5125>.

o meno marcato: a volte è solo suggerito, a volte è persino esibito, come (un esempio fra molti) in *Mediterranea* di Gianpaolo G. Mastropasqua,¹⁰ dove dopo un inizio un po' oscillante il ritmo si stabilizza su un'ossessiva scansione su quattro accenti, a prescindere dal numero delle sillabe; come in una delle canzoni che abbiamo esaminato prima.

Nel corso di una simile ricerca, il lettore troverà però anche molti casi in cui si avverte la possibilità di un simile sistema, ma è difficile individuarlo: rimane solo un'ipotesi, una sensazione di fondo. Un buon esempio è Milo De Angelis, dove i nuclei ritmici sono meno marcati, più lunghi e, di nuovo, talvolta si trovano in *enjambement*. Ecco un esempio:¹¹

*Mi saluti, ti rimetti il golf, senti
che puoi smarrire il codice terrestre, demolire
il nucleo, precipitare nel buio. Vai verso la doccia.*

- Ricordi un nove e ottanta a corpo libero,
5 **una primavera della pelle, una diagonale perfetta.**
Dall'incubo estrai una forcina, ti aggiusti
i capelli, indossi la cuffia, chiedi soltanto
di essere risparmiata.

Inutile sottolineare che siamo lontani dal tipo metrico "montaliano", com'è evidente dalla frequenza dei grassetti e dai corsivi. Ma anche la struttura per unità ritmiche non è evidente nella lettura dell'autore,¹² anche se è comunque ipotizzabile. Tuttavia, in casi del genere, va sempre considerata l'ipotesi che il metricologo stia semplicemente cercando di costringere in un modello troppo stretto un testo che, invece, va classificato più drasticamente come *metro libero*, a prescindere dall'enfasi con cui, nella recitazione, vengono pronunciate alcune parole.

Ci sono però alcuni fenomeni interessanti che, anche in alcuni casi dubbi, rafforzano l'ipotesi di partenza. Un esempio è la seguente poesia di Franco Buffoni:¹³

Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma

La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui e in tutto
il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e
potranno eternamente tutto.

Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma

- Dalle pendici del Vesuvio: "Anco ti vidi /
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade /
che cingon la cittade". Desolazione per desolazione,
5 *Naturale per intellettuale, deserto per deserto...*
Di Leopardi suddito dello stato pontificio
Liberale clandestino in ideologico isolamento
– Il ridicolo e il grottesco delle Operette
Per eccellenza armi illuministiche
10 **Contro antropocentriche metafisiche –**

¹⁰ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/MASTROPASQUA_Mediterranea.mp3.

¹¹ Da De Angelis 2005: 59, dove però, rispetto al testo presente in Lyrikline e qui seguito, c'è una variante: "reggiseno" in luogo di "golf" al v. 1. Anch'essa ribadisce l'indifferenza rispetto al numero delle sillabe nel metro di questa poesia.

¹² All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/mi-saluti-ti-rimetti-il-golf-5117>.

¹³ Il testo compare senza titolo in Buffoni 2012, come secondo testo della sezione *In quell'angusto regno del silenzio* nella raccolta *Roma*. Il titolo qui riportato deriva dalla lettura che ne fa Buffoni in VIP.

In quell'angusto regno del silenzio
 Dalle mostruose tipologie censorie
 Che fu il governo della
Reverenda Camera Apostolica.
 Roma desertica.

Di nuovo, grassetti e corsivi mostrano che il metro è lontano dal tipo "montaliano". La lettura su VIP¹⁴ marca un poco gli accenti principali del verso, ma di nuovo è difficile distinguere fra un'eventuale metrica "accentuale" e, invece, semplicemente una certa enfasi su alcune parole durante la recitazione di una poesia priva di regole metriche formalizzabili.

Ci sono però due elementi significativi che emergono dalla lettura: il primo riguarda il titolo e il primo verso. Buffoni legge il titolo con la normale intonazione della lingua parlata, ma quando ripete la stessa frase come primo verso, introduce una scansione non naturale, basata sugli accenti: "Di Leopardi – che ritorna – col pensiero – a Roma".

Si potrebbe obiettare che ciò potrebbe essere solo una tecnica di recitazione, altrettanto valida per i versi tradizionali. Ma Buffoni smentisce questa possibilità: quando ai vv. 2-4 legge la citazione da Leopardi (la parte sottolineata a puntini), recita in modo completamente diverso, scandendo il verso nella sua unità pluriaccentuale e non segmentandolo in sottounità ritmiche. In pratica, nella colta poesia di Buffoni la metrica è percepita come differente da quella che presiede agli endecasillabi di Leopardi.

Anche in altri autori compare un'analogia differenza di pronuncia fra il primo verso e il titolo che da esso è ricavato. Ad esempio, la si può sentire sul VIP in *Ripeto: lavoriamo per giorni sopra le parole* di Marco Corsi,¹⁵ o in *Ti penso dove non c'è più pensiero* di Davide Rondoni.¹⁶

Forse un modo di formalizzare il fenomeno è il seguente: la dizione enfatica che oggi si ritiene adatta alla poesia tende naturalmente (o meglio *istintivamente*, come si diceva) ad andare nella direzione di una metrica accentuale, basata su unità ritmiche.

2. Una conclusione provvisoria

Come si è visto (e com'era prevedibile), nonostante l'aiuto dei file audio non è stato possibile tracciare con precisione il confine fra i diversi tipi di metrica qui ipotizzati. Da un lato, la metrica basata sugli accenti è chiaramente presente e diffusa, ma dall'altro si conferma sfuggente e sfocata, in particolare nei poeti di primo piano. Oltretutto, non è affatto detto che la lettura d'autore rifletta i principi metrici usati nella composizione della poesia. Va infatti considerato che una scansione nettamente impostata sugli accenti viene spesso percepita come un eccesso (anche voluto) di cantabilità: un po' quello che succede oggi ai testi di canzone troppo nettamente scanditi per piedi (ossia costanti sia nelle sillabe, sia negli accenti), che sono maggiormente connotati come *canzonette*, ossia come testi subordinati a una melodia. Di conseguenza, alcuni autori potrebbero scegliere di attenuare, anche nella lettura, la presenza di una simile struttura.

Anche questo, però, sarebbe un indizio a favore della tendenza generale che è stata qui ipotizzata. La questione si può riassumere così: da un lato, oggi sono meno usati i metri tradizionali, ma ancora di più è raro il loro *fantasma* ottenuto attraverso la conservazione

¹⁴ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/buffoni_di_leopardi.mp3.

¹⁵ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/corsi_ripeto_lavoriamo_per_giorni.mp3.

¹⁶ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/rondoni_ti_penso_dove.mp3.

dell'attacco in quarta o sesta, a riprova del fatto che la sensibilità metrica per sillabe su cui essi si basavano è sempre meno diffusa; dall'altro lato, la scansione basata sugli accenti prima che sulle sillabe, in teoria non adatta alla lingua italiana, è oggi istintiva e quindi tende a pervadere le soluzioni moderne, in modo sempre più netto a mano a mano che passano i decenni e i tradizionali ritmi isosillabici sono sempre più lontani da noi. Ma non è ovviamente l'unica soluzione: deve obbligatoriamente mescolarsi e contaminarsi con i modi tradizionali, ma anche con le altre categorie individuabili nel moderno verso libero: dall'*a capo* come unico segno distintivo del verso fino alla poesia in prosa e alla metrica "semantica", ossia basata sulla struttura del discorso.

Di sicuro, l'ascolto dei modi di recitazione dei poeti talvolta non è risolutivo, ma è indispensabile per analizzarne il metro. Anche questo, probabilmente, è un segno di modernità, se non altro perché oggi la mancanza di una *tradizione* poetica, ossia di una pratica basata su modi comuni e condivisi, comporta il fatto che ogni autore è libero di sperimentare soluzioni personali, basate anche sul proprio modo di recitare i propri versi.

D'altro canto, l'analisi tramite ascolto comporta sempre un pericoloso margine di soggettività nei risultati. Le tecniche di analisi fonetica della prosodia che si stanno sperimentando in sedi come il VIP potranno forse, in un prossimo futuro, rendere più oggettivo e meno impressionistico lo studio delle modalità di scansione e, di conseguenza, potranno illustrare su basi più solide la prosodia adottata, più o meno consciamente, dai poeti d'oggi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Fonti primarie

- Buffoni, Franco (2012), *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori.
 De Angelis, Milo (2005), *Tema dell'addio*, Milano, Mondadori.
 Lamarque, Vivian (2002), *Poesie 1972-2002*, Milano, Mondadori.
 Magrelli, Valerio (2018), *Le cavie. Poesie 1908-2018*, Torino, Einaudi.
 Orelli, Giorgio (2015), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

B. Fonti on-line

- VIP (Voices of Italian Poets) = http://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_index.html
 Lyrikline = <https://www.lyrikline.org/en/home/>

C. Fonti secondarie

- Contini, Gianfranco (1970), *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi: 587-599.
 Beltrami, Pietro G. (2011), *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 5° ediz.
 Fortini, Franco (1957), *Metrica e libertà*, ora in Fortini 2003: 783-798.
 Fortini, Franco (1958a), *Verso libero e metrica nuova*, ora in Fortini 2003: 799-808.
 Fortini, Franco (1958b), *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, ora in Fortini 2003: 809-817.
 Fortini, Franco (2003), *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori.
 Giovanetti, Paolo/Lavezzi, Gianfranca (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
 Mengaldo, Pier Vincenzo (1991), *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi: 27-73.
 Praloran, Marco - Soldani, Arnaldo (2003), *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran, Marco (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore: 3-123.

-
- Ungaretti, Giuseppe (1984), *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Zuliani, Luca (2009), *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino.
- Zuliani, Luca (2016), *La metrica del Diario postumo*, in Condello, Federico et al., *Montale e pseudo-Montale. Autopsia del Diario Postumo*, Bologna, Bononia University Press: 105-16.
- Zuliani, Luca (2018), *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.

LUCA ZULIANI • is associate professor of Italian Linguistics at the University of Padua. He studied at the universities of Padua and Milan and has taught at the universities of Udine, Padua and Lausanne. His main fields of interest are philology, Italian metrics, the relationship between music and poetry, the history of the Italian language and the stylistic analysis of 20th century Italian poetry. His most important volumes are the critical edition of the poems by Giorgio Caproni (Mondadori, 1998) and *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani* (il Mulino, 2009). He has also studied, among others, Petrarch, Leonardo Giustinian, Giovanni Della Casa, Gabriello Chiabrera, Umberto Saba, Eugenio Montale, Giovanni Pascoli, Primo Levi, Beppe Fenoglio and Umberto Fiori. In 2018 he published for Carocci the volume *L'italiano della canzone*.

E-MAIL • luca.zuliani@unipd.it

LE DUE LIRICHE DI SAFFO DI GOFFREDO PETRASSI

La modernità del canto

Emanuele FRANCESCHETTI

ABSTRACT • «*Two Sappho's lyrics*» by *Goffredo Petrassi. The modernity of singing.* In this article I will briefly analyse and discuss the *Two Sappho's lyrics* (based on Salvatore Quasimodo's translations of Sappho's poetic fragments), composed in 1941 by Goffredo Petrassi. In the year of Italy's entry into the war, Quasimodo's translations change definitely the reception of Greek poems, because of a new poetic style without archaisms and rhetoric, and closer to modern language. Furthermore, with this 'renewal', also a new interest (of composers) for Sappho's lyric begins: Petrassi (in 1941) and Luigi Dallapiccola (1942) are the first to base their compositions on this 'modern' version. Despite the restrictions of categories and definitions ('modernism', 'neo-classicism', 'neo-baroque', avant-garde, etc.) Petrassi's styles and techniques develop through the years, with a personal synthesis of traditional and contemporary. In this 'middle-age' between 'myth' of classicism (and nation) and increase of serialism, these lyrics can be observed and analysed as a case of 'modernization' and 're-translation'; from survived fragments (6th century BC) to middle-20th century musical modernism.

KEYWORDS • Sappho; Quasimodo; Petrassi; Translations; Lyric; Modernism; Classicism; 20th Century

1. Contesti e tendenze

L'oggetto di questo breve studio si colloca nell'ambito delle relazioni intercorse tra musica d'arte (per praticità si accetti come valida, in questo caso, la definizione di 'musica d'arte', che altrove necessiterebbe di ulteriori precisazioni e disambiguazioni) e poesia nell'Italia della prima metà del Novecento. Nello specifico, la mia attenzione si rivolgerà ad uno degli episodi della ricezione di Saffo da parte dei compositori: ricezione che, va subito specificato, riceve un impulso più che significativo dalle celebri traduzioni di Salvatore Quasimodo (*I lirici greci*, 1940¹), che da subito diventano modello e paradigma di una – per così dire – mutata sensibilità linguistica e stilistica nell'ambito della traduzione. Non potendo in questa sede dar conto esaustivamente di un contesto (l'incontro tra poesia e musica in Italia nell'arco di mezzo secolo, appunto) articolato e di non facile ricognizione, cercherò almeno di fornire qualche inevitabile coordinata storico-culturale, se non altro per meglio inquadrare il caso specifico di cui mi occuperò.

All'inizio degli anni quaranta, alla vigilia di un conflitto che avrebbe definitivamente rivelato la tragica vanità degli ardori nazionalisti e costretto la popolazione ad un rovinoso

¹ Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940.

sacrificio, le idee di ‘antico’, ‘classico’ (e ‘nazionale’) stavano per essere rimesse in discussione, specie nei connotati ‘ingombranti’ veicolati dal regime fascista nel corso dei decenni precedenti.

Pur con esiti difficilmente sistematici ed inquadrabili in un’unica prospettiva (si pensi alle concomitanti ‘affezioni’ del fascismo per la modernità e per la tradizione; alla celebrazione della civiltà delle macchine e a quella della ‘romanità’; al legame ‘simbolico’ col movimento futurista e con i vari classicismi del primo dopoguerra), nello specifico della produzione musicale – qui al centro del nostro interesse – la riscoperta dell’‘antico’ era stata, con l’avvento del Novecento, cifra costante della produzione di compositori come Malipiero, Casella, Pizzetti, Respighi, in parte Alfano. La apparente contraddittorietà tra quanto appena detto e il ruolo di protagonisti ricoperto da tali compositori nella agguerrita promozione di un rinnovamento musicale (in quanto a stile, modelli, orizzonti) in Italia, è spiegabile solo se si tiene conto di un dato, piuttosto inequivocabile. Se la *pars destruens* della coscienza musicale primonovecentesca consisteva difatti nell’emanciparsi il più possibile dall’ingombro della tradizione melodrammatica e (parzialmente) dai languori del romanticismo ‘wagneriano’, la altissima ricettività e curiosità per le più autorevoli conquiste della modernità (su tutti Mahler, Debussy, Stravinskij e poco a poco la scuola viennese) veniva affiancata proprio dalla volontà di riscoprire e riabilitare il ‘glorioso’ passato italiano (la polifonia cinquecentesca, la musica strumentale del sei e settecento, etc.): quest’ultimo elemento in particolare, com’è facile immaginare, era riuscito ad armonizzare una componente autonoma della sensibilità dei compositori con le istanze del fascismo, che sulla compenetrazione di tradizione e modernità aveva costruito gran parte della propria estetica. Questo retroterra culturale, negli anni della seconda guerra mondiale, necessitava di essere storicizzato e ridiscusso criticamente. Se non altro, alla luce della inevitabile disillusione maturata nei confronti del regime anche da chi, giocoforza, ne aveva accolto parzialmente motivi ed istanze².

2. I (nuovi) *Lirici greci*: un incontro possibile tra musica e poesia contemporanea

Le traduzioni di Salvatore Quasimodo dei lirici greci appaiono nel 1940, in un’edizione di «Corrente», rivista di posizioni evidentemente antifasciste. È un momento, questo, di diffuso interesse per le traduzioni: Quasimodo, Montale, Vigolo, Ungaretti – tra gli altri – traducono Shakespeare, Cervantes, Rimbaud, Hölderlin, Melville, Eliot e molti altri. Il significato precipuo che tali traduzioni acquisiscono nel contesto in cui appaiono è ben sottolineato da Franco Fortini:

Tradurre, per gli autori del decennio ermetico, significò ridurre il diverso al già posseduto; e quindi si trattò soprattutto di tradurre testi di letterature, di età e di autori che distanza di tempo e di culture rendevano atemporali, oppure di una poesia che poteva essere considerata come antecedente remota o prossima della tendenza nella quale i traduttori si riconoscevano³.

Una definitiva sprovincializzazione ed apertura, com’è ovvio, si manifesterà a partire dal crollo del regime, e con la fine del conflitto, quando si cercherà di recuperare tutte le opere e gli autori che erano stati guardati con sospetto dal nazifascismo. Né Saffo né altri autori ascrivibili alla classicità greco-latina, però, avevano subito alcuna *damnatio memoriae* negli anni del

² Rimando ad almeno due riferimenti essenziali per approfondire il rapporto tra compositori (e cultura in generale) e regime fascista: Harvey Sachs, *Musica e Regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995 e Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

³ Franco Fortini, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1976, pp. 69-116.

regime, per motivi che è facile immaginare. Quasimodo, tuttavia, non compie una operazione filologica *stricto sensu*: al contrario, ri-scrive e ri-scopre il classico in maniera consapevole, storicizzandolo, rendendolo in un certo senso prossimo alla lingua dei contemporanei. L'umana profondità delle sue traduzioni, spoglie dalle eccessive enfasi retoriche delle versioni precedenti (si pensi a quella di Ettore Romagnoli, che pure aveva giocato un ruolo non indifferente nella diffusione della poesia greca⁴) saranno nel dopoguerra un modello da seguire, proprio in virtù del ritrovato peso specifico della parola poetica, liberata dalle pastoie degli arcaismi e delle 'maniere'. Anna Scalfaro, autrice di importanti contributi sul tema⁵, riporta – sintetizzandola – la posizione di Luciano Anceschi, che aveva subito colto la rilevanza della traduzione di Quasimodo: anzitutto nell'essere testimone ed interprete di un rinnovato interesse per la lirica (a discapito dell'epica); di aver restituito, inoltre, "l'autentica voce dei lirici greci [...], rispettando la densità poetica della lingua d'arrivo"⁶. Non è soltanto in questo, tuttavia, che si esaurisce la portata della riscrittura di Quasimodo: come sottolinea Gabriele Becheri in un suo articolo, questa rappresenta una tappa non trascurabile nella 'vicenda' del rapporto tra musica e poesia del Novecento italiano. Becheri rileva un dato molto importante: nonostante la crescente 'purezza' perseguita dalla poesia negli anni dell'ermetismo fosse, potenzialmente, un ulteriore discriminante ai fini di un possibile incontro tra compositori e poeti, è proprio verso la fine degli anni trenta che si verificano segnali di una 'inversione di tendenza'⁷:

Prima d'allora i compositori italiani si erano difficilmente avvicinati a testi caratterizzati da procedimenti analogici, preferendo di gran lunga una poesia descrittiva, narrativa, dominata da un gusto prevalentemente crepuscolare, come può essere confermato da alcuni lavori di Mario Castelnuovo-Tedesco su testi di Aldo Palazzeschi o da quelli di Luigi Dallapiccola su testi di Biagio Marin; ancora più palesi, in questo senso, sono le scelte, nel 1926 e 1927, di Guido Gozzano e Sergio Corazzini da parte di Goffredo Petrassi⁸.

A partire dalla diffusione della traduzione di Quasimodo, però, l'interesse dei compositori per la 'nuova' sensibilità dell'ermetismo – qui nella veste di *medium* per la rilettura della lirica greca – si fa evidente e costante⁹. A partire dalla pubblicazione del lavoro di Quasimodo e via via fino agli anni ottanta sono numerosi i compositori che scelgono di misurarsi con questi testi, delineando una continuità di scelte di cui non si può non tener conto. Caltabiano, Dallapiccola, Prosperi, Bussotti, Berio, Maderna, Chailly, De Angelis, Zanettovich, Vescovo: tutti scelgono di misurarsi con i lirici greci, e tutti basandosi sulla traduzione di Quasimodo. Ad inaugurare questa cronologia sono Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola: Petrassi, nel 1941, compone le

⁴ Cfr. Ettore Romagnoli, *Il libro della poesia greca*, Milano, Fratelli Treves, 1921.

⁵ Cfr., almeno, Anna Scalfaro, *I Lirici greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*, Roma, Aracne, 2011.

⁶ Id., "Eros languido desidero cantare". Quasimodo, Dallapiccola e i lirici greci, in *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV convegno asli (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Firenze, F. Cesati, 2005, pp. 143-158.

⁷ Petrassi musica *Il lamento di Arianna* di De Libero nel 1936; nel 1937 Labroca musica tre liriche di Giorgio Vigolo; sempre nel 1937 Pizzetti musica due liriche di Giuseppe Ungaretti.

⁸ Gabriele Becheri, *Musica e poesia nell'Italia degli anni trenta e quaranta*, Arte Musica e Spettacolo, «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», I, 200, pp. 77-90.

⁹ Si consideri ancora l'articolo di Becheri, che giustamente suggerisce una certa cautela nella formulazione di considerazioni nette: se è vero che emergono segni di interesse per i contemporanei (cfr. nota 4), se è vero che i testi del Quasimodo traduttore e del Quasimodo poeta ricevono numerose intonazioni lungo tutto il Novecento, non è comunque possibile individuare un vero e proprio 'filone' di intonazioni musicali di liriche legate all'ermetismo.

Due liriche di Saffo per voce e pianoforte, e l'anno seguente è la volta di Dallapiccola con i *Cinque frammenti da Saffo* per soprano e orchestra da camera; sceglierò, in questa sede, di soffermarmi esclusivamente su modalità ed esiti dell' 'incontro' Saffo – Quasimodo – Petrassi.

Questo triplice incontro è di per sé capace di produrre una serie di interrogativi di assoluta rilevanza, specialmente alla luce del contesto storico e culturale che ho cercato molto brevemente di richiamare. Cerco di sintetizzarli, brutalmente, in tre punti:

- 1) quali sono le ragioni della 'doppia' (Saffo – Quasimodo) scelta poetica di Petrassi?
- 2) quali scelte musicali e stilistiche sono compiute dall'autore e come si collocano in relazione al panorama compositivo coevo?
- 3) cosa permane (e come), nella musica, di un 'materiale' poetico così distante nel tempo, oltretutto originariamente 'ridotto' in frammenti?

3. Petrassi e Saffo

Come già emerso nei dati che ho riportato, con la fine degli anni trenta sono ravvisabili primi avvicinamenti dei compositori ai testi dei poeti contemporanei. Questo porta a tutta una serie di implicazioni che bisogna tenere in debita considerazione: è il segno che la musica inizia a 'rivolgersi' non soltanto a quei testi già classici o monumentalizzati (Dante, Petrarca, Leopardi, d'Annunzio) o a quelli la cui regolarità narrativa/descrittiva (si veda la citazione di Becheri già riportata) non oppone particolare resistenza alle intonazioni musicali. Ci si comincia a rivolgere anche a poeti verso i quali è avvertita una consonanza spirituale, ed a testi 'prossimi' al proprio tempo. Petrassi, che proprio nei giorni dell'ingresso in guerra dell'Italia (1940) aveva intuito la disarmante e tragica attualità delle *Operette Morali* di Leopardi componendo il *Coro di morti* (a partire dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*), dimostra anche con le *Liriche di Saffo* di non scegliere un testo esclusivamente per ragioni di musicalità/suggestione sonora, e neppure per misurarsi con un monumento letterario appartenente ad un 'canone'. Queste considerazioni, si badi bene, non devono però far correre il rischio (opposto) di una lettura eccessivamente 'spirituale': anche Petrassi e Dallapiccola ravvisano delle potenzialità musicali nei testi, delle qualità che innescano il processo creativo suggerendo delle possibilità alla messa in musica. Né mi sembrerebbe corretto interpretare ogni incontro tra compositore e testo poetico esclusivamente come segnale di una scelta culturale, estetica o addirittura politica. Le parole di Petrassi stesso, piuttosto reticente a 'dichiarazioni di poetica', vanno tenute in considerazione pur correndo il rischio di cadere in contraddizione: nonostante (è giusto specificarlo per onestà d'indagine) possa sembrare che proprio le *Due liriche di Saffo* non vengano tenute in eccezionale considerazione dal compositore¹⁰, questi afferma in più d'una occasione che "ogni testo deve avere[...] una giustificazione, deve avere un perché"¹¹. Giustificazione che va rintracciata soprattutto nella altezza di contenuto e forma:

¹⁰ Va ricordato che Petrassi, nello stesso anno, trascrive le *Due liriche* per voce ed un organico di undici strumenti: mi sembra che questo non suggerisca certo un disinteresse per queste piccole composizioni, senza con questo dimenticare l'interesse 'artigianale' di Petrassi per ogni forma di pratica compositiva e di studio.

¹¹ Luca Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini-Zerboni, 1980, p. 67.

Quando il contenuto, la forma [...] sono così alti da indurmi, da sollecitarmi verso una successione musicale, io scelgo le poesie e le musico. Fino a questo momento credo di aver musicato poesie altissime, sia per il contenuto, sia, soprattutto, per la forma¹².

Per Petrassi, le scelte di linguaggio e la sintassi praticata si realizzano quindi *insieme* ai valori semantici delle parole e dei versi, e non *a prescindere* da quelli. Più che ‘misurare’ la rilevanza attribuita dal compositore a queste due liriche di Saffo all’interno del proprio *corpus*, mi sembra pertanto rilevante sottoporle ad un’analisi che mostri in che modo la loro densità contenutistica e formale abbia trovato realizzazione e rispondenza nell’intonazione musicale.

Veniamo, quindi, alla musica. La mia idea, senza volermi addentrare in una disamina di carattere analitico e/o musicologico, è che, mediando tra i rischi di un approccio eccessivamente descrittivo ed uno troppo tagliato su interpretazioni dense di aggettivi e parafrasi verbali, diversi metodi d’osservazione ed analisi di un brano possano convivere e collaborare proprio in virtù del maggior rischio causato dal maggior numero di ‘carotaggi’ all’interno della partitura. Dal punto di vista strutturale, in *Tramontata è la luna* (in cui Quasimodo assembla in tre stanze i frammenti n. 90, 50, 137, 52, e 120¹³) la tripartizione è rispettata dalla musica, come appare evidente persino ad una lettura di superficie dello spartito. Inoltre, anche la varietà metrica utilizzata da Quasimodo (a differenza della regolarità endecasillabica di *Invito all’Eràno*) viene musicalmente individuata da una gestione piuttosto ‘fluida’ dei metri che contrassegnano le misure, così che la musica sembra sempre plasmata sulla prosodia del testo poetico. La vera compenetrazione tra testo e musica però, come già detto, non avviene soltanto al livello ‘superficiale’ dell’adeguamento ritmico e della mantenuta tripartizione. Se si tenta un’analisi che confronti sincronicamente e diacronicamente più parametri (variabilità dinamica, agogica, regolarità/irregolarità di paradigmi melodici, densità di tessitura, stabilità/instabilità armonica, etc.) si può riuscire a far emergere la coerenza quasi ‘drammaturgica’ con cui Petrassi cerca nella musica la corrispondenza espressiva col testo. Propongo, di seguito, una messa a raffronto piuttosto schematica tra una ‘sinossi’ del testo poetico ed una cernita di alcuni dati musicali emersi proprio dall’analisi dei vari parametri sovramenzionati.

Traduzione di Quasimodo:

vv. 1-4 (corrispondenti al framm. 94): individuazione di uno ‘scenario-ambiente’ (*Tramontata è la luna/e le Pleiadi a mezzo della notte*) che metaforizzi il passaggio del tempo (*Anche giovinezza già diletta*) e la solitudine dell’io lirico (*e ormai nel mio letto resto sola*);

vv. 5-9 (framm. 50 e 137): violento riconoscimento del proprio male interiore, apice di tensione (*‘Scuote l’anima mia Eros/ come vento sul monte/ che irrompe entro le querce;/ e scioglie le membra e le agita,/ dolce amaro indomabile serpente*);

vv. 10-11 (framm. 52 e 20): permanenza ‘senza soluzione’ del proprio male interiore ([...] e soffro e desidero).

In partitura:

¹² Enrico Failla (cur.), *Intervista a Goffredo Petrassi*, in *Musicisti italiani d’oggi*, Catania, La Goliardica, 1984, pp. 59-60.

¹³ La numerazione qui riportata è quella utilizzata in Ernst Diehl, *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner, 1936.

bb. 1-16 (A): escursione dinamica oscillante tra il *pp* e il *f*; canto costruito per lo più su gradi congiunti, melismi limitati, e valori ritmici costanti; ‘evocazioni’ tonali nella melodia; sospensione armonica nell’accompagnamento; armonia per lo più ‘vuota’ (accompagnamento pianistico quasi sempre in note singole ad ottave diverse); frequenti cambi di metro; regolarità ritmica dell’accompagnamento (es. 1¹⁴);

bb. 17-27 (B): escursione dinamica come A; il canto presenta ampi salti, irregolarità di valori ritmici, melismi più pronunciati; accordi ‘larghi’ (grande distanza tra nota più grave e nota più acuta) ma ‘vuoti’ e tonalmente ambigui (stessa nota in diverse ottave, con talvolta intervalli di seconda nel registro medio o medio-acuto); frequenti cambi di metro; regolarità ritmica dell’accompagnamento (es. 2);

bb. 28-38 (A’): escursione più contenuto (tra *pp* e *mf*); il canto presenta note lunghe, salti meno frequenti, direzionalità discendente e conclusiva in prossimità del verso finale (‘e soffro e desidero’); maggiore stabilità ritmica; ritorno dei moduli di accompagnamento presenti in A, con finale armonicamente sospeso (in *ppp*, su di un ‘quasi’ accordo di Sol settima con la tonica abbassata a Sol bemolle) *nonostante* la discesa della linea melodica che va stabilizzandosi su un do3.

Stesso prospetto andrebbe fornito per la seconda lirica, *Invito all’Eràno*. Trattandosi di un brano caratterizzato da maggiore unità metrica (quattro strofe di endecasillabi, esclusione fatta per due quinari) e ‘tematica’ (la ‘presentazione’ di un luogo di rito, calato nel contesto di un dettagliato scenario primaverile, evocato grazie ad elementi sonori, visivi, olfattivi, e cadenzato dalla reiterazione dei diversi ‘Qui’ posti ad *incipit* della seconda, terza e quarta strofa) non mi soffermo sul testo come nel caso precedente, proprio in virtù di una sostanziale assenza di contrasti e di un ‘io lirico’ dominante. Va però specificato almeno che, come in *Tramontata è la luna*, permane l’elemento ‘erotico’ (anche qui dai connotati ‘bellicosi’, prorompenti) come cifra costante e determinante della poesia di Saffo. Sintetizzo ed elenco gli elementi rilevanti dall’analisi della partitura, a partire dallo stesso approccio stilistico-parametrico utilizzato sopra.

- 1) Il canto ha una scansione assolutamente meno ‘volubile’ rispetto al brano precedente, sviluppandosi quasi con ostinazione in metro ternario (nonostante le numerose battute in due quarti, che però non alterano all’ascolto la percezione ‘in tre’: questo grazie anche all’instabilità metrica dell’accordo della mano sinistra, ora collocato sul primo, ora sul secondo, ora sul terzo tempo di battuta [es. 3]);
- 2) Il discorso armonico è ancora volutamente ambiguo: arpeggi di accordi di nona replicati a diverse altezze; brevi serie di intervalli ripetuti a partire da diverse altezze; presenza di accordi apparentemente triadici ma contraddetti dalla presenza di note dissonanti; accordi per quinte e quarte come unico elemento di raccordo, che finisce per connotare strutturalmente tali accordi; i quali, anche in virtù della loro posizione (in principio ed in conclusione del brano) sembrano quasi ‘tonicizzarsi’;
- 3) Funzione di apice espressivo attribuita all’ultima strofa (in cui nel testo ritorna il motivo erotico), in corrispondenza della quale culmina una progressiva crescita agogica e dinamica (*accelerando e crescendo gradatamente sino all’allegretto* [es. 4]).

Dunque: ‘regolarità nell’irregolarità’, e costruzione di una organizzazione musicale solida ed *espressivamente* coerente alla ‘vicenda’ intonata dal poeta. Mi sembrano, queste, due

¹⁴ Per gli esempi in partitura, cfr. l’Appendice posta in conclusione del testo.

formule piuttosto pertinenti per individuare le caratteristiche portanti le due intonazioni di Petrassi.

4. Conclusioni

Proporrei, a questo punto, alcune considerazioni conclusive, per ritornare nella direzione del *focus* storico-culturale da cui ero partito, ripristinando uno sguardo dall'alto se possibile arricchito dai dati emersi dalle brevi analisi.

Goffredo Petrassi, nel metter mano alle traduzioni di Quasimodo dei frammenti lirici di Saffo, compie una operazione che può esser definita coerente e perfettamente conciliabile con quella del traduttore stesso: una 'modernizzazione' consapevole dell'antico, che riesce ad equilibrare diversi 'atteggiamenti' compositivi senza perdere di vista il valore semantico ed 'umano' delle parole e dei versi. La compostezza chiara ed intellegibile del dettato melodico non rinuncia a momenti di audacia e/o enfasi, ma sempre coerentemente con i momenti di tensione che il testo propone. Superata ormai la maniera-tendenza di riutilizzare modi e forme del passato col solo fine di riabilitare la tradizione, Petrassi maneggia con libertà e naturalezza tutto il proprio bagaglio tecnico ed espressivo oramai consolidato.

A differenza di Dallapiccola, che lavorerà sui frammenti di Saffo a partire da un''intenzione' dodecafonica – e quindi assecondando, peraltro con risultati altrettanto alti dal punto di vista espressivo, una modalità compositiva definita a priori – Petrassi ottiene una certa unità di stile utilizzando alcune personali 'impronte digitali' musicali che permangono in entrambi i brani. Tale unità non è quindi garantita né dal 'pretesto' della serie dodecafonica né dagli equilibri della tonalità, ormai impraticabile perlomeno nelle sue funzioni e meccanismi più tradizionali. Sono, invece, elementi strettamente musicali a garantire coesione ed unità di intenti tra i due brani: la figura d'accompagnamento a distanza di ottava affidata alle due mani; il contrasto tra la irregolarità della scrittura pianistica e la regolarità di quella vocale; il contrasto tra 'verticalità' dissonanti (e costantemente vaghe rispetto alla individuazione di un baricentro tonale) e la melodia, dove sembra possibile talvolta riconoscere frammenti scalari; gli accordi per quarte; l'utilizzo di piccoli incisi da modellare sulla prosodia del testo piuttosto che estesi profili melodici. Sebbene quella che utilizzerò possa sembrare una 'formula' di definizione *ex negativo* usata ed abusata, mi sembra rilevante individuare in queste brevi composizioni di Petrassi una manifesta autonomia di stile e pensiero: sia dalle 'maniere' del neoclassicismo, sia dalla crescente influenza esercitata in Europa in quegli anni dall'universo del serialismo. Autonomia che non è certo impermeabilità o rinuncia: in Petrassi la dimestichezza 'severa' con la tradizione (polifonico-contrappuntistica, barocca) e la conoscenza della musica moderna (Stravinskij, Hindemith) lasciano segni evidenti lungo tutto il percorso compositivo del nostro, come ha dimostrato ampiamente, nel corso degli anni, una nutrita letteratura critica¹⁵.

L'eclittismo compositivo e la eterogeneità di approdi ed interessi, in Petrassi, è certificata anche dalla varietà di forme con cui si misurerà in tutto l'arco della propria esistenza. Al vasto *corpus* di lavori cameristici, sinfonici, di musica di ispirazione religiosa, è significativo che

¹⁵ Mi limito a suggerire alcuni tra i riferimenti più rilevanti (non potendo dar conto di una bibliografia esaustiva) per una conoscenza almeno 'generale' di Petrassi e del Novecento musicale italiano (e non solo): Enzo Restagno (cur.), *Petrassi*, Torino, EDT, 1986; Raffaele Pozzi, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 444-470; Fedele d'Amico, *Goffredo Petrassi*, Roma, Il Documento, 1942; il già citato Luca Lombardi (*Conversazione con Petrassi*, cfr. nota 9); la raccolta di scritti e testimonianze *Goffredo Petrassi: una antologia*. 1983, Roma, Nuova Consonanza, 1983.

Petrassi aggiunga anche poche ma importanti ‘escursioni’ nel mondo nel balletto e nel teatro musicale (si pensi almeno al balletto *La follia di Orlando*, 1943; e ai due atti unici *Il cordovano*, 1949, e *Morte dell’aria*, 1950): nonostante il proprio, dichiarato, scetticismo misto a timore per il teatro, la vocazione totale all’atto creativo in ogni possibile declinazione, finisce come sempre per prevalere¹⁶.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa. Vv. (1983), *Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Roma, Nuova Consonanza.
- Becheri, Gabriele (2000), *Musica e poesia nell’Italia degli anni Trenta e Quaranta*, in «Arte Musica e Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Università di Firenze», I, pp. 77-90.
- D’Amico, Fedele (1942), *Goffredo Petrassi*, Roma, Il Documento.
- Diehl, Ernst (1936), *Antologia Lyrica*, Leipzig, Teubner.
- Failla, Salvatore Enrico (cur. 1984), *Musicisti italiani d’oggi*, Catania, La Goliardica.
- Fortini, Franco (1976), *Da Ungaretti agli ermetici*, in *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, pp. 69-116.
- Lombardi, Luca (1980), *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini-Zerboni.
- Nicolodi, Fiamma (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto.
- Petazzi, Paolo (2005), “Una forma nella quale non si crede”: appunti su *Morte dell’aria e sul teatro di Petrassi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 9/4, pp. 537-548.
- Pozzi, Raffaele (2002), *L’ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 444-470.
- Quasimodo, Salvatore (1940), *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente.
- Restagno, Enzo (cur. 1986), *Petrassi*, Torino, EDT.
- Romagnoli, Ettore (1921), *Il libro della poesia greca*, Roma, F.lli Treves.
- Sachs, Harvey (1995), *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore.
- Scalfaro, Anna (2005), “Eros languido desidero cantare”. Quasimodo, *Dallapiccola e i lirici greci*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV convegno asli (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Firenze, F. Cesati, pp. 143-158.
- Id. (2011), *I Lirici greci di Quasimodo. Un ventennio di recezione musicale*, Roma, Aracne.

EMANUELE FRANCESCHETTI • is a PhD Student in Musicology, Sapienza University (Rome). He is interested in research and dissemination; his research areas are Italian Opera after 1945, music and poetry in 20th century, theories of musical listening, culture and music in fin-de-siècle Europe.

E-MAIL • emafranceschetti@gmail.com

¹⁶ Un importante ed agile contributo sul ‘particolare’ legame tra Petrassi e il teatro musicale è ad opera di Paolo Petazzi: “Una forma nella quale non si crede”: appunti su *Morte dell’aria e sul teatro di Petrassi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 9/4, Ottobre-Dicembre 2005, pp. 537-548. In questo volume, che aggiungerei senz’altro a quelli menzionati nella nota precedente, sono contenuti alcuni scritti che inquadrano l’opera e la figura di Petrassi da diverse prospettive e attraverso approfondimenti su alcune delle opere più rilevanti del compositore, costruendo così una panoramica ricca di possibili percorsi di ricerca.

APPENDICE

Es.1: Tramontata è la luna, bb. 6-9

Tra - mon.ta.ta è la
 lu - na e le Ple.ja. di a mezzo del.la not.te;

Es. 2: Tramontata è la luna, bb. 17-21

Poco agitato *f*
 Poco agitato Scuo.te l'a.ni.ma mi.a E - ros come ven -
 to sul mon.te che irrom.pe en.tro le quer.ce; e scio.glie le membra e le

Es. 3: Invito all'Eràno, bb. 1-12

Allegretto (*quasi in uno*) *f* (*d=d*)
 Ve - ni - te al tem - pio sa - cro - del - le

Allegretto (*quasi in uno*) (*d=d*)
P stacc.

ver - gi - ni do - vè — più gra - to il bo - sco

Es. 4, Invito all'Eràno, bb. 81-91.

10
accet. e cresc. gradat. sino all'

Allegretto (*quasi in uno*)
 E qui con im - pe - to, do - mi - na - tri - ce, ver - sa A - fro -

Allegretto (*quasi in uno*)
f mf brillante

quasi stacc.

GIOCO E RITMO IN CARLO REGIS

L'alchimia linguistica e musicale di un poeta piemontese

Nicola DUBERTI

ABSTRACT • *Ludic and rhythmic in Carlo Regis. The linguistic alchemy of a Piedmontese poet.*

Carlo Regis has been one of the most important Italian poets that have written in Piedmontese language during the last 20th century. His poems are rich in language games, that concern both phonological and prosodic domain. Game and rhythm are a fundamental element of Regis poetics.

KEYWORDS • Piedmontese Language; Play; Rhythm; Poetry

1. Carlo Regis: una vita tra scienza e poesia

La vita di Carlo Regis è, come la sua poesia, strettamente intrecciata al borgo medievale di Mondovì Piazza, dove è nato il 17 agosto 1929 e dove è morto l'11 febbraio del 2017. A Mondovì Piazza il poeta ha trascorso la sua infanzia e la sua adolescenza negli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale. A questo mai rescisso legame con la città antica, con le sue memorie storiche di pietra e di sangue, va forse fatta risalire la sua scelta del piemontese come lingua della poesia. Un piemontese che, dopo le incertezze iniziali, si caratterizza per tempo come varietà monregalese.

La scelta del piemontese, e della sua varietà monregalese, non è tuttavia né scontata né automatica, poiché l'orizzonte esistenziale di Carlo Regis si è ben presto aperto verso altre città ed altre esperienze. Dopo aver frequentato il liceo classico a Mondovì Piazza, diventa studente di Chimica alla facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali dell'Università di Torino. Dopo la laurea ha assunto incarichi di responsabilità dirigenziale in alcune ditte chimico-farmaceutiche, in particolare nella Lépetit. Il suo lavoro lo ha portato per lunghi anni lontano dalla collina di Piazza immergendolo anche nella piccola dimensione montana di Garessio (linguisticamente già ligure) e nella vasta realtà metropolitana di Milano.

La lontananza da Mondovì ha reso più intimo e profondo il suo legame con la città natale e con la lingua che vi si parla. In questo percorso, com'è noto, Carlo Regis non è stato isolato: qualcosa di molto simile, ad esempio, è accaduto ad altri dei cosiddetti "neodialettali", come il lucano Albino Pierro che scriveva nel dialetto di Tursi vivendo a Roma. Ma Mondovì, a differenza di Tursi, non è un piccolo centro privo di tradizione letteraria: al contrario, fin dal Settecento esistono testimonianze di produzioni poetiche nel dialetto locale (a quel tempo, per la verità, molto diverso da quello attuale: Duberti 2001). In Piemonte a partire proprio dal Settecento si è imposta sulle diverse varietà locali una vera e propria koinè semi-ufficiale modellata sul dialetto di Torino, la capitale del Regno di Sardegna. Subordinato alla koinè di base torinese nel corso dell'Ottocento, il dialetto monregalese è stato poi consacrato come vera e propria lingua della poesia da Carlo Baretta (altro grande "sradicato" monregalese, romano di nascita) con *Salutme 'l Mòro* (1935) e *Campagna* (1949). Tra la data di pubblicazione postuma di *Campagna* e i primi approcci di Carlo Regis alla poesia in piemontese (1955) passano appena

sei anni: si può quindi dire che in un certo senso Regis si pone fin dai suoi esordi come continuatore ideale di Baretto e della sua svolta monregalese, anche se non andrebbe trascurato il fatto innegabile che alcuni tratti fonetici e morfologici della koinè permangono in lui molto più che in Baretto e caratterizzano la sua lingua differenziandola profondamente da quella degli altri esponenti della cosiddetta “scuola monregalese” come Antonio Giordano, Silvio Rinaudo, Remigio Bertolino, Meco Boetti (Bertolino 2012). Sulla koinè piemontese, la sua origine e i suoi rapporti con le varietà di area monregalese cfr. Regis (2012a e 2012b).

2. Le opere di Carlo Regis

La carriera letteraria di Carlo Regis parte da *Cantoma pian* del 1960 (una raccolta a più voci in cui comparivano anche testi di Ernesto Billò, Carlo Coccio, Carlo Comino e Francesco Comino) per proseguire nel 1971 con *Mia gent mie montagne*, seguito da *Paròle dë squacion* del 1975 (con Remigio Bertolino, Meco Boetti ed Ezio Briatore) e da *Na fnestra ch’a vardava ‘n sla funicular* del 1976 (con Francesco Comino, Antonio Giordano, Remigio Bertolino, Meco Boetti ed Ezio Briatore).

Il vero punto di svolta è la pubblicazione della raccolta *Èl ni dl’ajassa* (Ca dë Studi Piemontèis, Torino, 1980) con cui Regis si impone al pubblico come una delle voci più significative del panorama letterario contemporaneo non solo piemontese ma italiano. Nel 1985 esce *La Gatògna, ovverossia la terza Micceide*, raccolta tutta dedicata ai gatti ad imitazione delle due *Micceidi* pubblicate alla fine del Settecento dal quasi-omonimo pittore e poeta monregalese Giuseppe Francesco Regis.

Seguono nel 1989 *Via Vî, doi e Lun-e* nel 1997 *Bleupom*, nel 2007 *Èl tornidor ëd lun-e*, infine nel 2012 gli *Haiku* con cui si aggiudica la quarantaduesima edizione del premio di poesia “Salutme ‘l Mòro”.

Di seguito si dà un elenco cronologico delle sue pubblicazioni con i dati bibliografici più rilevanti:

Regis (1971), *Mia gent mie montagne*, Mondovì, CAI;

Regis (1980), *Èl ni dl’ajassa*. Presentazione di Renzo Gandolfo, Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca dë Studi Piemontèis;

Regis (1989a), *Via Vî, doi*. Presentazione di Giorgio Barberi Squarotti. Illustrazioni di Cinzia Ghigliano, Mondovì, L’Antoroto;

Regis (1989b), *Lun-e*. Presentazione di Giovanni Tesio, Mondovì, Boetti & C.;

Regis (1997), *Bleupom*. Presentazione di Giovanni Tesio, Mondovì, “Èl Pèilo” - Amici di Piazza;

Regis (2007), *Èl tornidor ëd lun-e*. Poesie piemontesi 2000-2007. A cura di Ernesto Billò. Disegni inediti di Francesco Franco e Lea Gyarmati. Scritti di Giorgio Barberi Squarotti, Gianluigi Beccaria, Lorenzo Mamino, Mondovì, CEM;

Regis (2012), *Haiku*. Presentazioni di Remigio Bertolino e Nicola Duberti, Mondovì, “Èl Pèilo” - Amici di Piazza.

3. Le attenzioni della critica a Carlo Regis

Una personalità poliedrica e certamente non facile da definire, quella di Carlo Regis. Spesso parlando o scrivendo di lui si è fatto ricorso a uno dei dati biografici a cui abbiamo appena fatto cenno, ossia la sua formazione di chimico: si è così parlato in numerose occasioni di un Regis alchimista di versi, capace di far reagire elementi e sostanze di provenienza spesso eterogenea in una sorta di formidabile laboratorio letterario.

Ovviamente la formazione scientifica ha contribuito a plasmare la sua personalità. Tuttavia il ricorso alla metafora della chimica e dell'alchimia si rivela anche un espediente piuttosto facile per evitare di affrontare l'oggettivo problema della complessità che caratterizza i suoi temi e le sue modalità espressive. Con questo non facile compito si sono misurati, nel tempo, numerosi critici e storici della letteratura. Carlo Regis, infatti, è tra i poeti monregalesi uno dei più conosciuti a livello nazionale: è stato incluso in diverse antologie di grande successo, come *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano* curata da Mario Chiesa e Giovanni Tesio (Mondadori, Milano, 1984), *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo* di Franco Brevini (Einaudi, Torino, 1990), *Poeti in piemontese del Novecento* di Giovanni Tesio e Albina Malerba (Ca dë Studi Piemontèis, Torino, 1990). Naturalmente, Carlo Regis ha un posto d'onore in tutte le raccolte specificamente dedicate al nutrito gruppo dei poeti dialettali di area monregalese: a questo proposito, basta citare *I poeti di Mondovì*, curato da Giovanni Tesio e Remigio Bertolino (Amici di Piazza, Mondovì, 1991).

In Tesio/Malerba (1990: 81-82) Giovanni Tesio evidenzia come caratteristica di Regis «l'arguzia sottile e appuntita» capace di esprimersi in un «gioco ilare e ironico di parole che evocano un mondo per vie quasi tutte oblique». Ne pone inoltre in rilievo l'ironia nostalgica, l'allegria signorile e il gusto per il gioco anche (e forse soprattutto) linguistico. «Una giocondità palazzeschiana e lunare, risolta in gioco di parole, in immagini improvvise» che trova i suoi limiti nelle prove più dirette di poesia civile o memorialistica, mentre dà ottima prova di sé in quei brevi divertissement che sono gli haiku: genere giapponese da lui trapiantato come un bonsai letterario in terra monregalese, dove continua a dare frutti. Regis, in questa «allegria» funambolica e linguistica si riallaccia non tanto a Baretto, quanto al poeta piemontese ed occitano *Barbo Toni* Bodrero: ma «l'allegria di Bodrero assume in Regis i tratti dell'arguzia sottile e appuntita» (Tesio/Malerba 1990: 81-82).

Brevini (1990: 307) mette invece in luce nelle poesie di Regis «un gusto sperimentale fin troppo consapevole delle risorse formali del dialetto» che dà i suoi migliori risultati nei testi in cui «la sua vena surreale, tra magico e allucinatorio, penetra nella realtà sommuovendola e rinnovandola». Un'osservazione interessante di Brevini riguarda la formazione letteraria di Regis: estraneo per ragioni biografiche al *cursus studiorum* umanistico che caratterizza la maggior parte dei poeti piemontesi del passato e del presente, il chimico monregalese guarda più alle suggestioni letterarie straniere che a quelle tradizionali della letteratura italiana e della stessa letteratura piemontese. In realtà, lo stesso Brevini sembra contraddirsi quando più avanti individua in Regis remote matrici crepuscolari e gozzaniane, che lo radicherebbero in profondità nel terreno della letteratura in lingua italiana di area piemontese. Inoltre, come abbiamo già notato in precedenza, il legame con Baretto è indiscutibile, così come lo è quello con gli altri poeti monregalesi contemporanei. In definitiva, quindi, una formazione non classicamente umanistica, certo, ma ben più connessa di quanto possa apparire alle suggestioni letterarie degli autori francesi, italiani e piemontesi. Qualche risultato di questa ininterrotta ricerca era lui stesso a presentarlo, quando insieme a Remigio Bertolino teneva i corsi di lingua e piemontese organizzati a Mondovì dalla *Ca dë Studi Piemontèis* e utilizzava le poesie di Toti Scialoja come base per gli esercizi di traduzione in piemontese.

Giovanni Tesio si è occupato di Carlo Regis anche in altre, e numerose, sedi bibliografiche: Tesio (1991: 19-20) sottolinea come la «la ludica malizia di Regis» non faccia «altro che sviluppare con peculiare modernità di dettato e con originalità di risultati una risorsa appartenente al dialetto in generale e all'ambiente monregalese in particolare». Il critico torinese evidenzia poi un dato che appare inequivocabilmente evidente per chiunque affronti la produzione poetica di Carlo Regis: in lui «il dialetto è rispettosamente trattato *iuxta propria principia*. La parola di Regis non è mai soltanto un fenomeno acustico, eufonia di vocali e

consonanti prese separatamente, avventura del significante. Ma è sfrigiolo di senso, alchimia di sogni per chi sa ancora sognare».

Le tre citazioni che abbiamo presentato sono ben lungi dal dare un quadro esaustivo delle varie analisi critiche e storico-letterarie che sono state dedicate a Carlo Regis, come si può agevolmente desumere dalla bibliografia del presente contributo.

4. La poetica del gioco di parole

E mi 'm dèsmor con le paròle
come s'i fùisso bije
ëd mon
che batand an sla muragna
sè scajo
e micatant sè s-ciapo.

E io gioco con le parole
come se fossero biglie
di mattone
che battendo sul muro
si sbrecciano
e talvolta si spezzano.

(Regis 2007: 15)

La citazione viene da *Tornidor ëd lun-e*, raccolta che già nel titolo appare quanto mai intrisa di un funambolico surrealismo perfettamente coerente con l'evoluzione della poetica di Regis. Una poetica di cui in realtà la strofa che abbiamo riportato costituisce per così dire una vera e propria dichiarazione programmatica, quasi un manifesto. Il poeta, evocando un gioco classico della sua infanzia – le sfide a biglie di mattone, oggetto ormai sostanzialmente introvabile – ne fa il termine di paragone di una similitudine densa di forza evocativa: come un bambino, Regis dice di voler giocare con le parole trattandole come fragili biglie di pasta da mattoni, che vengono lanciate contro il muro delle realtà e battendo contro di esso si sbrecciano o si spezzano: ma la poesia scaturisce proprio da questo scheggiarsi o da questo frantumarsi delle parole.

Un altro componimento programmatico della poetica di Carlo Regis è certamente quello, famosissimo, che dà il titolo alla raccolta del 1980: *Èl nì dl'ajassa*.

Ant ël sò nì l'ajassa
l'ha ramangà
- furmìa scarabojà -
gere, ganse, greuje
guce, gran-e
mistà
e un cu' ëd bicel
per ròbé 'l so
da 'n cel.

Nel suo nido la gazza
ha raccolto
- formica arruffona -
ghiaie, nastri, gusci,
aghi, grani,
santini,
e il culo di un bicchiere
per rubare il sole
dal cielo.

(Regis 1980: 13)

La poesia vive su un'inestricabile sinergia fra significato e significante, attraverso un inesausto ricorso a giochi fonestetici basati su materiale fonologico estraneo al repertorio della lingua italiana e peculiare non tanto alla lingua piemontese in sé, quanto alle sue varietà diatopiche di area monregalese. Ne proponiamo qualche esempio:

gere	/ˈdʒe.ɾe/
ganse	/ˈgɑŋse/
greuje	/ˈgɾøje/

guce	/ˈgyʃe/
gran-e	/ˈgɾaŋe/
mistà	/misˈta/

La variazione quasi musicale tra velari sonore e affricate sonore, nascosta dietro l'apparente uniformità visiva del grafema <g>, sarebbe effettivamente possibile anche in italiano. Ma la presenza dei fonemi /ø/ e /y/ consente una maggiore gamma di variazioni, resa più estesa ancora dai contoidi /ŋ/ (che in italiano è solo allofono di /n/) e /ɹ/: ignoto, quest'ultimo, tanto all'italiano quanto al piemontese di koinè, ma ampiamente attestato nelle varietà di area monregalese come succedaneo di R e di L etimologiche.

Sarebbe tuttavia molto riduttivo vedere in Carlo Regis una volontà di difesa o di rivendicazione della specificità dialettale monregalese. In realtà, la caratteristica più rilevante del suo rapporto con la lingua piemontese è la percezione del mezzo linguistico come materiale artistico: così, quando per ragioni ritmiche o più genericamente estetiche il poeta ritenga più adatta una forma marcatamente appartenente alla koinè di base torinese, egli non esita ad usarla.

Forme come *cu'* [ky], *ròbé* [rɔ'be], *ël sò nì* [yɹ so 'ni], *so'* [su] sono tipiche della parlata monregalese e si oppongono in modo evidente alle corrispondenti varianti di koinè *cul* [kyl], *robé* [ru'be], *sò nì* [sɔ 'ni], *sol* [sul]. Per contro la preposizione *ant* [aŋt] e il sostantivo *bicel* [bi'ʃel] sono manifestamente estranei alla varietà monregalese dove sarebbero rispettivamente *ënt* [yŋt] e *bicer* [bi'ʃeɹ]. Una sorta di ricercata dissonanza che trova il proprio corrispettivo sul piano metrico, dove i versi pari si alternano in ritmo scazonte con versi dispari.

Un altro testo significativo, in cui si addensano alcune delle modalità poetiche paradigmatiche del procedere di Regis, è *Veuj deurbe na boutique* tratta dalla medesima raccolta:

Veuj deurbe na «boutique»
 an contrà dle ancioe
 andoa che nompà 'd vende 's cata
 nompà 'd paghé 's barata
 le còse ch'i cercava da masnà
 e che mai gnun frognand
 a l'ha treuvà,
 ròba dròla ch'a-i é
 ma's sa nen andoa
 fòrse 'nt la Val Dondon
 ò 'n sla soa broa.

Voglio aprire una «boutique»
 in contrada delle acciughe
 dove anziché vendere si compera
 anziché pagare si scambiano
 le cose che cercavo da bambino
 e che mai nessuno frugando
 ha trovato,
 roba strana che esiste
 ma non si sa dove
 forse in val Dondon
 o nei suoi paraggi.

Èl color dij aso cit
 dël mej-mòrdà-da-un-pòcc
 ël verd-an-ghé
 e'l bleu pom
 lë scopel e lë pnel
 pèr fe 'l bech a j'osej,
 l'euli 'd gomi,
 ël bròd d'undes ore
 e col ëd sivel,
 ël moro-pisto
 e la smens ëd corios,
 col pèrtus senza fond...

Il colore degli asini piccini
 della mela-morsa-da-un-po'
 il verde ghiandaia
 e il blu mela
 lo scalpello e il pennello
 per fare il becco agli uccelli
 l'olio di gomito
 il brodo delle undici
 e il brodo di bastone
 il viso-pesto
 e la semente del curioso,
 quel buco senza fondo...

(Regis 1980: 47)

Il tono fiabesco e surreale nasconde riferimenti a una topografia reale (Contrà dle Ancioe) e immaginaria (Val Dondon) tipicamente monregalese: il primo nome è la denominazione dialettale tradizionale di quello che nella toponomastica italiana è Vicolo del Moro; il secondo indica in genere le valli delle Alpi Liguri a sud della città, intese come luogo di primitiva ingenuità e rustica selvatichezza.

L'effetto poetico qui è ottenuto per accumulazione, attraverso l'entrata in scena di oggetti e immagini collegati l'uno all'altro da assonanze, rime, giochi fonici piuttosto che da legami di carattere semantico.

L'intreccio tra fonologia, morfologia e lessico di diverse varietà diatopiche del piemontese qui è portato alle estreme conseguenze, quasi in una continua alternanza di forme in cui comunque prevale statisticamente il "colorito" monregalese.

Sono infatti termini ed espressioni specifiche della parlata di Mondovì *deurbe* ['dørbe], peraltro presente anche nella koinè, *dle ancioe* [dɛ aŋ'ʃue] in luogo della koinè *dj'ancioe* [d jaŋ'ʃue], *treuvà* [tɹə'va] al posto di *trovà* [tru'wa], *ò 'ns la soa broa* [ɔ ŋs la 'sua 'brua] anziché *o ans soa brova* [o aŋs 'sua 'bruwa], *mèj-mòrdà-da-un-pòcc* [mɛi̯ mɔr'da da ym'pɔʃ] che è lontanissimo dalla koinè *pom mordù da 'n pòch* [pum mur'dy da mpɔk], o il *moro pisto* ['muru 'pistu] che è addirittura prestito ligure acclimatato nella parlata locale.

Per contro, appaiono manifestamente appartenenti alla koinè forme come *andoa* [aŋ'dua] in luogo del monregalese *land* [laŋd], *a l'ha* [a la] in luogo di *o l'ha* [u ɹ a] – nella varietà dell'area, come in quelle della finitima Liguria, i clitici hanno distinzione di genere -, *ël bròd d'undes ore* [əl 'brɔd d 'yŋdes 'ure] anziché *ël breu d'onz ore* [yɹ 'brø d uŋz 'ue].

Un ultimo testo particolarmente significativo è reperibile in Regis (1989b: 19) ed ha per argomento la luna – a cui del resto è dedicata l'intera raccolta:

Luma che lun-a
andrenta soa cun-a
la neut a ruma
ruse riso e risòt
e ramuliva,
drissa tòrcèt e tòrt,
e sògnànd am fa treuve
fin-a San Giaco'nt l'òrt.

Guarda che luna
dentro la sua culla
la notte rumina
bisticci ruggine e risotti
e rami d'ulivo,
raddrizza ciambelle e torti,
e in sogno fa trovare
perfino San Giacomo nell'orto.

Si tratta di un componimento estremamente interessante, poiché presenta una struttura metrica davvero originale.

All'interno della poesia, infatti, si individua un haiku nascosto, con la classica struttura di tre versi in sequenza di 5, 7 e 5 sillabe:

la neut a ruma
ruse riso e risòt
e ramuliva,

5 /la 'nøt a 'ryma/
7 /'ryze 'rizu e ri'zɔt/
5 /e ramy'.iva/

L'interesse di Regis per l'haiku è testimoniato non solo dalla raccolta omonima (Regis 2012) ma anche dalla costante attenzione che il poeta dedicava a questo genere durante i corsi di piemontese organizzati a Mondovì dalla *Ca dë Studi Piemontèis* di Torino, che come già

abbiamo detto lo annoveravano sistematicamente fra gli insegnanti insieme all'altro grande nome tutelare della poesia di area monregalese, ossia Remigio Bertolino.

La presenza di haiku nascosti nelle strutture metriche delle altre poesie, tuttavia, non è stata ancora indagata. Del resto, anche in questo specifico contesto non è qui il focus del nostro interesse: piuttosto, appare degno di particolare rilievo che la sequenza fonica e ritmica /'ryze 'rizu e ri'zɔt/ è possibile perché in monregalese alla forma /'rizu/ si affianca la variante /'ryzu/ con il medesimo significato di “ruggine” ma perfettamente omofona con la terza persona plurale dell'indicativo presente di /'ryze/ che è sua volta omofono del sostantivo /'ryza/ “litigio” al plurale. Così la presenza nel testo di /'ryze/ con il senso di “litigi” sottintende l'infinito presente del verbo “litigare” e la terza persona dell'indicativo presente che è /'ryzu/, omofono di /'rizu/ che compare con il significato di “ruggine”. Il richiamo puramente fonico continua con il falso diminutivo /ri'zɔt/ (che è in realtà diminutivo di /riz/...) mentre il /'ryma/ del verso precedente così come la /ramy'iva/ del verso successivo sono semplicemente evocazioni allitteranti che ruotano sull'alternanza fra /r/ dentale e /ʀ/ approssimante. Tutta questa grandiosa costruzione di suoni e immagine è edificata con materiale fonetico rigorosamente estraneo non solo all'italiano ma, in larga misura, allo stesso piemontese di koinè.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barberi Squarotti, Giorgio (2007), «Una sorprendente varietà d'immagini, evocazioni, trovate», in *Regis* (2007), pp. 5-7.
- Beccaria, Gianluigi (2007), «Una scelta di libertà stilistica e d'autenticità nel linguaggio di Regis», in *Regis* (2007), pp. 8-12.
- Bertolino, Remigio (2012), «La “scuola monregalese” di poesia», in Duberti/Miola, a cura di (2012), pp. 3-15.
- Billò, Ernesto (1977), *Mondvì Mondvì. Sette secoli di dialetto a Mondovì e dintorni*, Mondovì, Il Belvedere, pp. 115-124.
- Billò, Ernesto (2007), «Un bel gioco che dura da più di mezzo secolo», in *Regis* (2007), pp. 130-141.
- Billò, Ernesto/Comino, Carlo/Duberti, Nicola (2003), *Paròle nòstre. Il dialetto ieri e oggi nei paesi del Monregalese*, Mondovì, CEM, pp. 124-125.
- Brevini, Franco (1990), *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, pp. 306-308.
- Chiesa, Mario/Tesio, Giovanni (1984), *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, Milano, Mondadori, vol. 2, pp. 124-128.
- Duberti, Nicola (2001), «Il dialetto di Mondovì nel Settecento, il dialetto di Viola oggi. Correnti e contrasti di lingua e cultura fra Liguria, Provenza e Piemonte», in *Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano*, III serie, 25, pp. 43-51.
- Duberti, Nicola/Bertolino, Remigio (2006), *Piccola antologia della poesia di Mondovì. Petite anthologie de la poésie de Mondovì*. Introduzione di Riccardo Regis, Mondovì, Èl Pèilo, pp. 49-59.
- Duberti, Nicola/Miola, Emanuele, a cura di (2012), *Alpi del mare tra lingue e letterature. Pluralità storica e ricerca di unità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Regis, Riccardo (2012a), «Koinè dialettale, dialetto di koinè, processi di koinizzazione», in *Rivista Italiana di Dialettologia*, 35, pp. 7-36.
- Regis, Riccardo (2012b), «Centro/periferia, Torino/Mondovì», in Duberti/Miola, a cura di (2012), pp. 85-106.
- Tesio, Giovanni/Malerba, Albina (1990), *Poeti in piemontese del Novecento*, Torino, Centro Studi Piemontesi-Ca dè Studi Piemontèis, pp. 81-82.
- Tesio, Giovanni/Bertolino, Remigio (1991), *I poeti di Mondovì, Mondovì, Amici di Piazza*.
- Tesio, Giovanni (1991), «La periferia necessaria. Da Carlo Baretta a Remigio Bertolino», in Tesio/Bertolino (1991), pp. 19-20.

Tesio, Giovanni (2012), «La periferia necessaria dei poeti monregalesi», in Duberti/Miola, a cura di (2012), pp. 151-156.

NICOLA DUBERTI • è nato a Mondovì (Cuneo) il 12 luglio 1969. Scrive poesie in diverse varietà di piemontese, in particolare nel dialetto alto-monregalese di Viola, nel monregalese alpino noto come Kje e nel monregalese urbano di Mondovì. Insegnante di lettere nelle scuole secondarie di primo grado, è docente a contratto di Laboratorio di piemontese presso l'università di Torino.

E-MAIL • nicola.duberti@gmail.com

“MUSICIENNE DU SILENCE”: IL CANTO DELLA CARPA DI GHÉRASIM LUCA

Benoît MONGINOT, Sibylle ORLANDI

ABSTRACT • “*Musicienne du silence*”: *the carp’s song by Ghérasim Luca*. This work questions the music’s metaphor in Ghérasim Luca’s poems in light of the experiences they initiate. Ghérasim Luca, poet and artist, explores the meaning disruption within language: a poem such as “Ré alité”, presented as a music score, is based on a syllabic dislocation. This leads both to the spatialization of the text and to its phonological and material aspect appearing sharply. This can be construed as a writing experimentation that plays with the music of the sounds to signify the language frailty and the fecundity when it is recognized in its materiality. Indeed, the neologism “ontophonie”, invented by Ghérasim Luca to describe his own work, insists on the exploratory nature of the poetic process and defines an artwork where silence, sounds and voice appear as founding principles. From this perspective, the notion of performance becomes crucial as it highlights the very *hic et nunc* of the reading process (the creation being a “creaction”, as written by Ghérasim Luca himself in “Je m’oralise”).

KEYWORDS • Ghérasim Luca; French Poetry; Music; 20th century

Inizieremo con un breve tratteggio del percorso di un poeta e artista che, nato in Romania nel 1913 e morto a Parigi nel 1994, si è sul presto rivendicato apolide. Da giovane, Ghérasim Luca¹ è in rottura con la società del suo tempo ed è affascinato dalle avanguardie (dadaismo e surrealismo); all’inizio degli anni Quaranta fonda il gruppo surrealista romeno. Nel 1952 raggiunge Parigi, abbandona definitivamente la lingua romena e sceglie la lingua francese come lingua di scrittura, pur continuando a rifiutare ogni tipo di appartenenza: appartenenza a un paese, una lingua, un gruppo. Da quel momento, il suo percorso rispetto all’istituzione letteraria si colloca ai margini, anche se i rapporti e le collaborazioni con gli artisti dell’epoca si moltiplicano. Ghérasim Luca è un uomo che si avvicina a diverse forme d’arte: collages, libri-oggetti, letture chiamate dal poeta stesso “*récitals*”. Il denominatore comune tra tutti questi modi espressivi potrebbe essere l’attenzione rivolta alla materialità del discorso, sia visivo che uditivo. Nei libri-oggetti pubblicati da Le Soleil Noir², ad esempio *Héros-Limite* (1953) o *Paralipomènes* (1976), il testo viene intimamente integrato in un dispositivo che coinvolge elementi non verbali. Tali opere mirano a far sentire e sperimentare la stranezza ma anche lo straniamento nell’esprimersi.

¹ Fedeli alla volontà del poeta, citeremo sempre il suo nome per esteso.

² La dicitura “libro-oggetto”, usata dall’editore stesso (François Di Dio), ha una forte impronta surrealista. Di Dio, che crea le edizioni Le Soleil Noir dopo la Seconda guerra mondiale, rivendica il retaggio di Marcel Duchamp et Enrico Donati, e chiama “libri-oggetti” delle opere che coinvolgono scrittori e artisti.

L'intento del presente articolo è di presentare il rapporto di Ghérasim Luca alla musica, modalità espressiva con la quale la parola poetica intrattiene un rapporto del tutto problematico ma allo stesso tempo molto fecondo. Il nostro titolo, ispirato a Mallarmé, definisce la poesia una "musicista del silenzio". Ghérasim Luca, con l'umorismo che lo caratterizza, parlerebbe piuttosto del "Chant de la carpe" (titolo di un libro-oggetto pubblicato nel 1973), del canto della carpa, pesce al quale modi di dire francesi attribuiscono un mutismo proverbiale. "Être muet comme une carpe" significa infatti essere "muto come un pesce". Ciò vuol dire sicuramente che per Ghérasim Luca, benché la metafora della poesia musicale si ritrovi spesso nella sua opera, essa non è per niente ovvia, non è per niente scontata: vi entra in gioco una forte dose d'ironia sul cui significato bisogna indagare.

1. Musica e poesia: andata e ritorno su un percorso metaforico

Prima di procedere andrebbero precisate due cose. Innanzitutto, bisogna tenere a mente che un'espressione come "la musica della poesia" è una metafora. Infatti, si consideri la differenza tra i mezzi propri alle due arti: la musica è un'arte del tempo, come diceva Lessing; mentre la poesia si sviluppa sia nel tempo che nello spazio della pagina stampata. Le note non sono parole, una melodia non è una frase. Possiamo poi aggiungere che, in quanto metafora, "la musica della poesia" non è né universale né univoca, ma assume un significato diverso a seconda degli autori che la utilizzano.

Per capire come Ghérasim Luca situa la poesia rispetto alla musica, può essere dunque interessante riassumere brevemente alcuni dei maggiori significati che la metafora ha assunto nella tradizione poetica francese. Senza pretendere di esaurire l'argomento, potremmo individuare due tra i paradigmi più importanti.

Secondo il primo paradigma, che trova la sua origine nella teoria wagneriana dell'opera³, la poesia diventerebbe musica superando i limiti convenzionali tra le arti per ritrovare – contro l'astrazione indotta dalla civilizzazione – un'immediatezza originaria, ossia l'esperienza totale di una fusione del soggetto singolare, del simbolo e del mondo, il cui modello è senza dubbio la tautologia schellinghiana e la cui modalità sarebbe l'illuminazione tanto del lettore quanto dell'artista nell'istante estatico dell'opera.

Il secondo paradigma pone l'accento non più su un'ipotetica fusione estetica ma sulla dimensione strutturale della musica, musica qui intesa come rapporti⁴ che paradossalmente la poesia sarebbe più atta a manifestare della musica stessa. Musicale in questo senso specifico, la poesia, attraverso la notazione di rapporti tra le cose e/o del fatto che tutto sia rapporto, diventa un atto critico, un'opera del pensiero. A tal fine, potrà investire la dimensione spaziale della pagina, dove il lettore evidenzia pazientemente costellazioni nella durata riflessiva di una delucidazione lucida e critica.

A prescindere dalle differenze, si può considerare che tutti e due i paradigmi della metafora insistano sull'effettività della poesia, sul fatto che il poema rappresenta un processo del quale il soggetto, volontariamente o involontariamente, è partecipe – che sia in quanto *presenza a o lucidità critica*.

³ « Lettre sur la musique à Monsieur Frédéric Villot » in Richard Wagner, *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand et annoté par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2013.

⁴ Si veda la lettera di Mallarmé a Edmund Gosse del 10 gennaio 1893: « employez musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique. » *Correspondance choisie*, in *Œuvres Complètes I*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998.

Relativamente a questi due orientamenti, è possibile capire più precisamente qual è la posizione di Ghérasim Luca. Come intendere la metafora della poesia musicale nell’opera di un poeta che si propone umoristicamente di cantare come una carpa?

2. La materialità della parola: “Ré alité”.

Per cercare di rispondere alla domanda, prenderemo in considerazione un testo del 1963 raccolto tra i *Sette slogan ontofonici* (1963). Il testo s’intitola: “Ré alité”. E si costituisce per mezzo dell’aggregazione di sillabe alle sillabe che rappresentano le note della scala diatonica: *do re mi fa sol la si*. A livello tipografico, si nota una disposizione spaziale che potrebbe imitare quella di uno spartito. Il poeta distribuisce le sillabe a gruppetti, creando piccoli insiemi di linee e di colonne separati dallo spazio vuoto (e bianco) della pagina.

Ma dobbiamo notare per prima cosa che questa specie di citazione della musica attraverso la menzione delle note e la tipografia da spartito resta molto paradossale: innanzitutto, la possibilità di leggere il testo secondo vari percorsi esclude che esista una lettura unidirezionale, e fa della disposizione spaziale un dato imprescindibile. In effetti, spetta al lettore decidere se leggere percorrendo sequenze verticali (mettendo in rilievo un asse che potremmo chiamare paradigmatico: “Lame, lama, labeur”) o sequenze orizzontali (secondo l’asse sintagmatico: “la me si lice / la ma si bylle”). Perciò un’esecuzione orale del testo non sembra per nulla soddisfacente.

Inoltre, cosa si farebbe degli spazi bianchi? Non hanno per forza il valore di un silenzio. Invece di guidare praticamente la performance orale, pare che abbiano funzioni legate all’interpretazione di una coerenza semantica (funzione di legame)⁵ o mirate a ostacolare tale interpretazione poiché il bianco disfa, slega e fa scoppiare le parole in atomi a volte privi d’integrità morfologico-semantica (céré, el, çade, tale, ecc.).

Dunque l’effetto più notevole dovuto alla costituzione del testo a partire dalla nominazione delle note non è sicuramente l’apparizione di una musica armoniosa, fluida, dalla melodia udibile, ma la parcellazione del discorso, la sua iper-segmentazione. In questo modo si arriva alla materialità della parola, alla sua dimensione fonetica e non significativa. Piuttosto che al diventare musica della poesia, si assiste alla materializzazione della parola, e, di conseguenza, alla sua opacizzazione. La lingua ci appare allora estranea: la perdita della trasparenza simbolica del segno linguistico sembra rivelare qualcosa come la “RÉ ALITÉ” del linguaggio, la sua presenza oggettuale meramente qualitativa⁶, mentre il dispositivo testuale mette in moto due movimenti contraddittori senza risoluzione: da una parte, un movimento violento di disfacimento, separazione che si compie nell’ammutolarsi del senso, nella brutalità insensata del suono; dall’altra un movimento erotico di composizione, la ricerca di un segno tra i suoni⁷. Questa

⁵ Ad esempio, le variazioni di dimensione degli spazi possono avere una significazione logica: nella linea “Do né ré futé mi né” lo spazio che precede “mi né” potrebbe significare qualcosa come una conclusione (e ricordare il valore consecutivo dei due punti). Gli spazi che separano i grappoli di parole delimitano a volte piccoli insiemi semantici coerenti: termini disforici che evocano la rovina o la perdita del valore [“fané soldé lacéré”], micro-racconto enigmatico di una “sirène sinuée” mallarmeana “mi-tige mi scible” che domina una tenda e *desinit in piscem*.

⁶ Nel senso della primarietà di Peirce (cfr. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit de l’anglais et commenté par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978).

⁷ Si ritrova esplicitamente traccia del doppio movimento in *Contre-créature*, una sezione di *Héros-limite* (Le Soleil Noir, 1953, Gallimard, 2001) composta da tre poesie scritte secondo il principio della “*morphologie de la métamorphose*” (titolo della prima poesia), cioè a partire da un movimento di

ricerca ovviamente non giunge a orizzonti irenici. Se qualche volta ci è consentito, nel superamento della parcellazione sillabica, il miracolo di una trovata poetica⁸, tale miracolo rimane comunque fragile, forse decettivo, sicuramente ironico, poiché la realtà fonica del linguaggio produce più spesso avvicinamenti strambi da cui non si sa bene cosa si possa estrarre a livello semantico. Cosa ci lascia cogliere il verso che conclude il testo (“Fa tale do rade si mulet” / “Fa tale do rata si mulata”)? Che, fatalmente, l’oro del senso che affiora dall’opaca musica del linguaggio sia simulato, finto come la sirena fittizia di prima⁹ qui ricordata dall’orata (*dorade*)? Oppure che questo tesoro abbia qualcosa di fondamentale, di fatale nel senso antico di una parola potente e originaria? Nell’assenza di risposta chiara¹⁰, rimane il processo enunciativo, fatto di tensioni mai placate.

(de)generazione testuale paronomastica che trasforma le parole in veri e propri protagonisti e di cui i testi successivi illustrano i due versanti complementari: quello della violenza che echeggia con lo stupro (*le viol*) e, forse significativamente, il violino (*violon*) e la sua musica straziante; quello dell’erotismo, dell’“eco del corpo”, del possibile legame che si trova *tra* i suoni e le parole, “entre”.

⁸ Citiamo ad esempio: “ré clame mi racle fa de”

⁹ Cfr. nota 5.

¹⁰ Quest’assenza di risposta è forse nel titolo stesso della poesia, nascosta umoristicamente nel titolo: “*Ré alité*”. “*Frêle transcendance*” (per riprendere un’espressione di *Théâtre de bouche*, José Corti, 1987, p. 14), il *Ré alité* non potrebbe essere il Re a letto, cioè la rappresentazione del fondamento del regno simbolico in una posizione né tragica (niente morte di Dio) né serena (*alité* in francese, implica qualche malattia, qualche disagio)?

Si	rène					Ré	volle			do	cille
si	nuée					ré	forme			si	lex
Mi	- tige	mi -	scible			fa	çonne			fa	çade
La	belle	do	mine	la	tente	fa	noir			do	ré
						fa	non			do	rien
		ré	vèle	sol	ide						
		la	çon	la	çage	Mi	graine	mi	rage		
						mi	grateur	do	lent		
						mi	nage	fa	nage		
						-do	mage				
Ré	gale	mi -	eux	mi -	el	Mi	me	mi	te	mi	re
ré	veille	mi -	nuît	mi -	dit			mi	ne		
ré	clame										
ré	clame	mi	racle	fa	de	Fa	tale	do	rade	si	mulet

44

45

3. L’*ontophonie*: esplorare una risonanza dell’essere

Al centro di questo processo, l’enunciazione, l’atto della parola, sia scritta che orale, sono concepiti come ricerca piuttosto che come risultato: in una simile prospettiva, la lettura stessa, cioè la scoperta di uno o diversi percorsi verbali, acquisisce una dimensione performativa.

Essa viene espressa dal neologismo “ontofonia”¹¹, che Ghérasim Luca inventa per riferirsi alla propria esplorazione in atto dei possibili del linguaggio. Nel 1963 Ghérasim Luca pubblica i *Sept slogans ontophoniques* e negli anni successivi continua a definire la propria creazione come “ontofonica”. Alcuni manoscritti inediti o diffusi in una cerchia ristretta di amici accennano anche all’idea di “speleofonia”¹², che sembra essere una variante dell’ontofonia, in quanto pone l’accento sulla dinamica esplorativa e sperimentale del lavoro poetico, a scapito del valore ontologico¹³ – il quale comporta il rischio della fissità e dell’essenzialismo.

In effetti, il “logos” (presente nella parola “ontologia”, e che sparisce nel neologismo “ontofonia”) è sospetto, com’è sospetta la pretesa di afferrare il mondo nella rete del discorso. Nei termini di Ghérasim Luca: “ogni parola è un buco, un abisso, una trappola”¹⁴. Una tale diffidenza suppone di ripensare il nostro approccio ai segni, prima di tutto ai segni linguistici. Il segno, nell’opera di Ghérasim Luca, non si presenta mai solamente come simbolo; non può essere ideato con un approccio puramente sostitutivo (“*aliquid stat pro aliquo*”). In altri termini, la parola è materia, sia nel libro stampato che nei “*récitals*” del poeta, ed è con questa materia che il lettore o lo spettatore si confrontano. Usando la tipologia di Peirce, potremmo dire che i segni prodotti da Ghérasim Luca sono sì simboli (si riferiscono a qualcosa secondo una legge stabilita arbitrariamente) ma anche icone e indici: icone perché hanno un rapporto di somiglianza con le cose cui si riferiscono (la punteggiatura, in tal senso, ha un ruolo importante, ad esempio l’apostrofo viene chiamato “superiore virgola”) e indici perché sono la traccia di un’enunciazione che sembra sempre in corso di elaborazione. Se possiamo parlare di “perdita di trasparenza” e di “opacizzazione” del discorso, è perché le parole non solo si presentano come mezzi, *medium*, ma affermano la propria presenza come oggetti, cose tra le cose, corpi tra i corpi, corpi desiderabili o mostruosi, affascinanti o inquietanti.

I vocaboli sono dunque icone, indici e simboli della triade di Peirce, ma anche e innanzitutto esseri fisici il cui spessore organico viene evidenziato da Ghérasim Luca stesso. In effetti, numerosi titoli ricordano che i segreti in gioco nel lavoro poetico sono una questione di secrezione piuttosto che di astrazione (ad esempio: “*Quart d’heure de culture métaphysique*” e “*La Paupière philosophale*”). Il poeta sviluppa un pensiero coreografico dello spazio della pagina, la quale si fa palcoscenico – in un modo non metaforico – dove termini, sillabe e lettere s’incontrano e a volte si scontrano (a tal proposito, la poesia “*Le Verbe*”, pubblicata in *Le Chant de la carpe*, è notevole poiché i protagonisti, cioè i brani di discorso, lottano, rubandosi l’uno

¹¹ La parola viene utilizzata per la prima volta nel 1960, in un volantino del tutto sorprendente, che propone a ogni persona di svelare l’onda pneumatica che la caratterizza Ghérasim Luca, *Exactamo. Maison de mots*. Paris [sans mention d’édition, 1960. Poème-tract].

¹² Manoscritto «GHL ms 109», conservato nella Bibliothèque Jacques Doucet, Fonds Ghérasim Luca, Paris.

¹³ La parola stessa “ontofonia”, inventata da Ghérasim Luca, convoca la parola “ontologia” per meglio tenerla a distanza: l’ontologia, intesa come conoscenza – o studio – dell’essere in quanto essere, conoscenza astratta, sistematica, discorsiva, è, per il poeta, un’esca, un’illusione.

¹⁴ Ghérasim Luca, *Cahiers*, citato in Dominique Carlat, *Ghérasim Luca l’intempestif*, Paris, José Corti, 1998, p. 256.

l'altro dei grafemi, in una ronda dove linguaggio e metalinguaggio si sovrappongono, sotto l'occhio del "testimone" lettore). Il tempo dell'azione e il tempo della lettura, in fine dei conti, coincidono.

La nozione di "performance" ci permette allora di capire meglio il rapporto di Ghérasim Luca con il gesto di scrittura. Senza pretendere di circoscrivere un ambito così vasto com'è il campo della "performance", possiamo evidenziare alcuni tratti che potrebbero chiarire la nostra analisi. L'azione performativa è indissociabile dal momento della sua presentazione, in quanto "comprende l'*hic et nunc* del suo svolgimento nello statuto stesso dell'opera"¹⁵. Essa stabilisce una relazione attiva con il pubblico, che partecipa appieno all'avvenimento: in tal senso, l'azione performativa non si dà come forma, ma prende forma durante il suo svolgimento. La performance costituisce "una esperienza fisica che resiste al potere del regime discorsivo"¹⁶: fa sentire prima di tutto un corpo in azione. Non rappresenta nulla, ma fa apparire (materia, tempo, spazio): con le parole di Valentina Karampagia, una "mostrazione dell'avvento della forma"¹⁷. Simili caratteristiche, benché qui presentate l'una dopo l'altra, sono interdipendenti e s'implicano a vicenda. La dimensione performativa dei testi di Luca si può comprendere alla luce di tali proposte.

L'esplorazione ontofonica è performativa in quanto apre su un incontro, un "corpo a corpo" (corpi semiotici, corpi umani del lettore/spettatore e del poeta). Si tratta di scatenare l'energia sonora del verbo, dove sorge una "risonanza dell'essere": l'espressione viene usata dal poeta in uno dei rari testi in cui Ghérasim Luca parla del suo lavoro, che presentiamo di seguito nella versione italiana.¹⁸

Mi è difficile esprimermi in linguaggio visivo. Potrebbe esservi nell'idea stessa di creazione – creazione – qualcosa, qualcosa che sfugge alla passività di una descrizione che deriva inevitabilmente da un linguaggio concettuale. Nel linguaggio che serve a designare gli oggetti, la parola non ha che un senso, o due al massimo, e tiene prigioniero il suono. Spezzando la forma in cui la parola si è invischiata appariranno nuove relazioni: la sonorità si esalta, affiorano segreti che giacevano addormentati, colui che ascolta è introdotto in un mondo di vibrazioni che suppone una partecipazione fisica, simultanea, all'adesione mentale. Liberare il soffio e ogni parola diventa un segnale. Mi riallaccio verosimilmente a una vaga tradizione poetica e ad ogni modo illegittima. Ma il termine stesso di poesia mi sembra falsato. Forse preferisco "ontofonia".

Colui che schiude la parola, schiude la materia, e la parola non è che il supporto materiale di una ricerca che ha come fine la trasmutazione del reale. Più che situarmi in rapporto a una tradizione o a una rivoluzione, mi applico a svelare una risonanza dell'essere, inammissibile. La poesia è un "silensophone", il poema, un luogo d'operazioni, la parola è sottomessa a una serie di mutazioni sonore, ognuna delle sue sfaccettature libera la molteplicità del senso di cui si carica. Nell'estensione della mia lingua il frastuono e il silenzio si scontrano – centro shock – dove la poesia assume la forma dell'onda che l'ha scatenata. O meglio, la poesia s'eclissa davanti alle sue conseguenze. In altri termini: io m'oralizzo.

Il m'est difficile de m'exprimer en langage visuel. Il pourrait y avoir dans l'idée même de création – création – quelque chose, quelque chose qui échappe à la description passive telle qu'elle

¹⁵ Valentina Karampagia, *Écriture et danse contemporaines. Une lecture de Ghérasim Luca et de Dimitris Dimitriadis à l'épreuve du performatif*, 2013, p. 53. Thèse de doctorat soutenue en juin 2013 à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle (tutor : Jean Bessière). La traduzione è nostra.

¹⁶ *Ibid.*, p.57. La traduzione è nostra.

¹⁷ *Ibid.*, p.53.

¹⁸ La traduzione è quella proposta da Maio Flavio Benini sul sito <https://marioflaviobenini.org/2015/10/07/il-non-edipo/> (ultimo accesso il 4/2/2019)

découle nécessairement dans un langage conceptuel. Dans ce langage, qui sert à désigner les objets, le mot n’a qu’un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu’on brise la forme où il s’est englué et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s’exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l’adhésion mentale. Libérez le souffle et chaque mot devient un signal. Je me rattache vraisemblablement à une tradition poétique, tradition vague et de toute façon illégitime. Mais le terme de poésie me semble faussé. Je préfère peut-être « ontophonie ». Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n’est qu’un support matériel d’une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m’applique à dévoiler une résonance d’être, inadmissible. La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d’opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd’hui une étendue où le vacarme et le silence s’entrechoquent – centre choc –, où le poème prend la forme de l’onde qui l’a mis en marche. Mieux, le poème s’éclipse devant ses conséquences. En d’autres termes : je m’oralise.

Il manoscritto del testo “Il m’est difficile de m’exprimer en langage visuel”, conservato nel Fonds Doucet e da poco riprodotto in facsimile dalle edizioni José Corti¹⁹, si presenta sotto forma di cartoline con disegni astratti fatti con la punta della penna. Paradossalmente, il testo che potremmo considerare una dichiarazione di arte poetica ontofonica propone un percorso del tutto grafico. Infatti, pur avendo sviluppato una pratica di poesia sonora, tramite i cosiddetti “récitals” (cioè la messa in scena e “in voce” dei propri componimenti), Ghérasim Luca è estremamente attento al processo editoriale e all’oggetto libro, al punto da creare, da solo o insieme a diversi artisti, dei “libri-oggetti”, i più famosi pubblicati da François Di Dio, fondatore della casa editrice Le Soleil Noir. Gli stessi *Slogan ontofonici* sono stati pubblicati per la prima volta da Brunidor, nel 1964, in un formato insolito (53x38 cm), con opere di Augustin Fernandez, Enrique Zañartu, Gisèle Celan-Lestrange e Jacques Hérold. La poesia scritta, quindi, non punta alla propria dissoluzione nell’atto di lettura: il grafema e il fonema coesistono senza che si possa stabilire un’equivalenza stretta, e sulla pagina, la punteggiatura resiste alla trasposizione come sulla scena resiste la grana della voce.

In ultima analisi, l’ontofonia non designa una produzione necessariamente orale o che debba essere oralizzata, ma convoca la *phonè* in un modo indiretto. Ghérasim Luca sviluppa un immaginario linguistico ispirato al “linguaggio degli uccelli”, ovvero all’idea medioevale ed esoterica di una corrispondenza nascosta tra frammenti di discorsi omonimi, ma anche ispirato all’atomismo lucreziano, includendo il *clinamen*, cioè la deviazione casuale degli atomi nella loro linea di caduta. La musica, quindi, è intesa come disponibilità piuttosto che come realizzazione, come *disposizione a* piuttosto che come *istruzione per*. La dimensione performativa prevale sulla dimensione interpretativa (che si tratti di un’interpretazione semantica univoca o di un’interpretazione musicale guidata): il testo vale come avvenimento e non come base per un’ulteriore rappresentazione. Se è lecito parlare di “spartito” per “Ré alité”, si tratta di uno spartito che si confonde con la sua esecuzione nell’*hic et nunc* della lettura.

Se “la poesia è un silenziofono, il poema, un luogo d’operazioni”, allora la mutazione della materia verbale è un processo che non preesiste all’enunciazione. Si tratta quindi di lasciare l’iniziativa alle parole, nel coagulo come nella dispersione, in modo tale che possano riecheggiare sia la disperazione che l’esaltazione contenute *in nuce* nell’atomo fonetico. Ma questo sogno alchemico non manca né di derisione né di autoderisione, e le ultime parole del testo, con l’omofonia ironica fra moralizzare e oralizzare, mettono a distanza ogni tentativo di sistemazione univoca. Pertanto, in questo testo si manifesta una perdita della padronanza e la

¹⁹ Ghérasim Luca, *Je m’oralise*, José Corti, 2018.

vulnerabilità del soggetto parlante. E il regno dell'incertezza e del possibile, perché ogni parola può aprirsi su un'altra, e così indefinitamente.

Si può dunque affermare che Ghérasim Luca intrattiene un rapporto particolare con la metafora della poesia musicale. Questo rapporto pare fatto di sospetto e ironia: ciò è dovuto a una distanza nei confronti di una certa fiducia che potrebbe significare la metafora. Fiducia nel potere di dire o in quello di esistere con pienezza attraverso la parola, nell'atto di dire.

Pare che il diventare musica del testo poetico quando si palesa la sua natura sonora metta in rilievo una realtà materiale del linguaggio, una materialità possibilmente muta e insensata: il sorgere del canto coincide a volte col tramonto del senso. Capiamo allora che il paradigma wagneriano di una poesia musicale capace di ristorare una specie di immediatezza dell'esperienza del soggetto non si addice al lavoro di Ghérasim Luca. Come in Mallarmé, nella sua opera, l'uso della metafora musicale significa un modo critico di rapportarsi con la parola che implica una coscienza metadiscorsiva: la coscienza del precipitare del senso nel silenzio rumoroso della materia nonché dell'emergenza di arcipelaghi significativi a partire dal magma dei rumori del mondo.

Però la somiglianza con il paradigma mallarmeano ha dei limiti: infatti, poiché il testo indica un altalenare inestricabile tra silenzio e significazione, non si riesce mai a raggiungere un punto di vista metadiscorsivo sistematico e integralmente razionale. Piuttosto dovremmo parlare di un'oscillazione senza riposo che trascina con sé il soggetto (poeta, lettore) attraverso l'atto performativo di un gioco esistenziale dal quale non si esce e nel quale la "lingua il frastuono e il silenzio si scontrano"²⁰. Niente distacco in Ghérasim Luca, ma un'aderenza alla performance poetica, un attraversamento della durata del testo che faccio e disfo, che mi lega e mi snoda.

Nei *récitais* sembra che una voce ci dica: "io non sono capace di cantare, perché nel canto c'è un entusiasmo, una speranza fiduciosa che non mi riconosco; però, allo stesso tempo, questo mio sospetto non mi permette di accedere al riposo di chi si è astratto dal *théâtre de bouche*²¹, dal teatro umano delle parole, del loro potere debole, della loro goffaggine, della loro balbettante materia." Nell'acqua che scorre tra musica e silenzio, viaggia, umile, attento a cogliere ciò che si presenta senza farsi trascinare dalle correnti assolute di chi cerca una risposta, un pesce buffo, una carpa parlante. Chiedendosi, all'"incrocio di echi", "Qui suis-je?"²², ci invita: "carpe verbum".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Fonti

- Luca, Ghérasim (1960), *Exactamo. Maison de mots*, Paris, sans mention d'édition. Poème-tract.
 Luca, Ghérasim (1963 [2008]), *Sept slogans ontophoniques*, Paris, José Corti.
 Luca, Ghérasim (1986 [1984]). *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti.
 Luca, Ghérasim (2001), *Héros-Limite* [1953], suivi de *Le Chant de la carpe* [1973] et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard.
 Luca, Ghérasim (2012), *La Fine del mondo*, scelta di poemi tradotti da Alfredo Riponi, Rita R. Florit, e Giacomo Cerrai. Novi Ligure (Alessandria), Joker.
 Luca, Ghérasim (2018), *Je m'oralise*, Paris, José Corti.

²⁰ Ghérasim Luca, *Je m'oralise*, José Corti, 2018, traduzione di Maio Flavio Benini citata sopra.

²¹ Ghérasim Luca, *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti, 1987.

²² Ibid.

“Musicienne du silence”: *il canto della carpa di Ghérasim Luca*

- Mallarmé, Stéphane (1998), *Correspondance choisie*, in *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard.
 Wagner, Richard (2013), *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand et annoté par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay, Paris, Gallimard.

B. Letteratura secondaria

- Baas, Bernard (2010), *La Voix déliée*, Paris, Hermann, « Le Bel Aujourd'hui ».
 Bonnet, Antoine et Frangne, Pierre-Henry (éds.) (2016), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
 Carlat, Dominique (1998), *Gherasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti.
 Herr, Sarah (2009), *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan.
 Karampogia, Valentina (2013), *Écriture et danse contemporaines. Une lecture de Gherasim Luca et de Dimitris Dimitriadis à l'épreuve du performatif*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle.
 Lacoue-Labarthe, Philippe (1991), *Musica ficta*, Christian Bourgeois, 1991.
 Lioure, Michel (1993), « Le modèle musical chez Claudel et Valéry », in Paul Gifford et Brian Stimpson (éds.), *Paul Valéry, Musique, mystique, mathématique*, Presses Universitaires de Lille, Lille.
 Marchal, Bertrand (2018 [1998]), *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti.
 Martin, Serge (éds.) (2016), revue *Europe* n°1045 (numéro consacré à Ghérasim Luca et dirigé par Serge Martin), 2016, p. 115-126
 Peirce, Charles Sanders (1978), *Écrits sur le signe*, traduit de l'anglais et commenté par Gérard Deledalle, Paris, Seuil.
 Toma, Iulian (2012), *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Paris, Honoré Champion.

BENOÎT MONGINOT • Professeur agrégé di Lettere moderne, Lettore di scambio presso l'Università di Torino e l'Istituto francese Italia. La sua ricerca porta sulla teoria letteraria, la poesia francese del ottocento e del novecento e i rapporti tra letteratura e filosofia dal romanticismo a oggi. È autore di una tesi di dottorato sulle poetiche di Mallarmé, Valéry e Reverdy.

E-MAIL • benoit.monginot@unito.it

SIBYLLE ORLANDI • Professeure agrégée di Lettere moderne, Lettrice di scambio presso l'Università Statale di Milano e l'Istituto francese Italia, è Maître de conférence en langue et littérature française presso l'università di Nantes. Ex-allieva della Scuola normale di Lione, la sua ricerca verte sulle avanguardie europee del XX secolo. È autore di una tesi di dottorato sulle creazioni poetiche e plastiche del poeta Ghérasim Luca.

E-MAIL • sibylle.orlandi@institutfrancais.it

...E TUTTO IL RESTO È LETTERATURA

Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

Luana DONI

ABSTRACT • ...And all the rest is literature. Between actor and poet. For an interpretation of Paul Verlaine. The following article creates a parallel between the two phases of the literary work of French poet Paul Verlaine and the reflections on what an actor can do concerning the interpretation of his poems. Starting from the Parnassian period of his work, focused on the pursuit of objectivity and technical perfection (art for art's sake) closely linked to the classical canons, the contribution shows how Verlaine's poetry had never been truly without its intimate feature. The meeting with the young poet Arthur Rimbaud changed Verlaine's writing into a new way of conceiving poetry and poet's mission: a combination of musicality, 'unpoetical' words taken by the common language and sensibility. Likewise, the actor struggled between choosing a formal interpretation of the author in which the text is point of departure and destination or, on the contrary, decide for a more intimate interpretation in which subjectivity is likely to overcome the text.

KEYWORDS • Verlaine; Literature; Poetry; Actor; Interpretation

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?*

Charles Baudelaire, *Hymne à la beauté*

Quale tipo di musica? Verlaine era stato chiaro a suo tempo: "de la musique avant toute chose".¹

Può risultare semplice pensare che per un interprete, un attore, sia quantomeno ordinario fare del proprio meglio al fine di far 'risuonare le parole'. È sufficiente una dizione pulita, una buona consapevolezza nell'uso del diaframma e una conoscenza, non trascurabile, di quel che è indicato dai segni di punteggiatura.

Chi possiede tali caratteristiche non incontrerà certo grossi problemi nell'approcciare qualsiasi tipo di testo gli venga proposto; dalla prosa alla poesia, passando per la saggistica, tutto risulta apparentemente semplice per chi destreggia con disinvoltura le caratteristiche tecniche del 'buon attore'.

Il primato dunque alle capacità espressive dell'artista, poiché ciò che conta realmente è la forma in cui l'interprete rispetta il testo e il suo contenuto.

¹ "Musica, prima d'ogni altra cosa". Le traduzioni delle poesie di Paul Verlaine presenti nel testo sono di L. Binni e sono tratte da: P. Verlaine, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1993. Per quanto riguarda le citazioni in lingua originale, l'edizione utilizzata è: P. Verlaine, *Œuvres Poétiques*, Paris, Garnier, 1969.

Rievocando una riflessione di Thomas Richards ne *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure* (2015), Antonio Attisani parla del corpo dell'attore come di un *passaggio*, di un *flusso continuo* attraverso il quale un autore evoca il proprio Io lontano. È un corpo momentaneamente sprovvisto di Io e totalmente ripiegato nel testo, al suo servizio.

Si evince dunque che, per interpretare al meglio un testo scritto da un altro, l'attore debba abbandonare se stesso per immergersi in una realtà *altra* con il rischio, sempre alle porte, di non fare ritorno.

In un volume pubblicato nel 1983 dal titolo *Antropologia dell'attore*, Renzo Casali descrive questa perdita dell'io in altri termini, ossia come “un corpo che ha perso il senso dell'orientamento” (Casali 1983: 20), che si muove nello spazio come un uccello che non riconosce il proprio nido e, per questa ragione, destinato a soccombere. Tale individuo finisce per

diventare cannibale di se stesso: il proprio Io è il cibo necessario, sostanziale, che gli permette di continuare a divorare se stesso in un infinito processo di autocombustione. Fino all'esaurimento energetico. Fino al vuoto. Fino all'impossibilità di guardare e Vedere, ascoltare e Capire. [...] Il non-capire accelera la tendenza alla sonnolenza, alla pigrizia: non si può impedire al cervello di pensare, al cuore di battere. [...] Sonno come quasi-morte, sonno che è anche sogno senza immagini e senza pace. (Ibid.: 21, *passim*)

Resta pertanto il dubbio sulla strada da percorrere per un interprete, sul tipo di *musica* da suonare. Si tratterà di restituire alla scena una resa del testo tecnicamente ineccepibile, pena la perdita totale della propria soggettività a servizio della perfezione formale in ossequioso rispetto delle volontà dell'autore, oppure di scegliere di percorrere la strada più tortuosa, quella del dialogo con il testo e della preservazione di una parte della propria interiorità, quella che permette lo scambio con l'alterità e la sua più intima comprensione, pena la scalfittura (o il tradimento?) di quella sofferta perfezione formale?

Potrà risultare curioso, ma, quando riflette sul modo migliore per interpretare la poesia di Paul Verlaine, l'attore può trovar dissolto ogni suo dubbio, nel contaminare i propri dissidi interiori con quella che fu la travagliata storia della sua vita poetica.

1. Per una poetica del contrasto. Apollineo e Dionisiaco

Di Paul Verlaine non si può certo dire che fu un rivoluzionario nato. Benché il suo sviluppo poetico abbia coinciso con il lento declino e l'involverimento di Parigi, declassata a metropoli borghese durante il regno di Napoleone III, il giovane Verlaine non soffriva dell'impovertimento politico della capitale o, almeno, non in maniera esplicitamente emotiva; ciò che invece lo attirava e lo indignava in modo travolgente era l'inflessibilità del giudizio morale che soffocava l'impeto artistico della gioventù poetica del 1850.

Erano gli anni della censura e delle persecuzioni nei confronti degli intellettuali più intraprendenti, del processo a Flaubert e di quello a Baudelaire, giudicati ‘volgari’ secondo i principi etici del tempo.

Come spiegano bene Lawrence ed Elisabeth Hanson (1963) nella biografia dedicata all'autore, Paul Verlaine non sentiva come i suoi coetanei “lo spirito rivoluzionario del tempo”, ma si lasciava trasportare da quello degli altri, così come dalla lettura delle *Fleurs du Mal*:

“Il senso della poesia in gran parte gli sfuggì [...] ma rimase colpito subito da due qualità: la musicalità sonora del verso e la loro austerità. [...] lo stupiva che fosse stato possibile unire alla musicalità una sobrietà monastica, che la sensualità potesse essere al tempo stesso ascetica” (Hanson, 1963: 37, *passim*).

Musicalità e austerità, sensualità e ascetismo; se c'è qualcosa che in Verlaine si è sviluppato insieme alla sua personalità, è il gusto del contrasto all'interno di una sorta di innata propensione al romantico.

Tale innata propensione viene soffocata, quasi inconsapevolmente, dal suo coinvolgimento nella nuova scuola poetica nata proprio in quegli anni: il Parnassianesimo.

I parnassiani, guidati dal monito gautieriano de *l'art pour l'art*, predicavano la bellezza della forma, la perfezione della parola contro gli asfissianti sentimentalismi dei romantici, colpevoli di mettere in secondo piano l'arte e il suo diritto fondamentale, quello di essere più grande di chi la produce.

Verlaine non faticò, dato il suo amore per le parole, ad attenersi alle regole dei suoi nuovi compagni d'avventura tra i quali Auguste Villiers de l'Isle-Adam, per il quale "la poesia consiste unicamente nella scelta e nella sovrapposizione di certe parole inconsuete, di suoni bizzarri e di assonanze suggestive. Il sonetto che tocca la perfezione è quello in cui il poeta impiega il maggior numero possibile di vocaboli rari e preziosi, senza la minima traccia di una commozione o di un'idea" (Ibid.,: 97) Ma, d'altronde, e come disse Verlaine stesso, "Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?"²

In teatro l'attore attende che si apra il sipario per recitare la propria parte dinanzi a una quantità inverosimile di spettatori sordi, ma con gli occhi aperti e ben in vista anche dal palco, da cui quell'anima truccata di bianco a guisa di burattino laccato dà in pasto a centinaia di bestie fameliche un osceno spettacolo di sé.

Perché qualcuno dovrà pur sacrificarsi per permettere alla bellezza di emergere in tutta la sua voracità, di riempire quel vuoto lasciato aperto dalla vita, e l'attore sa che quel sacrificio sarà ripagato dall'eterna riconoscenza di un pubblico felice e appagato della sua volontà di evasione dalla realtà.

Nella testa di quell'attore risulteranno chiare le parole di Casali, poiché

accettiamolo, quello che avviene sopra un palcoscenico è morto, vuoto, senza dimensione e senza vibrazioni, l'azione si rifugia nei labirinti della schizofrenia proposta dalla Norma: sul palcoscenico l'illusione di una realtà estetica; nelle strade l'illusione di una realtà sociale agganciata ancora [...] alle speranze di un progetto ideale. [...] Ma nell'intelligenza della gente queste due 'realtà' non hanno rapporti di parentela 'il teatro è il teatro, la vita, vita'. (Casali: 74, *passim*)

Il teatro *della Norma* di cui parla Casali ha generato una figura di artista che veste le fattezze spettrali della verosimiglianza, figura evanescente che assume il ruolo del servo di se stesso.

L'attore-servo non è una persona 'viva', [...] l'attore-servo non parla, non lavora, non cammina, non sente, non ama come ogni persona viva, poiché l'attore-servo copia la realtà, la falsifica sottraendola da qualsiasi etica elementare. La sua concezione del teatro e della vita gli impone di creare un'illusione della vita tramite la riproduzione della realtà. Il teatro-dell'ordine ha bisogno di rappresentare illusoriamente 'scene di vita', perché la sua realtà è esattamente all'opposto, non creativa, non produttiva di rapporti, non vitale. [...] Quando muore il Progetto nasce l'estetica senza etica, l'arte diventa mediazione, concetto, razionalizzazione, messaggio letterario, grandiloquenza. Estetica senza etica o la profondità della superficie. (Ibid.: 75, *passim*).

² "Non è forse in marmo, la Venere di Milo?". Cfr. P. Verlaine, *Poèmes Saturniens*, "Épilogue", in *Œuvres Poétiques*, Op. cit., p. 62.

L'adesione al Parnassianesimo sancisce l'ingresso ufficiale di Verlaine nella schiera della nuova generazione di poeti trascinata dall'intraprendenza di Catulle Mendès, tra i direttori della rivista letteraria "Parnasse Contemporain" in cui Verlaine pubblica quei suoi primi versi densi di malinconia che andranno a comporre la raccolta *Poèmes Saturniens* (1866).

[...] ceux-là qui sont nés sous le signe de SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.³

(Verlaine: *Poèmes Saturniens*, Prefazione)

Quella vena di tristezza che caratterizza il poeta mal si confaceva, però, al giovane Verlaine che tanto aveva fatto per entrare nella confraternita dei parnassiani; vero è che, nonostante i *Poèmes Saturniens* non siano esattamente l'esempio di un rispetto rigoroso delle rigide norme del parnassianesimo, il riferimento al pianeta *dei maledetti* rappresentava un omaggio a Baudelaire, e l'evidente sostrato atrabile restava una posa alquanto in voga tra i poeti del tempo. Del resto, lo stesso amico Lepelletier aveva espresso in questi termini il suo pensiero sulla raccolta:

Dans ce recueil juvénile [...] il n'y a aucune expansion intime, aucun aveu, aucune trace de confession [...]. Il ne se rencontre aucune pièce dans tout le volume qui puisse se rapporter à un événement précis de la vie du poète, à une sensation éprouvée, à une joie ou à un chagrin ressentis. [...] Les douleurs qu'il annonce et qu'il chante sont des simples suppositions [...]. Il n'avait encore reçu aucun choc de la vie.⁴ (Lepelletier, 1907: 152).

La stessa *Chanson d'Automne*, quinto componimento della sezione *Paysages tristes*, seguendo il ritmo cadenzato della monotonia e del rimpianto, rievoca quello stato d'animo che, con le parole di Hanson, "tutti conoscono di tanto in tanto" (1963: 110), ma restituito dal poeta attraverso un indiscutibile gusto romantico.

In questo idilliaco momento apollineo vissuto in balia dell'estasi generata dalla purezza delle forme marmoree della poesia, tanto decantate dai suoi amici poeti, Verlaine sta *pareil à la feuille morte*.⁵

³ "[...] I nati sotto il segno di SATURNO/ fulvo pianeta, caro ai negromanti/ hanno tra tutti, secondo le antiche formule/ una buona dose di sventura e di bile. / Inquieta e debole, l'Immaginazione/ in loro rende vano lo sforzo della Ragione."

⁴ "In questa raccolta giovanile, [...] non vi è nessuna espansione intima, nessuna confidenza e nessuna traccia di confessione [...]. Non si trova, nei componimenti presenti nel volume, qualcosa che possa rapportarsi ad un avvenimento preciso della vita del poeta, ad una sensazione provata, ad un sentimento di gioia o di malessere vissuti realmente. [...] Le sofferenze evocate e cantate sono il frutto di semplici supposizioni [...]. Dalla vita non gli era stato inferto ancora nessuno choc." (trad. mia).

⁵ "Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/ Blessent mon coeur/ D'une langueur Monotone./ Tout suffoquant/ Et blême, quand/ Sonne l'heure,/ Je me souviens/ Des jours anciens/ Et je pleure/ Et je m'en vais/ Au vent mauvais/ Qui m'emporte/ Deçà, delà,/ Pareil à la/ Feuille morte." Cfr. P. Verlaine, *Chanson d'Automne*, in *Œuvres Poétiques*, Op. cit., p. 39.

Allo stesso modo, l'attore in teatro osserva nell'amarezza il pubblico compiaciuto e ostile che, in cambio di quella serata in leggerezza, gli dona il privilegio del non-ritorno. Allora, una volta tolta la maschera, ecco che la vita torna a farsi sentire con i suoi echi assordanti di menzogne e contraddizioni, e lascia dietro al sipario quel perfetto e colorato decoro di realtà apparente. Da quella maschera l'attore non si è lasciato contaminare, poiché egli non porta la vita sul palco, bensì quella parte scissa che dà costantemente le spalle alla porta d'ingresso.

Nel 1869, Paul Verlaine passa dall'influenza negativa di Saturno all'euforia estatica di Venere con la stesura della raccolta *La Bonne Chanson*.

Il sentimentalismo imperante della raccolta poetica dedicata a Mathilde Mauté de Fleurville, giovane sorellastra del compositore Charles de Sivry che Verlaine sposa nel 1870, cede velocemente il passo agli eventi che colpiscono Parigi in quello stesso anno e in cui Verlaine si trova, a sue spese, coinvolto. La Comune lo vede arruolarsi volontario nella Garde National, ma il gelido inverno passato fuori dalle mura domestiche lo prova fisicamente e psicologicamente: sono l'alcol e l'incontenibile violenza a dominare il rapporto tra Paul Verlaine e Mathilde e la *bonne chanson* d'amore e di speranza lascia il posto a un'insopportabile cantilena che avvelena a poco a poco la loro vita matrimoniale.

Ma quella buona canzone che fu, continua a essere udibile lontano da Parigi in un paesino delle Ardenne, Charleville-Mézières, in cui nel 1854 era nato un giovane Dioniso destinato a cambiare la vita e la poesia dell'allora parnassiano Paul Verlaine: Arthur Rimbaud.

1.1 Romances sans paroles

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que la quintessence. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!⁶

Fu proprio il giovane Rimbaud a capire che Paul Verlaine non era nato per morire parnassiano, che in lui si trovava il germe della poesia nuova, che lui era il vero e unico 'veggente'.

Secondo Rimbaud, il senso della nuova poetica stava proprio in quel *déreglément de tous les sens*, nell'uso di forme e immagini considerate non-poetiche, nella sintassi semplice che attinge dal linguaggio parlato, quello dei vicoletti notturni di Charleroi, delle taverne di Walcourt, dell'ebbrezza dell'alcol e dei baracconi di Bruxelles.

Nel momento esatto in cui Paul Verlaine incontra per la prima volta Arthur Rimbaud, comincia la composizione di quella che diventerà la raccolta *Romances sans paroles*, e con essa

⁶ "Il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato *disordine* di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; egli cerca se stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto, - e il Sommo sapiente! - Egli giunge infatti all'*ignoto*! Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca più di qualsiasi altro! Egli giunge all'*ignoto*, e quand'anche, smarrito, finisce col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrà pur viste!". Cfr. A. Rimbaud, *Œuvres-Opere*, trad. it. di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 143.

quella forma di poesia – e di vita – che caratterizzerà l'ultimo Verlaine: la poesia del contrasto e dell'eccesso, quella poesia che non nasce dal richiamo entusiasta della perfezione classica, ma che ritorna in frammenti da una lenta e agonizzante *sainson en enfer*.

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein. Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.⁷ (Artaud, 1964: 17)

Ritrovare la *forma* attraverso la sua distruzione e, magari, riappropriarsi della vita.

Per interpretare i componimenti che costituiscono *Romances sans paroles*, l'attore deve pensare all'intreccio tra la dirompente teoria del 'Teatro della Crudeltà' messa a punto da Antonin Artaud e quello che stava accadendo alla poesia di Verlaine a seguito dell'incontro con Rimbaud.

Se per Rimbaud era arrivato il momento che la poesia diventasse un linguaggio dell'anima per l'anima, essa diventava anche, con le parole di Artaud, "la vita stessa in ciò che ha di irrepresentabile." (Derrida, 1977: IX).

La catarsi dello spettatore e, in questo caso, anche quella del lettore, viene evocata nell'invettiva di Casali contro la dialettica proposta dal teatro-dell'ordine.

Nell'attore lo spettatore dovrebbe vedere non la vita che non vive o quella che gli piacerebbe vivere, ma la vita che *rifiuta* di vivere ogni giorno, la propria stupidità, la passività, la sua agonia.

[...] Soffrire per quello che non si è, per quello che si vorrebbe essere. Non godere delle proprie sofferenze. Nell'oscurantismo della civiltà, quando l'intelligenza va in pensione, il teatro deve ritrovare la forza di reagire con crudeltà.

[...] Il teatro è azione diretta, risposta e proposta di umanità, crudeltà davanti alla morte, amore, vitalità, passione, trasformazione. Un vulcano in eruzione continua. Il teatro è provocazione. (Casali: 76, *passim*)

Anche per Paul Verlaine era arrivato il momento di riappropriarsi della vita che rifiutava di vivere, accanto a quel giovane uomo il cui genio l'aveva trascinato verso inattese e nuove dimensioni poetiche, lontane anni luce da quelle imposte dal parnassianesimo.

Il problema principale era costituito dalle inveterate leggi della prosodia, leggi così restrittive per cui la poesia francese nel corso dei secoli era rimasta a tal punto indietro rispetto alla vera vita della lingua, da richiedere una pronuncia diversa da quella della parlata di tutti i giorni. Di conseguenza la poesia in Francia era diventata un piacere artificioso ed era stata relegata, ad eccezione della piccola classe 'letteraria', ai pomposi e polverosi volumi intonsi custoditi in scaffali di vetro e mogano. Non aveva alcun rapporto con la vita [...]. (Hanson: 191)

⁷ "Il nostro concetto pietrificato del teatro si riallaccia alla nozione pietrificata di una cultura senza ombre, in cui il nostro spirito, da qualunque parte si volga, incontra soltanto il vuoto, quando invece lo spazio è pieno. Ma il vero teatro, in quanto si muove e in quanto si avvale di strumenti vivi, continua ad agitare ombre in cui la vita non ha cessato di sussultare. L'attore che non ripete mai due volte lo stesso gesto ma compie gesti, si muove e innegabilmente violenta le forme, al di là di queste forme e attraverso la loro distruzione raggiunge ciò che sopravvive alle forme e provoca la loro continuazione." Cfr. A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, a cura di G. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1977, p. 132.

...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

Se per i parnassiani la poesia era evocazione della bellezza statica e perfetta di un mondo ideale popolato dall'armonia delle forme, quello stesso mondo per Verlaine e Rimbaud era diventato stretto.

La realtà chiedeva ai poeti di essere cantata nella sua naturale e inevitabile imperfezione, di decidere tra *la poésie pour la poésie* e *la poésie pour la vie*.

Romances sans paroles è il resoconto delle contraddizioni interiori del poeta, è la somma dei giorni trascorsi in fuga da Parigi, tra la dolcezza del paesaggio belga e il senso di colpa per il dolore causato a Mathilde.

Ma le 'romanze' sono anche un insieme di variazioni musicali in cui il linguaggio gretto della gente di campagna che popola chiassosa le fiere di paese dei *Paysages belges* si mescola alla sobrietà delle note che compongono i ricorsi alla memoria e all'imprevedibilità del sentimento amoroso nelle *Ariettes oubliées* e negli *Acquarelles*.

È una poesia del contrasto quella di Verlaine, "une série d'impressions vagues, tristes et gaies, avec un peu de pittoresque presque naïf." (Verlaine, 1969: 137)

Ma è soprattutto la rinuncia progressiva al dominio della ragione quello che emerge di più dirimpente, insieme al lento ingresso del disordine estatico. A prevalere è la sensazione; che sia stimolata dai cavallini al trotto delle giostre di Soho o da una grigia giornata di pioggia, la poesia 'impressionista' richiede la resa della 'vibrazione', delle *nuances*, contro qualsivoglia norma e gerarchia estetica⁸.

1.1.1 Art poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée

⁸ In merito alla questione 'impressionista', si fa riferimento alla definizione data dal poeta Jules Laforgue e riportata da Ardengo Soffici ne *Il caso Rosso e l'Impressionismo* (1909): "Essenzialmente l'occhio non deve conoscere se non le vibrazioni luminose, come il nervo acustico non conosce se non le vibrazioni sonore...L'impressionista vede e riproduce la natura tale qual è, vale a dire unicamente in vibrazioni luminose. [...] La vecchia estetica ha almanaccato alternativamente fra queste due illusioni: il Bello assoluto, oggettivo – l'uomo assoluto, soggettivo, il Gusto. Oggi si ha un senso più esatto della vita in noi e fuori di noi. Ogni uomo è [...] una certa tastiera sulla quale il mondo esterno suona in una certa maniera. La mia tastiera è perpetuamente mutevole e non ce n'è un'altra identica alla mia. Tutte le tastiere sono legittime." Cfr. A. Soffici, *Opere I*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959, p. 6, *passim*.

Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.⁹

(Verlaine, *Art poétique*, 1969: 261-262)

Riprendendo Attisani in merito al discorso sul lavoro dell'attore,

La dottrina secondo la quale la recitazione teatrale dovrebbe essere al servizio del testo è un'idea tra le tante, anche se resta quella più comune. Allora ci si può chiedere: cosa altrimenti può *fare* la recitazione? I perché di una recitazione possono essere molti. Per esempio, [...] può avere funzione di chiedere, di invocare, o di creare una comunanza del sentire. [...] E subito è evidente che un testo si può anche *incontrare*, che un canto lo si può *scoprire*, che lo spazio, il tempo e il ritmo

⁹ "Musica, prima d'ogni altra cosa;/ per questo preferisci l'Imparisillabo,/ più vago e più solubile nell'aria,/ senza niente che vi si pesi o si posi./ Bisogna poi che non ti metta a scegliere/ le tue parole senza qualche errore:/ nulla è più caro della canzone grigia / in cui al Preciso si unisce l'Indeciso./ Sono begli occhi dietro dei veli,/ è la gran luce tremula di mezzogiorno,/ è, in un tiepido cielo d'autunno,/ l'azzurro brulichio delle chiare stelle!/ Perché è la Sfumatura ciò che vogliamo,/ non il Colore, solo la sfumatura!/ Oh, solo la sfumatura fidanza/ il sogno al sogno e il flauto al corno!/ Evita più che puoi la Frecciata assassina, / lo Spirito crudele e il Riso impuro,/ che fanno piangere gli occhi dell'Azzurro,/ e tutto quell'aglio di bassa cucina!/ Prendi l'eloquenza e torcile il collo!/ E farai bene, in vena d'energia,/ a moderare un poco anche la Rima./ Senza alcun controllo, dove arriverà?/ Oh chi dirà i torti della Rima?/ Quale fanciullo sordo o negro pazzo/ ci forgì questo gioiello da un soldo/ che suona cavo e falso sotto la lima?/ Musica ancora e sempre!/ Il tuo verso sia la cosa che vola via,/ che sentiamo fuggire da un'anima in fuga/ verso altri cieli, ad altri amori./ Il tuo verso sia la buona avventura,/ sparsa al vento increspato del mattino/ che odora di menta e di timo.../ E tutto il resto è letteratura." Cfr. P. Verlaine, *Op. cit.*, 1993, pp. 473-475.

...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

dell'azione teatrale non sono necessariamente l'illustrazione di un testo ma possono essere anche le forme di un'incarnazione. (Attisani 2015: 20)

Se la riflessione di Attisani vale per il teatro, può valere anche per la poesia di Verlaine.

La strada da percorrere, la musica giusta, va ricercata nell'equilibrio tra la squisita ricercatezza formale e la volontà di eccederla, poiché un poeta può e deve anche questo al mondo, come sosteneva Rimbaud, "far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta di *laggiù* ha forma, egli dà forma; se è informe, egli dà l'informe." (Rimbaud: 145)

Con noncurante eleganza, l'attore si dirige verso il centro del palcoscenico. Indossa un cappotto scuro con i polsini in pelliccia, al collo una fuscacca dai motivi esotici mal annodata, contraltare di un sontuoso cappello a cilindro. Ha un volto appuntito, minaccioso, popolato da folte sopracciglia, piccoli occhi severi e una bocca sottile, quasi completamente coperta da un paio di baffi incolti portati alla *mongola*.

Illuminato da una sola luce, fa cenno all'orchestra di accordare bene gli strumenti, poiché lo spettacolo sta per cominciare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Artaud, Antonin (1964), *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres Complètes IV*, Paris, Gallimard.
 Id. (1977), *Le Théâtre et son double* (1964), a cura di G. Morteo e G. Neri, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
 Attisani, Antonio, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Milano, Accademia university press, 2015.
 Casali, Renzo, *Antropologia dell'attore*, Milano, Jaca Book, 1983.
 Derrida, Jacques, *Prefazione*, in A. Artaud (1938), trad. it. di G. Neri, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1977.
 Hanson Lawrence, Elisabeth, *Verlaine*, Milano, Rizzoli, 1963.
 Lepelletier, Edmond, *Paul Verlaine : sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1907.
 Rimbaud, Arthur, *Œuvres-Opere*, trad. it. di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1969.
 Stanislavskij, Konstantin S., *Работа актера над собой* (1938), trad. it. di E. Povoledo, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
 Verlaine, Paul, *Œuvres Poétiques*, Paris, Garnier, 1969.
 Id., *Poesie*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti, 1993.

LUANA DONI • si occupa dell'opera di Violette Leduc nell'ambito del dottorato di ricerca in Digital Humanities presso l'Università degli Studi di Torino. Collabora alla rivista Studi Francesi ed è membro dell'associazione "Les amis di Violette Leduc" fondata da Mireille Brioude. Luana Doni è inoltre attrice presso la compagnia Doppeltraum Teatro.

E-MAIL • luana.doni@unito.it

STRUCTURE PROSODIQUE ET DICTION POÉTIQUE

Philippe MARTIN

ABSTRACT • Prosodic structure and poetic diction. Speech styles are particularly characterized by prosodic features, such as rhythm, melody, intensity or vowel quality, which indicate to the listener emotions, attitudes, sociogeographic origin of the speaker. Whatever the speech style, there are some unsuspected rules that are always applied, linked to specific cognitive properties of the brain. Among these, the necessity to segment speech units in chunks called stress groups and assemble these groups into a prosodic structure. Both stress groups duration and their hierarchical organization into a structure are constrained by theta and delta brain waves timing properties. Examples of these limits are illustrated in acoustic analysis of poetic diction showing that whatever the style adopted by readers, cognitive constraints are always observed.

KEYWORDS • Intonation; Prosodic Structure; Stress Group; Brain Waves

1. Introduction

Il existe différentes façons de marcher : en mettant un pied devant l'autre, mais aussi en crabe, un pied à côté de l'autre, à reculons, un pied en arrière de l'autre, en dansant, etc. Observé dans le détail, chacun des mouvements impliqués dans le déplacement du corps est différent. Un observateur attentif peut facilement identifier l'origine sinon géographique du moins culturelle de chaque marcheur, même lors d'une marche régulière. Ainsi les marcheurs anglais se démarquent des marcheurs français qui eux-mêmes se distinguent des italiens, ce que les enfants grecs apprennent à deviner par jeu sur les plages, en observant les estivants ne pouvant difficilement se distinguer par leur seul maillot de bain.

Un seul but est cependant commun à tous les marcheurs : se déplacer, et une seule contrainte : ne pas tomber. Il en va de même pour la parole : un seul but est commun à tous les locuteurs, transmettre ou demander une information. Pour autant, de nombreuses variations sont possibles, liées à l'origine sociogéographique affichée ou simulée de chacun, à son émotion, son attitude. Mais quelles que soient ces variations, il existe une contrainte connue de tous, celle d'arrêter de parler de temps en temps pour pouvoir respirer. Cette contrainte détermine la durée des groupes de souffle, segments temporels pendant lesquels la phonation est possible, à l'inverse de la phase d'inspiration du cycle de respiration, pendant laquelle parler est impossible. Dès lors, pendant que nous parlons, nous devons optimiser la durée d'expiration du cycle respiratoire, et minimiser la durée d'inspiration qui ne produit que silence dans la parole continue.

Pour autant, il existe une autre contrainte, beaucoup moins évidente mais pourtant ressentie par chacun, une contrainte directement liée à nos capacités cognitives. Cette contrainte découle des limites de notre mémoire auditive à court terme, et à l'obligation que nous avons de segmenter la parole que nous entendons, ou les séquences de mots que nous lisons, en groupes de mots. C'est cette contrainte qui donne rend compte de la constitution de groupes accentuels,

des groupes de mots contenant une seule syllabe accentuée, et à la structure prosodique qui structure ces groupes accentuels en plusieurs niveaux.

2. Groupes accentuels et structure prosodique

2.1. La voix intérieure

En effet, on ne lit pas mot à mot (sauf lorsqu'on apprend à lire une langue), mais par groupes de mots. Ceci est aussi vrai en lecture orale, avec la voix, qu'en lecture silencieuse, intérieure, et c'est aussi vrai lorsqu'on monologue oralement ou silencieusement en parlant à soi-même. En réalité, même si on n'en a pas toujours conscience, ni la lecture d'un texte ni un monologue intérieur ne peut se faire sans sous-vocalisation, c'est-à-dire sans restituer par une voix intérieure une voix, la nôtre ou une autre voix connue ou inconnue, qui nous parlerait « dans notre tête ». Les rares exceptions à ce processus concernent des représentations ou des mots courts et fréquents, comme par exemple « 1789 » pour un lecteur français, ou un panneau « STOP » à l'intersection de deux rues. Ces cas relativement peu fréquents mis à part, il ne semble pas possible de lire ou même de réfléchir à un problème ou à une question sans passer par la sous-vocalisation, donc en entendant et en écoutant une voix intérieure.

2.2. La mémoire à court terme

Lorsqu'on écoute quelqu'un parler, on peut se remémorer ses paroles pendant 20 à 30 secondes, mais seulement si cette parole est suivie d'un silence. Par contre, si le locuteur poursuit son discours, et si on continue à l'écouter, on ne dispose que de 2 à 3 secondes pour se remémorer les dernières paroles prononcées (Acheson & MacDonald, 2009). Dans ce dernier cas en effet, notre mémoire auditive à court-terme doit laisser la place à la suite des paroles prononcées par le locuteur que nous écoutons. Pendant ces 2 ou 3 secondes, il nous faut donc décoder la parole entendue, c'est-à-dire identifier les syllabes successives constituant des mots de manière à avoir accès au sens, tout en poursuivant notre écoute pour la suite.

Pour assurer ce décodage dans ce laps de temps réduit, il nous faut donc segmenter le flot de parole en unités temporelles de durée inférieure aux 2 ou 3 secondes fatigantes, faute de quoi le message sera perdu. Pour nous seconder dans cette opération de segmentation, nous disposons dans le système de la langue d'une balise de nature acoustique, qui nous signale régulièrement qu'une segmentation doit être faite et démarrer ainsi l'opération d'identification des unités linguistiques. Ce sont les traits d'accentuation, faisant apparaître certaines syllabes comme particulières par rapport à certaines autres, qui instancient cette balise nécessaire pour avoir accès au sens des phrases que nous entendons.

Dans les langues dites à accent lexical, comme l'italien ou l'anglais, les syllabes ainsi « surlignées », i.e. accentuées, sont réalisées sur des mots appartenant à la classe ouverte dite « contenu », par opposition à la classe fermée dite « grammaticale ». La classe de contenu contient les noms, adjectifs, verbes et adverbes, alors que la classe grammaticale rassemble les conjonctions, prépositions et pronoms. La classe du contenu est dite ouverte parce qu'on peut toujours y ajouter des mots au cours de l'évolution de la langue, ce qui est très rarement le cas pour la classe fermée.

Dans les langues dites à accent rythmique, dépourvues d'accent lexical comme le français ou le coréen, la réalisation d'une syllabe accentuée est tout aussi nécessaire, mais n'est pas obligatoirement déterminée par la classe des mots, mais seulement par une contrainte

temporelle. Cette contrainte limite la durée séparant des syllabes accentuées successives à ne pas être inférieure à 250 ms ni d'être supérieure à quelque 1250 ms, donc à avoir une valeur située entre un quart de seconde et une seconde et un quart à peu près.

La réalisation des syllabes accentuées présente un caractère obligatoire dans le sens où on ne peut prononcer une suite de mots sans accentuer une syllabe au minimum toutes les secondes et un quart, même en lecture silencieuse, et ce indépendamment de la catégorie des mots prononcés. D'autres réalisations de syllabes accentuées sont possibles dans la production de parole, par exemple caractérisant une insistance ou une emphase mise sur certains mots, mais leur réalisation n'a rien d'obligatoire et résulte d'un choix du locuteur. Ce type d'accentuation est généralement qualifié d'emphatique ou d'insistance, par opposition aux accents rythmiques ou lexicaux évoqués plus haut.

2.3. Les groupes accentuels

Les balises temporelles réalisées par l'accentuation de certaines syllabes guident l'auditeur dans la segmentation du flot de parole (d'où la terminologie ancienne d'accent démarcatif). Pour les langues sans accent lexical, ces balises accentuelles sont toujours placées sur la syllabe finale d'un mot a priori quelconque. On définit alors le groupe accentuel comme une séquence de mots dont la dernière syllabe est accentuée. Ainsi, *la banlieue de Paris* constitue un groupe accentuel si la dernière syllabe de *Paris* est accentuée et que la syllabe finale de *banlieue* ne l'est pas. Par contre, si cette dernière est accentuée, deux groupes accentuels seront formés : *la banlieue de Paris*. On note facilement que la réalisation de l'une ou l'autre de ces solutions ne dépend que de la vitesse de lecture, une lecture ou une élocution rapide, qu'elle soit orale ou silencieuse, permettant d'insérer plus de syllabes, donc plus de mots dans un seul groupe accentuel qu'une lecture ou une élocution lente. On peut aussi en déduire, sachant que l'intervalle maximum entre deux syllabes accentuées successives est de l'ordre de 1250 ms, et que la durée minimale d'une syllabe est de 100 ms, qu'un groupe accentuel ne peut pas contenir plus de 11 syllabes (en comptant la dernière comme plus longue, par exemple de 250 ms).

Pour les langues à accent lexical par contre, cette syllabe accentuée n'est pas nécessairement en position finale, et est souvent déterminée par des règles de composition morphologiques des mots de contenu, en se plaçant souvent à une limite entre racine, suffixe et flexion. Ainsi dans le mot italien *repubblica*, la syllabe accentuée antépénultième se trouve à la limite de la racine *pub* accentuable et du suffixe inaccentuable *-ic*. Dans ce cas, le groupe accentuel est défini comme une séquence de mots contenant un seul mot de contenu (i.e. verbe, adverbe, adjectif ou nom), auquel s'adjoignent éventuellement les mots grammaticaux qui en dépendent, par exemple *la repubblica*.

La limite de 2 ou 3 secondes pour effectuer l'identification des groupes accentuels successifs implique que l'identification de leur contenu ne se fait pas mot à mot, c'est-à-dire mot orthographique par mot orthographique, mais bien groupe accentuel par groupe accentuel, c'est-à-dire des groupes de mots contenant une seule syllabe accentuée (non emphatique). L'auditeur n'a littéralement pas le temps cognitif de réaliser l'identification dans sa mémoire de chaque mot lexical ou grammatical contenu dans chaque groupe. On est donc conduit à considérer que le lexique mémorisé par l'auditeur n'est pas organisé comme un dictionnaire, quand bien même il contiendrait toutes les formes fléchies de chaque mot lexical, mais par groupes de mots, contenant les mots lexicaux et les mots grammaticaux qui en dépendent. C'est alors l'unique syllabe accentuée du groupe (donc en l'absence d'accent emphatique) qui va synchroniser comme balise l'identification de chaque groupe accentuel, non pas dans un intervalle de temps de 2 ou 3 secondes, mais dans celui qui sépare deux syllabes accentuées

successives, soit au minimum 250 ms et au maximum 1250 ms, c'est-à-dire dans une limite confortable inférieure aux 2 ou 3 secondes de mémorisation maximales. Ces valeurs limites temporelles ont été obtenues expérimentalement par l'analyse acoustique de nombreuses données de parole lue et spontanée (Martin, 2014).

2.4. La structure prosodique

Les limites de la mémoire auditive à court terme imposent non seulement une segmentation du flot de parole en groupes accentuels, mais aussi la quasi obligation de structurer les séquences de ces groupes, c'est-à-dire de les organiser, de les rassembler en plusieurs niveaux. En effet, sans cette structuration, les groupes accentuels successifs apparaîtraient successivement en formant une chaîne, sans relation les uns avec les autres, comme une longue énumération, dont il serait souvent difficile d'en extraire le sens. Certains procédés dits de lecture rapide procèdent de cette façon, en présentant au lecteur une suite de mots clés extraits du texte et censés être importants (Nowak, 2012). La durée de sous vocalisation est ainsi réduite, voire annulée pour certains mots, mais le sens résulte alors d'une longue suite de mots dont le lecteur ne peut, ou très difficilement, reconstituer les relations syntaxiques ou sémantiques qui les lient entre elles.

C'est aussi ce qui se passe lorsqu'on écoute un locuteur d'une oreille distraite ou distante, sans bien percevoir la structure des phrases énoncées. On alors pourrait penser que la structure des énoncés entendus se trouve restituée par l'auditeur grâce à une analyse syntaxique effectuée au fil du temps, groupe accentuel après groupe accentuel. Cette analyse devrait se faire à partir des marques grammaticales éventuellement présentes dans chaque groupe accentuel, et ce en moins de 2 ou 3 secondes, cette durée de rétention de notre mémoire auditive à court terme, laps de temps duquel il faut déduire la durée d'identification de chaque groupe accentuel dans le lexique.

Or, c'est un procédé bien plus efficace qui est mis à la disposition de l'auditeur, par la réalisation de la structure prosodique par le locuteur. Cette structure indique le regroupement en plusieurs niveaux (de l'ordre de 2 ou 3) des groupes accentuels, et s'opère au fil du temps, c'est-à-dire par des regroupements réalisés et révisés à chaque survenance d'un groupe accentuel au cours de l'écoute de la phrase. Ce sont alors les caractéristiques particulières des syllabes accentuées, modulables en termes de durée, de variation mélodique et d'intensité, qui vont permettre le codage nécessaire à la (re)construction dynamique, incrémentale, de la structure prosodique de la phrase voulue et codée par le locuteur. Ainsi, l'auditeur dispose d'un mécanisme bien plus efficace que l'analyse syntaxique qui serait effectuée à partir des mots contenus dans chaque groupe accentuel, et en particulier les mots grammaticaux. Ce mécanisme est plus efficace surtout parce qu'il est plus simple, puisqu'il se contente d'indiquer les relations de dépendance existantes entre les groupes accentuels, relations nécessaires et suffisantes pour assurer l'indication de la structure prosodique, et qui de plus sont bien adaptée à un traitement au fil du temps. Il est aussi plus efficace car se contentant d'un codage par variation prosodique à l'endroit des syllabes accentuées (ou finales pour les langues à accent lexical), codage au nombre de symboles très restreint.

2.5. Lecture et mouvements oculaires

Une expérience facile à réaliser pour établir la durée minimale de traitement d'un groupe accentuel consiste à lire silencieusement un texte quelconque, par exemple d'environ 200 mots. Bien que le nombre de groupes accentuels en français dépende de la vitesse de lecture, on peut

en estimer le nombre maximal en comptant le nombre de mots de contenu. Un lecteur rapide aura tendance à regrouper plusieurs mots du contenu en un seul groupe, mais ce comptage nous donne un ordre de grandeur du nombre de groupes accentuels. On chronomètre ensuite le temps qu'il faut pour lire ce texte silencieusement, le plus rapidement possible. Quelle que soit cette vitesse de lecture, pour autant qu'on lise effectivement le texte sans négliger aucun mot, et qu'on l'entende en sous vocalisation « dans sa tête », on ne pourra pas dépasser un quart de seconde par groupe accentuel. Un exemple de segmentation en groupes accentuels est donné ci-dessous.

D'après François Richaudeau / la subvocalisation / est inutile / et ralentit beaucoup / la lecture / sans améliorer / la compréhension / En effet / d'après lui / le cerveau / n'a pas besoin / d'entendre le mot / pour en comprendre / le sens / Cependant / aucune expérience / n'a pu prouver / que supprimer / la subvocalisation / avait le moindre effet / sur la vitesse de lecture / supprimer / celle-ci / n'a donc pas d'effet / observable / Dans certaines expériences / le fait de subvocaliser / permet d'améliorer / la compréhension / du texte lu / La subvocalisation / a aussi / un effet facilitateur / sur la mémorisation / De nombreuses expériences / portant sur la boucle phonologique / et notamment / sur la suppression articulaire / l'ont montré /

Or la lecture d'un texte s'opère par saccades oculaires, passant d'un point de fixation au suivant en quelque 70 à 80 ms (Quercia, 2010). L'empan de focalisation ne dépasse en général pas 10 caractères en arrière (à gauche du point de fixation), et 20 à 30 caractères vers l'avant (à droite du point de fixation). On constate donc que la vitesse de lecture, opérant de 70 à 80 ms de mouvement oculaire d'un groupe accentuel au suivant, est ralentie par la vitesse de sous vocalisation, qui demande au moins 250 ms pour passer d'un groupe accentuel au suivant. Le ralentissement apparaît donc dû à la segmentation en groupes accentuels et à la reconstruction d'une structure prosodique. Le même test effectué sur une langue à accent lexical comme l'anglais ou l'italien peut se révéler encore plus convaincant, puisque le nombre de groupes accentuels ne varie pas avec la vitesse de lecture, chaque mot lexical devant (en principe) être accentué.

2.6. Les ondes cérébrales

Pour savoir ce qui ralentit la lecture, il faut se tourner vers les ondes cérébrales, et en particulier les oscillations thêta et delta. On sait que le cerveau comporte des milliards de neurones, regroupés fonctionnellement en zones, et que ces zones communiquent par impulsions électriques entre elles. Pour différencier ces ondes cérébrales entre elles, on les désigne par leurs fréquences d'oscillations, par exemple de 4 Hz à 10 Hz pour les ondes thêta, et de 0,8 Hz à 4 Hz pour les ondes delta. Ces fréquences différentes reflètent des échanges entre des zones distinctes, plus ou moins facilement localisables expérimentalement.

Pendant toute notre vie, ces ondes oscillent constamment, même pendant notre sommeil, mais peuvent être synchronisées par des stimuli extérieurs à nous, tel le son de la parole par exemple. Or, on a montré il y a quelques années que les ondes thêta sont synchronisées, c'est-à-dire que leur fréquence d'oscillation s'aligne sur celles des syllabes de la phrase perçue par l'auditeur. En considérant non pas les fréquences des ondes thêta de 4 Hz à 10 Hz, traditionnellement données comme première caractéristique descriptive, mais plutôt les périodes correspondantes, c'est-à-dire de 100 ms à 250 ms, on trouve une analogie troublante, mais maintenant démontrée, avec la gamme de variation de durée des syllabes, soit également de 100

ms à 250 ms. Une durée de 100 ms constitue effectivement la limite inférieure, en deçà de laquelle une syllabe ne peut plus être identifiée par l'auditeur (Ghitza, 2011).

Il s'avère qu'une même correspondance peut être établie entre les variations de durée des groupes accentuels, ou plus exactement entre les variations de durée entre deux syllabes accentuées successives (en parole continue). En effet, comme on l'a vu, cette gamme s'étend de 250 ms (durée minimale) à 1250 ms (durée maximale), ce qui correspond à la gamme de variation des oscillations delta, une fois les valeurs de fréquence converties en valeurs temporelles, soit de 250 ms (4 Hz) à 1250 ms (0,8 Hz). De là est apparue l'hypothèse que les ondes delta s'alignent sur les syllabes accentuées. De là aussi l'explication voulant que la lecture, orale ou silencieuse, est ralentie essentiellement par la synchronisation nécessaire avec les oscillations delta (Martin, 2018).

Il en découle un modèle de la perception de la parole, dans lequel les oscillations thêta plus rapides, synchronisées par les sommets d'intensité syllabiques (donc les voyelles), optimisent la perception des syllabes par le transfert de l'information acoustique vers l'identification des groupes accentuels, identification synchronisée par les ondes delta. Ceci rend compte de l'impossibilité de percevoir comme accentuée la première de deux syllabes pourvues toutes deux des paramètres acoustiques de l'accent si elles sont séparées de moins de 250 ms (Martin, 2018). De même, ce modèle rend aussi compte de la nécessité d'accentuer au moins une syllabe toutes les 1250 ms (environ) dans la parole, sans quoi la première partie d'une telle séquence de pourrait pas être traitée, c'est-à-dire sans que l'identification du groupe puisse se faire dans le lexique de l'auditeur. Du reste, si une telle syllabe accentuée est absente dans des longues séquences de mots, par exemple par synthèse texte parole, les auditeurs auront une forte tendance à percevoir dans cet intervalle trop grand entre syllabes accentuées pourtant aucunement marquées acoustiquement (Martin, 2018).

2.7. Contours mélodiques

Les syllabes accentuées terminant les groupes prosodiques sont porteuses, en français, mais aussi dans les autres langues romances, de contours mélodiques divers, montants, descendants ou plutôt plats. Certains de ces contours présentent des changements mélodiques supérieurs au seuil de glissando, c'est-à-dire que leur variation mélodique est perçue comme telle, alors que d'autres varient en dessous du seuil de glissando, de sorte que leur variation mélodique est perçue comme un ton statique. La valeur du glissando peut être estimée par la formule $(st_2 - st_1) / (t_2 - t_1)$, c'est-à-dire la différence de fréquence en demi-tons divisée par la durée du contour, le seuil valant $\text{coef} / (t_2 - t_1)^2$. Le coefficient coef varie de 0.16 à 0.32, et constitue une valeur d'ajustement espérant tenir compte des approximations relatives à cette formule par rapport à la perception réelle (Rossi, 1971).

On désigne alors par $C1 \nearrow$ un contour montant supérieur au seuil de glissando, $C2 \searrow$ un contour descendant supérieur au seuil de glissando, $Cn \rightarrow$ un contour montant, descendant ou plat mais inférieur au seuil de glissando, et finalement $C0 \downarrow$ le contour terminal conclusif déclaratif terminant la phrase, atteignant le niveau mélodique le plus bas et descendant. $C0$ peut ne pas être en position finale dans les cas décrits par la macrosyntaxe de *propos-thème* et de *complément différé* (Bally, 1944), cas qui ne seront pas décrits ici. Le contour terminal conclusif interrogatif, noté $Ci \uparrow$, est montant et atteint la fréquence la plus haute de la mélodie de la phrase.

Ces contours mélodiques ne sont pas distribués au hasard, ils indiquent une relation de dépendance entre les groupes accentuels qui les portent. Ces dépendances opèrent toutes « à droite », c'est-à-dire qu'ils marquent la dépendance, et donc le regroupement dans la structure prosodique, par rapport à un groupe accentuel situé plus loin dans la phrase. Ainsi, dans ce

réseau de dépendances, le contour terminal conclusif, qu'il soit déclaratif ou interrogatif, constitue la racine de la structure prosodique ainsi définie. Un contour montant C1↗ signale la dépendance du groupe accentuel qui le porte, ainsi que tous les groupes qui en dépendent, par rapport à la racine de la structure prosodique C0↓, c'est-à-dire à la structure tout entière. Le contour C2↘ indique une relation de dépendance envers C1↗, et le contour neutralisé Cn une dépendance par rapport à tout contour C2↘, C1↗ ou C0↓. La relation de dépendance de C2↘ par rapport à C1↗ se manifeste par un contraste de pente mélodique, le contour descendant C2↘ de pente opposée à celle du contour montant C1↗. Ces relations opèrent donc « à droite », c'est à dire envers un groupe accentuel situé plus loin dans la phrase. Elles peuvent se formaliser comme suit, les flèches symbolisant la dépendance d'un contour Cx par rapport à un autre contour Cy « à droite » :

Cn -> {C2, C1, C0}
 C2 -> C1
 C1 -> C0

Ainsi, dans l'exemple les hommes d'équipage prennent des albatros, segmenté en 4 groupes accentuels [les hommes] [d'équipage] [prennent] [des albatros] portant les contours C2, C1, Cn et C0 [les hommes C2↘] [d'équipage C1↗] [prennent Cn →] [des albatros C0↓], les regroupements successifs indiqués au cours du déroulement temporel de la phrase par les contours mélodiques sont :

[les **hommes** C2↘]
 [[les **hommes** C2↘] [d'**équipage** C1↗]]
 [[les **hommes** C2↘] [d'**équipage** C1↗]] [**prennent** Cn →]
 [[les **hommes** C2↘] [d'**équipage** C1↗]] [[**prennent** Cn →] [des **albatros** C0↓]]

Pour recycler une terminologie ancienne, le contour C1↗ est appelé de continuation majeure et C2↘ de continuation mineure, bien que leurs définitions soient assez différentes de celles proposées à l'origine par Delattre (1966).

3. Diction poétique

L'objectif ici est de montrer que, quel que soit le style de diction, et en particulier de diction poétique, les locuteurs respectent le système phonologique de la langue, non seulement en ce qui concerne la prononciation des voyelles et des consonnes, mais aussi quant à la réalisation des contours mélodiques dans leur fonction indicatrice de la structure prosodique. Souvent, dans les études phonostylistiques consacrées au langage poétique (par ex. Léon, 1993), faute de consensus sur un modèle phonologique de l'intonation, les chercheurs se contentent d'analyse acoustique mettant en relief les différences phonétiques des différentes réalisations orales étudiées, comme par exemple le débit syllabique, la hauteur mélodique moyenne, l'empan des variations mélodiques, etc.

Ce faisant, ils méconnaissent et sous estiment l'effet des contraintes cognitives évoquée plus haut, contraintes se manifestant en particulier par les durées des groupes accentuels et les variations mélodiques à l'endroit des syllabes accentuées. On peut monter en effet (Martin, 2013), que, à l'exception de colères extrêmes, les contrastes de pente caractéristiques des contours mélodiques dans leur fonction indicatrice de la structure prosodique sont toujours respectés.

Pour illustrer ce point, on a choisi la première strophe d'un poème très connu de Charles Baudelaire, l'albatros, paru dans le recueil *les fleurs du mal* en 1857.

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

Deux enregistrements ont été analysés avec le logiciel WinPitch (2019), de manière à obtenir d'une part les contours mélodiques placés sur les syllabes accentuées, ainsi que les différences phonétiques caractéristiques des deux interprétations, l'une par Henri Rollan (1888-1967), l'autre, plus récent, par André Nerman (Wheaton collègue, 2019).

Si les deux enregistrements se distinguent par quelques détails de réalisation phonétique, comme la prononciation de e muet chez Nerman, un débit plus lent chez Rollan (3,4 syl/sec vs. 4,4 syl/sec en moyenne), et un empan mélodique plus large chez Nerman (80-120 Hz vs. 80-150 Hz), la distribution des contours phonologiques présente peu de différences, et s'inscrit totalement dans le cadre de la grammaire distribuant les contours dans la phrase et définissant la structure prosodique.

Les deux dictions du poème se caractérisent par une segmentation assurée non seulement par les contours mélodiques mais surtout par des pauses importantes, notées # ci-dessous, et variant de 350 ms à 1200 ms chez Rollan, et de 400 ms à 900 ms chez Nerman. L'auditeur est donc conduit à traiter les informations linguistiques des segments alignés non pas sur les grandes unités de la structure prosodique, mais sur celles déterminées par les pauses. C'est à l'intérieur de chacun de ces segments que s'opère le décodage de la structure prosodique.

Henri Rollan

[souvent C1↗#]
 [pour s'amuser C1↗#]
 [les hommes d'équipage C2↘ prennent des albatros C2↘ #
vastes oiseaux des mers C2↘ qui suivent C1↗#]
 [indolents compagnons de voyage #
 le navire glissant sur les gouffres amers C0↓#]

André Nerman

[souvent C1↗#]
 [pour s'amuser C1↗#]
 [les hommes d'équipage C1↗] [prennent des albatros C2↘#
 [(vastes oiseaux des mers C0↓#)]
 qui suivent C1↗#]
 [indolents C1↗ compagnons de voyage C1↗#]
 [le navire glissant sur les gouffres amers C0↓#]

Ces deux réalisations sont en fait très semblables en ce qu'elles encodent deux parenthèses par des pauses, guidés évidemment en cela par la ponctuation et la disposition graphique du texte : vastes oiseaux des mers et indolents compagnons de voyage. En retirant ces parenthèses, on obtient les séquences suivantes :

Pour H. Rollan

souvent C1↗# pour s'amuser C1↗# les hommes d'équipage C2↘ prennent des albatros C2↘# qui suivent C1↗# le navire glissant sur les gouffres amers C0↓

Pour A. Nerman

souvent C1↗# pour s'amuser C1↗# les hommes d'équipage C1↗ prennent des albatros C2↘# qui suivent C1↗# le navire glissant sur les gouffres amers C0↓

La seule différence porte sur le contour terminant les hommes d'équipage, C2↘ pour Rollan et C1↗ pour Nerman. Dans le premier cas les hommes d'équipage est intégré prosodiquement dans le groupe les hommes d'équipage C2↘ prennent des albatros C2↘# qui suivent C1↗# terminé par le contour C1↗, alors que pour Nerman, les hommes d'équipage terminé par le contour C1↗, constitue un groupe de premier niveau.

Une autre différence porte sur l'incise vastes oiseaux des mers. Dans réalisation de Rollan, cette parenthèse terminée par un contour descendant C2↘ est intégrée à la structure prosodique, alors que pour Nerman, la même séquence est associée à une structure prosodique indépendante, terminée par un contour terminal conclusif C0 ↓.

On voit donc que les différences prosodiques apparentes ne sont dues qu'à l'insertion de deux parenthèses, insertion signalée par des pauses qui précèdent et qui suivent (à une exception pour H. Rollan). Les différents groupes prosodiques, alignés sur les mêmes groupes syntaxiques dans les deux réalisations, sont indiqués selon la même grammaire prosodique faisant intervenir le principe de contraste de pente mélodique.

Le respect des règles de la grammaire prosodique du français s'observe également dans des cas apparemment extrêmes, comme dans l'enregistrement d'Antonin Artaud en 1947 de la lecture du texte *j'ai appris hier* (Artaud, 1947). L'analyse de la première phrase fait apparaître les contrastes de pente mélodique attendus, indiquant une structure prosodique congruente avec l'organisation syntaxique de l'énoncé :

J'ai appris hier C1↗ faut croire C2↘ que je retarde C2↘ peut-être C2↘ n'est-ce qu'un faux C2↘ bruit C1↗ l'un de ces sales ragots C0↓

Il s'agit donc de la phrase *J'ai appris UB C1↗ l'un de ces sales ragots C0↓*, dans laquelle s'insère les parenthèses texte faut croire C2↘ que je retarde C2↘ et peut-être C2↘ n'est-ce qu'un faux C2↘ bruit C1↗, associée à un seul syntagme prosodique terminé par C1 et donc intégré dans la structure prosodique de l'ensemble. A. Artaud a prononcé la première partie de la phrase, de *j'ai appris hier* à *peut-être* avec une voix de falsetto, et une voix normale par la suite de *n'est-ce qu'un faux bruit* à *ragots*.

4. Conclusion

L'analyse de ces courts exemples montre combien les contraintes prosodiques, instanciées par la segmentation en groupes accentuels et leur organisation en structure prosodique, sont impératives au point que le locuteur, dans une diction poétique, ne peut s'en affranchir. La

liberté de diction ne peut s'exercer qu'à l'intérieur de ces règles non écrites, dictées par les propriétés des ondes cérébrales thêta et delta liées à la perception des syllabes et des groupes accentuels. Ce sont les gammes de variation des oscillations thêta, de 100 ms à 250 ms, et de delta, de 250 ms à 1250 ms, qui déterminent les possibilités de variation de durée des syllabes et des groupes accentuels, ce qui apparait clairement en observant les caractéristiques rythmiques de la parole en français, langue dépourvue d'accent lexical. Pour les langues à accent lexical par contre, ces contraintes sont masquées par les règles phonologiques de placement de l'accent, et sont donc moins facilement mises en évidence.

REFERENCES

- Acheson D. J. and Maryellen C. MacDonald (2009) *Verbal Working Memory and Language Production: Common Approaches to the Serial Ordering of Verbal Information*, Psychol Bull. 2009 January; 135(1): 50–68.
- Artaud, A. (1947) <https://www.youtube.com/watch?v=oiScQ2wG3WU>
- Bally, Ch. (1944) *Linguistique générale et linguistique française*, Berne : Francke,
- Delattre P. (1966) Les dix intonations de base du français, *French Review* 40, 1966, 1-14.
- Ghitza, Oded (2011) Linking speech perception and neurophysiology: speech decoding guided by cascaded oscillators locked to the input rhythm, *Frontiers in Psychol.* 2, 130.
- Léon, Pierre (1993) *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris : Nathan Université, Série « linguistique », 1993
- Martin Ph. (2014) *Spontaneous speech corpus data validates prosodic constraints*, *Proceedings of the 6th conference on speech prosody*, Campbell, Gibbon, and Hirst (eds.), 2014, 525-529.
- Martin, Ph. (2013) *Émotions et structure prosodique : qui domine qui ?*, *Cartographie des émotions*, F. Baider et G. Cislaru éd., Paris : Presses universitaires de la Sorbonne.
- Nowak, Paul (2012) *Speed reading tips: 5 ways to minimize subvocalization*, <http://www.irisreading.com/speed-reading/speed-reading-tips-5-ways-to-minimize-subvocalization/>.
- Martin Ph. (2018) *Intonation, structure prosodique et ondes cérébrales*, London : ISTE.
- Rossi, M. (1971) Le seuil de glissando ou seuil de perception des variations tonales pour la parole, *Phonetica*, 23, 1-33.
- Quercia P. (2010) Ocular movements and reading: a review, *J. Fr. Ophtalmologie*, 33 (6): 416-423.
- WinPitch (2019) *Logiciel d'analyse de la parole*, <http://www.winpitch.com/>.
- Wheaton College (2019) (<https://wheatoncollege.edu/vive-voix/titres/lalbatros/>).

PHILIPPE MARTIN • has been teaching at the University of Toronto, Aix-en-Provence and Paris Diderot and is presently *professeur émérite* in the Linguistic Department of the University of Paris formerly Paris Diderot). He published numerous papers on intonation phonology, phonetics and acoustic analysis of speech and his last released books are *Phonétique Acoustique, Intonation du Français* (Armand Colin), *The Structure of Spoken Language, Intonation in Romance* (Cambridge) and *Intonation, structure prosodique et ondes cérébrales* (ISTE). He also developed speech analysis software (WinPitch), and is currently working on brain oscillations and linguistic speech units.

E-MAIL • philippe.martin@utoronto.ca

POETRY AND SPEECH SYNTHESIS: SPARSAR RECITES

Rodolfo DELMONTE

ABSTRACT • In this paper we present SPARSAR, a system for English poetry recital. The system is parasitic on TextToSpeech (TTS) systems available both online and on Macintosh computers. It creates prosodic parameters and phonetic transcriptions on any input text to be used by the TTS in order to normalize and improve current systems which are statistically based. In order to show TTS inability to produce semantically coherent and expressive readings Italian texts will be used at first and critical points indicated and discussed. Then SPARSAR architecture will be introduced and its three layers presented in detail. The ability of the system to generate appropriate prosodic parameters will be discussed in relation to a poem by Sylvia Plath, *Edge*. The peculiarity of this poem is its richness in enjambments, which are not captured at all by statistically based TTS. Eventually, latest work on Elizabethan poetry will be presented and a Sonnet by Shakespeare will be transcribed and annotated with prosodic parameters' values by the system; in particular, it will be shown how the lack of a specific component to account for contractions and rhyming violations makes best commercial TTS systems even unable to pronounce words correctly.

KEYWORDS • TextToSpeech; Prosody; NLP; Poetry

1. Introduction

TTS or a TextToSpeech system has been around for quite a number of years now, from about the end of 60's. However, only in the last four or five years it has become a companion to most mobile phones and computer systems and applications. Thanks to its easiness of usage and implementation, digital voice assistants are more and more approaching a human-like appearance thanks to presence of TTS applied to virtual talking heads or agents. This notwithstanding, TTS has not yet reached a level of technological maturity comparable to that of Automatic Speech Recognition (hence ASR) which attained its apex when announcing Continuous Speech Recognition with Large Vocabularies already in the 90's. However, we feel that, as happened in ASR, a combination of phonetic and linguistic structural information with proper use of statistical procedure will eventually lead to improved results in TTS (see Delmonte, 2008).

Even though the introduction and practical usage of TTS in Voice Assistants and Dialogue Systems is an encouraging result, we feel that there are two issues that need to be considered: there has been an enormous improvement in the quality of speech thanks to the use of statistical approaches based on large training corpora, but the counterpart to that is the lack of linguistic knowledge to allow generalizing its usage. Pros and cons of this kind of attitude towards TTS may be summarized by using R. Sproat and J. van Santen opinions as expressed in the Introduction (Sproat 1997):

We feel it is nevertheless important to point out that the ultimate goal - that of accurately mimicking a human speaker - is as elusive as ever and that the reason for this is no secret. After all, for a system to sound natural, the system has to have real-world knowledge, know rules and exceptions of the language; appropriately convey emotive states; and accurately reproduce the acoustic correlates of intricate motor processes and turbulence phenomena involving the vocal cord, jaws and tongue. What is known about these processes and phenomena is extremely incomplete, and much may remain beyond the grasp of science for many years to come.

In view of this, the convergence in current work on TTS is perhaps somewhat disturbing. For example, a large percentage of current system use concatenative synthesis rather than parametric/articulatory synthesis. We believe that this is not for theoretical reasons but for practical reasons: the quality levels that are the current norm are easier to attain with a concatenative system than with a parametric/articulatory system.

However, we feel that the complex forms of coarticulation found in human speech ultimately can only be mimicked by accurate articulatory models, because concatenative systems would require too many units to achieve these - significantly higher - levels of quality.... We make these remarks to express our belief that TTS is not a mature technology. There may exist standard solutions to many TTS problems, but we view these solutions only as temporary, in need of constant scrutiny, and if necessary rejections. [ibid., 1-2]

Current successful TTS systems go through a choice of the most appropriate diphone unit or speech segment by means of statistical measurements (mostly HMMs) based on a database of speech segments collected and annotated in advance for that purpose (Delić et al. 2017). Here “appropriate” means not only containing the legal inventory of phonetic segments, or phones, of the language with all its “most relevant” co-articulatory phenomena; but also reflecting “most” prosodic features of the language/domain - “all” would be impossible due to the number of segments required in order to reach statistical significance (Black et al. 2011; Black et al. 2012).

The quantity of information needed to achieve optimal performances in TTS is simply too much to be realistically available due to the “sparseness” problem: too many variables have to be taken into account in order to produce a sensible mapping of all linguistically significant and perceptually relevant parameters to reach comparable statistical results in terms of naturalness of speech output. However, current corpus-based TTS systems try to approximate the best possible selection of acoustic units on the basis of greedy algorithms, an optimal selection of text to be used as reference corpus by the speakers and a model-based greedy selection of units. By means of such an approach prosodic information is preserved and reproduced to the best possible approximation, which however is not sufficient to guarantee a decent level of naturalness.

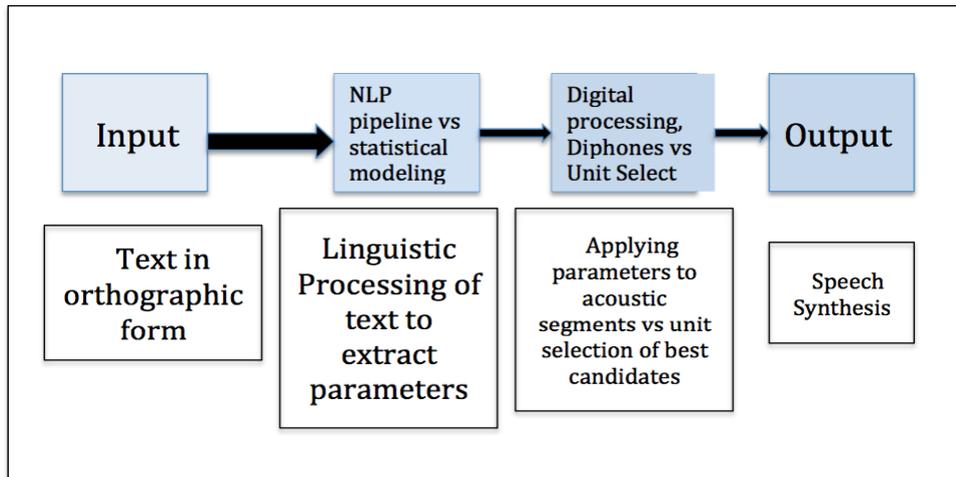


Figure 1: Pipeline of TTS system for speech synthesis

The traditional way to read a text by a speech synthesizer is represented in Figure 1 above. As can be clearly noted, parameters are created by the linguistic module which builds some kind of representation on top of the input text to be read aloud. Current statistical TTS are trying to do away with the intermediate linguistic processing module and use a different approach which is described in (Rajeswari 2012; Archana 2013). They start from a speech-signal corpus database which is used in the training phase by means of HMM-based machine learning procedures. The output of this procedure is meant to be a speech waveform with all needed linguistic parameters. The approach is very similar to the one used for speech recognition except for the final step which is the generation of speech. HMMs have lately been substituted by DNNs (Deep Neural Networks) (Shen 2017; Wang 2018), in which the training material is used to predict spectrograms which are then used to generate speech. In all these new approaches prosody has to be modeled separately and added at the beginning of the speech wave generation step. Prosody requires a new predictive model to be created again by means of a similar probabilistic approach. However, this is the most difficult component to recreate given the high level of variability present in natural language utterances. Google TTS system called TACOTRON 2 uses one such procedure but the conclusion of their approach is commented as follows: “We’d also like to develop techniques to select appropriate prosody or speaking style automatically from context, using, for example, the integration of natural language understanding with TTS.”

Alla sera di Ugo Foscolo	In morte del fratello Giovanni di Ugo Foscolo
<p>Forse perchè della fatal quiete Tu sei l'immagine a me sì cara, vieni, O Sera! E quando ti <u>corteggian liete</u> Le nubi estive e i <u>zeffiri sereni</u>,</p> <p>E quando dal nevoso aere <u>inquieta</u> <u>Tenebre</u>, e lunghe, all'universo meni, Sempre scendi <u>invocata</u>, e le <u>secrete</u> <u>Vie del mio cor soavemente tieni.</u></p> <p>Vagar mi fai <u>co'</u> miei pensier su l'orme Che vanno al nulla eterno; e intanto fugge Questo reo tempo, e van con lui le torme</p> <p><u>Delle cure, onde meco egli si strugge;</u> E mentre io guardo la tua pace, dorme <u>Quello spirito guerrier ch'entro mi rugge.</u></p>	<p>Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo Di gente in gente, mi vedrai seduto Su la tua pietra, o fratel mio, gemendo Il fior <u>de'</u> tuoi gentili anni caduto:</p> <p>La madre or sol, suo dì tardo traendo, Parla di me col tuo cenere muto: Ma io deluse a voi le palme tendo; E se da lunge i miei tetti saluto,</p> <p>Sento gli avversi Numi, e le <u>secrete</u> <u>Cure</u> che al viver tuo furon tempesta; E prego anch'io nel tuo porto quiete:</p> <p>Questo di tanta speme oggi mi resta! Straniere genti, l'ossa mie rendete Allora al petto della madre mesta.</p>

Figure 2: Two poems by Ugo Foscolo annotated with spots difficult to read for TTS

In other words, deep neural networks are at pains predicting new unseen text and the accompanying speech waveforms without deep semantic knowledge. This is what SPARSAR system for poetry analysing and reading has been working on in the past twenty years or so (Delmonte 1981a; Delmonte 1981b; Delmonte et al. 1984). In order to show where deficiencies in current best TTS¹ are, we have chosen two Italian poems which have been read by demos on the web. Here above are the poems by Ugo Foscolo where we marked particularly difficult spots at the level both of word stress position and correct intonational contours. These poems have been chosen because they contain two specific phenomena: the first one are truncated words (fatal → fatale; guerrier → guerriero; corteggian → corteggiano; fratel → fratello; fior → fiore; sol → sola; viver → vivere; furon → furono). The other are enjambments – indicated with double arrows if within the same stanza, otherwise with a broken line when at stanza boundaries - requiring intonation to move from line-end to the following line and to the following stanza, when needed.

None of the systems we used has been able to pronounce truncated words correctly. This is reasonable seen that they don't belong to the current lexicon of nowadays Italian and that they are not using rule-based systems. However, also intonational contours have been badly mistaken: Nuance TTS has an internal rule to consider every line as end-stopped so that intonational contours always decrease at line-end. All enjambed lines are thus mistaken. The same happens with the other TTS “fromtexttospeech”. The one by IBM manages to bridge the intonational continuation contour over more lines simply because it is based on the presence of punctuation marks. But expressivity is thus hampered.

¹ The public TTS demos we used are available at the following links: <https://text-to-speech-demo.ng.bluemix.net/> - it produces an mp3 file which is always called TRANSCRIPT.mp3; <https://www.nuance.com/omni-channel-customer-engagement/voice-and-ivr/text-to-speech.html> - this has been perhaps derived from Italian TTS system Loquendo; <http://www.fromtexttospeech.com/> - it produced an mp3 file which has a 8 number filename

2. SPARSAR – an Expressive TTS Reader

SPARSAR (Delmonte, 2015; Delmonte 2016) produces a deep analysis of each poem at different levels: it works at sentence level at first, then at verse level and finally at stanza level (see Figure 3 below). The structure of the system is organized as follows: the input text is processed at first at syntactic and semantic level and grammatical functions are evaluated. Then the poem is translated into a phonetic form preserving its visual structure and its subdivision into verses and stanzas. Phonetically translated words are associated to mean duration values taking into account position in the word and stress. At the end of the analysis of the poem, the system can measure the following parameters: mean verse length in terms of msec. and in number of feet. The latter is derived by a verse representation into metrical structure. Another important component of the analysis of rhythm is constituted by the algorithm that measures and evaluates rhyme schemes at stanza level and then the overall rhyming structure at poem level. In addition, the system has access to a restricted list of typical pragmatically marked phrases and expressions that are used to convey specific discourse function and speech acts and need specialized intonational contours.

We use the word “expressivity” in a specific general manner which includes sensible and sensitive reading that can only be achieved once a complete syntactic and semantic analysis has been provided to the TTS manager (Montaño, 2013; Saheer, 2013). Levels of intervention of syntactic-semantic and pragmatic knowledge include:

- syntactic heads which are quantified expressions
- syntactic heads which are preverbal SUBJECTS
- syntactic constituents that starts and ends an interrogative or an exclamative sentence
- distinguish realis from irrealis mood;
- distinguish deontic modality including imperative, hortative, optative, deliberative, jussive, precative, prohibitive, propositive, volitive, desiderative, imprecative, directive and necessitative etc.
- distinguish epistemic modality including assumptive, deductive, dubitative, alethic, inferential, speculative etc.
- any sentence or phrase which is recognized as a formulaic or frozen expression with specific pragmatic content
- subordinate clauses with inverted linear order; distinguishing causal from hypotheticals and purpose complex sentences
- distinguishing parentheticals from appositives and unrestricted relatives
- Discourse Structure to tell satellite and dependent clauses from main
- Discourse Structure to check for Discourse Moves - Up, Down and Parallel
- Discourse Relations to tell Foreground Relations from Backgrounds
- Topic structure to tell the introduction of a new Topic or simply a Change at relational level.

Current TTS are characterized by a total lack of expressivity. They only take into account information coming from punctuation and in some cases, from tagging. This hampers the possibility to capture the great majority of structures listed above. In particular, comma is a highly ambiguous punctuation mark with a whole set of different functions which are associated with specific intonational contours, and require semantic and discourse level knowledge to disentangle ambiguity. In general, question and exclamative marks are always used to modify the prosody of the previous word, which is clearly insufficient to reproduce such pragmatically marked utterances.

Few expressive speech synthesizers are tuned to specific domains and are unable to generalize. They usually convey specific emotional content linked to a list of phrases or short

utterances. In particular, Montaña et al. (2013) present an analysis of storytelling discourse modes and narrative situations, highlighting the great variability of speech modes characterized by changes in rhythm, pause lengths, variation of pitch and intensity and adding emotion to the voice in specific situations. Synthesis of specific expressive sounds is easy and can be extended easily to whole phrases by unit selection methods. This can be done by collecting separate databases for different emotions as suggested by Lakshmi et al. (2013).

2.1. The Module for Syntax and Semantics

The system uses a modified version of *VENSES*, a semantically oriented NLP pipeline (Delmonte et al. 2005). It is accompanied by a module that works at sentence level and produces a whole set of analysis both at quantitative, syntactic and semantic level. As regards syntax, the system makes available chunks and dependency structures. Then the system introduces semantics both in the version of a classifier and by isolating verbal complex in order to verify propositional properties, like presence of negation, to compute factuality from a crosscheck with modality, aspectuality – that is derived from the lexica – and tense. On the other hand, the classifier has two different tasks: separating concrete from abstract nouns, identifying highly ambiguous from singleton concepts (from number of possible meanings from WordNet and other similar repositories). Eventually, the system carries out a sentiment analysis of the poem, thus contributing a three-way classification: neutral, negative, positive that can be used as a powerful tool for prosodically related purposes.

Systems that can produce an appropriate semantic representation for a TTS are not many at an international level but they can be traced from the results of a Shared Task organized by members of SigSem and are listed here below in the corresponding webpage http://www.sigsem.org/w/index.php?title=STEP_2008_shared_task:_comparing_semantic_representations. State of the art semantic systems are based on different theories and representations, but the final aim of the workshop was reaching a consensus on what constituted a reasonably complete semantic representation. Semantics in our case not only refers to predicate-argument structure, negation scope, quantified structures, anaphora resolution and other similar items. It is referred essentially to a propositional level analysis, which is the basis for discourse structure and discourse semantics contained in discourse relations. It also paves the way for a deep sentiment or affective analysis of every utterance, which alone can take into account the various contributions that may come from syntactic structures like NPs and APs where affectively marked words may be contained. Their contribution needs to be computed in a strictly compositional manner with respect to the meaning associated to the main verb, where negation may be lexically expressed or simply lexically incorporated in the verb meaning itself.

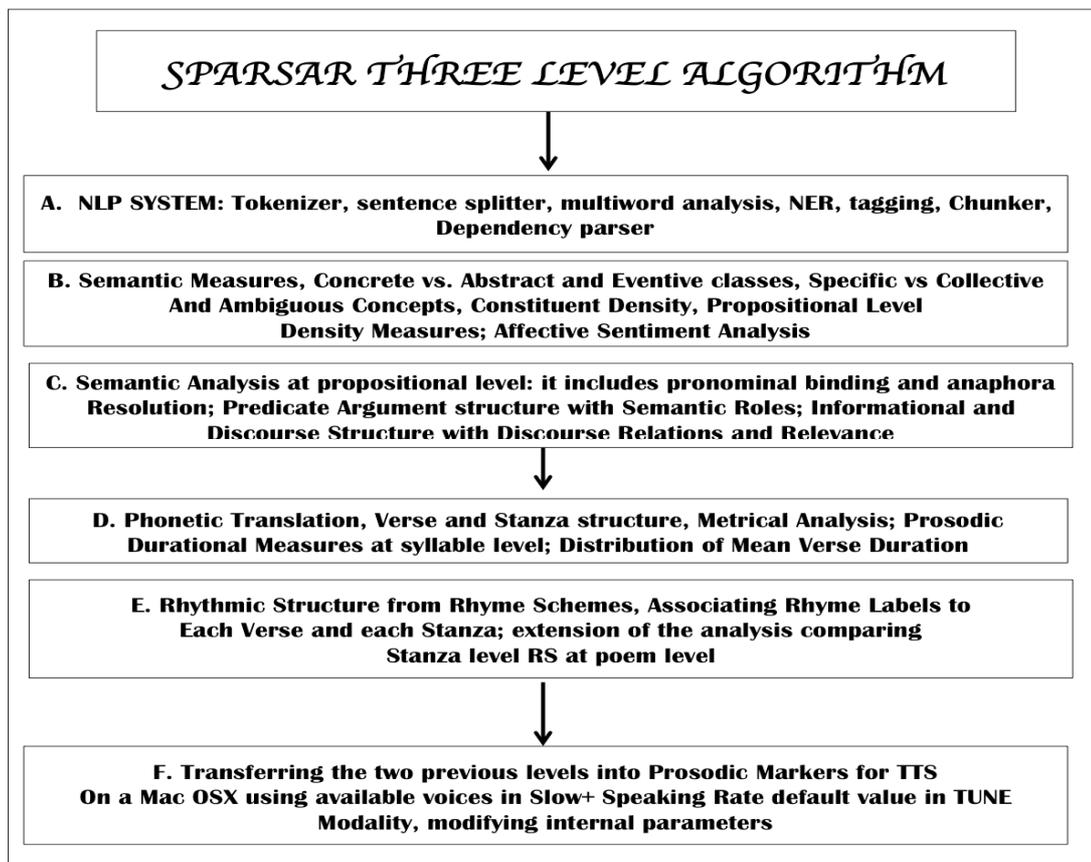


Figure 3: Architecture of SPARSAR with main pipeline organized into three levels

In Fig. 4 below we show the architecture of the deep system for semantic and pragmatic processing, in which phonetics, prosodics and NLP are deeply interwoven. The system does low level analyses before semantic modules are activated, that is tokenization, sentence splitting, multiword creation from a large lexical database. Then chunking and syntactic constituency parsing which is done using a rule-based recursive transition network: the parser works in a cascaded recursive way to include higher syntactic structures up to sentence and complex sentence level. These structures are then passed to the first semantic mapping algorithm that looks for subcategorization frames in the lexica made available for English, including VerbNet, FrameNet, WordNet and a proprietor lexicon of some 10K entries, with most frequent verbs, adjectives and nouns, containing also a detailed classification of all grammatical or function words. This mapping is done following LFG principles (Bresnan, 1982; Bresnan, 2001), where c-structure is mapped onto f-structure thus obeying uniqueness, completeness and coherence. The output of this mapping is a rich dependency structure, which contains information related also to implicit arguments, i.e. subjects of infinitivals, participials and gerundives. LFG representation also has a semantic role associated to each grammatical function, which is used to identify the syntactic head lemma uniquely in the sentence. Finally, it takes care of long distance dependencies for relative and interrogative clauses. When fully coherent and complete predicate argument structures have been built, pronominal binding and anaphora resolution algorithms are fired. Coreferential processed are activated at the semantic level: they include a centering algorithm for topic instantiation and memorization that we do using a three-place

stack containing a Main Topic, a Secondary Topic and a Potential Topic. In order to become a Main Topic, a Potential Topic must be reiterated. Discourse Level computation is done at propositional level by building a vector of features associated to the main verb of each clause. They include information about tense, aspect, negation, adverbial modifiers, modality. These features are then filtered through a set of rules which have the task to classify a proposition as either objective/subjective, factual/nonfactual, foreground/background. In addition, every lexical predicate is evaluated with respect to a class of discourse relations. Eventually, discourse structure is built, according to criteria of clause dependency where a clause can be classified either as coordinate or subordinate. We have a set of four different moves to associate to each clause: root, down, level, up.

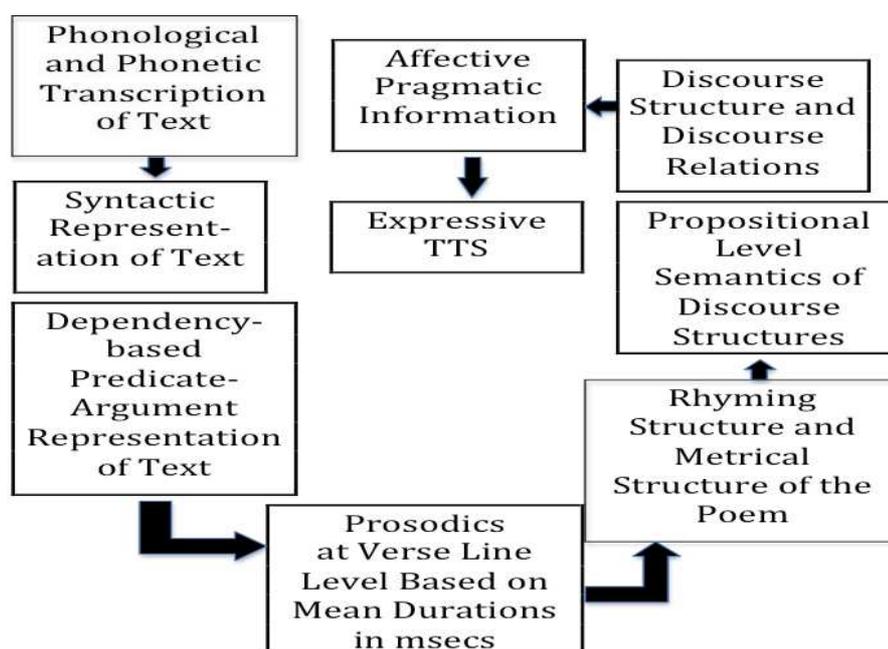


Figure 4: Interconnections between Syntactic-Semantic representations and Phonetic-Prosodic Rules

2.2. The Modules for Phonetics and Prosody

The second module is a rule-based system that converts graphemes of each poem into phonetic characters, it divides words into stressed/unstressed syllables and computes rhyming schemes at line and stanza level. To this end it uses grapheme to phoneme translations made available by different sources, amounting to some 500K entries, and include CMU dictionary², MRC Psycholinguistic Database³, Celex Database (Baayen et al. 1995), plus a proprietor database made of some 20,000 entries. Out of vocabulary words are computed by means of a prosodic parser implemented in a previous project (Bacalu & Delmonte, 1999a, b) containing a

² It is available online at <http://www.speech.cs.cmu.edu/cgi-bin/cmudict/>.

³ Previously, data for POS were merged in from a different dictionary (MRC Psycholinguistic Database, <http://lcb.unc.edu/software/multimrc/multimrc.zip>, which uses British English pronunciation)

big pronunciation dictionary which covers 170,000 entries approximately. Besides the need to cover the majority of grapheme to phoneme conversions by the use of appropriate dictionaries, remaining problems to be solved are related to ambiguous homographs like “import” (verb) and “import” (noun) and are treated on the basis of their lexical category derived from previous tagging. Eventually there is always a certain number of Out Of Vocabulary Words (OOVW). The simplest case is constituted by differences in spelling determined by British vs. American pronunciation. This is taken care of by a dictionary of graphemic correspondences. However, whenever the word is not found the system proceeds by morphological decomposition, splitting at first the word from its prefix and if that still does not work, its derivational suffix. As a last resource, an orthographically based version of the same dictionary is used to try and match the longest possible string in coincidence with current OOVW. Then the remaining portion of word is dealt with by guessing its morphological nature, and if that fails a grapheme-to-phoneme parser is used. Here below are some of the OOVWs that have been reconstructed by means of the recovery strategy explained above: we indicated each example by showing the input word rejected by the dictionary lookup, then the word found by subtraction and the final output obtained by recomposition:

```
% wayfarer → [wayfare-[w_ey1f_eh1_r_r]],
% gangrened → [gangrene-[g_ae1_nr_ah0_n_d]],
% krog → [krog-g_r_aa1_g]
% copperplate → [copper-k_aa1_p_er_p_l_ey1_t],
% splendor → [splendour-[s_p_l_eh1_n_d_er]],
% filmy → [film-f_ih1_l_miy],
% seraphic → seraphine--> [s_e_r_a_ph_iy1_k]
% unstarred → [starred-[ah_n_s_t_aa1_r_d]]
```

Other words we had to reconstruct are: shrive, slipstream, fossicking, unplotted, corpuscle, thither, wraiths, etc. In some cases, the problem that made the system fail was the presence of a syllable which was not available in our database of syllable durations, *VESD* (Bacalu & Delmonte 1999a; Bacalu & Delmonte, 1999b). This problem has been coped with by manually inserting the missing syllable and by computing its duration from the component phonemes, or from the closest similar syllable available in the database. We only had to add 12 new syllables for a set of approximately 1000 poems that the system computed.

The system has no limitation on type of poetic and rhetoric devices, however it is dependent on language: Italian line verse requires a certain number of beats and metric accents which are different from the ones contained in an English iambic pentameter. Rules implemented can demote or promote word-stress on a certain syllable depending on selected language, line-level syllable length and contextual information. This includes knowledge about a word being part of a dependency structure either as dependent or as head. A peculiar feature of the system is the use of prosodic measures of syllable durations in msec: in this way, a theoretic prosodic measure for each line and stanza can be produced, using mean durational values associated to stressed/ unstressed syllables. This index is called “prosodic-phonetic density index”, because it contains count of phones plus count of theoretic durations: the index is intended to characterize the real speakable and audible consistency of each line of the poem. A statistic is issued at different levels to evaluate distributional properties in terms of standard deviations, skewness and kurtosis. The final output of the system is a parameterized version of the poem which is then read aloud by the speech synthesis system: parameters are generated taking into account all previous analysis including sentiment or affective analysis and discourse structure, with the aim to produce an expressive reading (but see below for an example).

As R. Tsur (2012) comments in his introduction to his book, iambic pentameter has to be treated as an abstract pattern and no strict boundary can be established. The majority of famous English poets of the past, while using iambic pentameter have introduced violations, which in some cases – as for Milton’s *Paradise Lost* – constitute the majority of verse patterns. Instead, the prosodic nature of the English language needs to be addressed, at first. English is a stress-timed language as opposed to Spanish or Italian which are syllable-timed languages. As a consequence, what really matters in the evaluation of iambic pentameters is the existence of a certain number of beats – 5 in normal cases, but also 4 in deviant ones. Unstressed syllables can number higher, as for instance in the case of exceptional feminine rhyme or double rhyme, which consists of a foot made of a stressed and an unstressed syllable (very common in Italian), ending the line - this is also used by Greene et al. (2010) to loosen the strict iambic model. These variations are made to derive from elementary two-syllable feet, the iamb, the trochee, the spondee, the pyrrhic. According to the author, these variations are not casual, they are all motivated by the higher syntactic-semantic structure of the phrase. So there can be variations as long as they are constrained by a meaningful phrase structure.

In our system, in order to allow for variations in the metrical structure of any line, we operate on the basis of syntactic dependency and have a stress demotion rule to decide whether to demote stress on the basis of contextual information. The rule states that word stress can be demoted in dependents in adjacency with their head, in case they are monosyllabic words. In addition, we also have a promotion rule that promotes function words which require word stress. This applies typically to ambiguously tagged words, like “there”, which can be used as expletive pronoun in preverbal position, and be unstressed; but it can also be used as locative adverb, in that case in postverbal position, and be stressed. For all these ambiguous cases, but also for homographs not homophones, tagging and syntactic information is paramount.

Our rule system tries to avoid stress clashes and prohibits sequences of three stressed/three unstressed syllables, unless the line syntactic-semantic structure allows it to be interpreted otherwise. Generally speaking, prepositions and auxiliary verbs may be promoted; articles and pronouns never. An important feature of English vs. Italian is length of words in terms of syllables. As may be easily gathered, English words have a high percentage of one-syllable words when compared to Italian which on the contrary has a high percentage of 3/4-syllable words.

2.3. Computing Metrical Structure and Rhyming Scheme

Any poem can be characterized by its rhythm which is also revealing of the poet’s peculiar style. In turn, the poem’s rhythm is based mainly on two elements: meter, that is distribution of stressed and unstressed syllables in the verse, presence of rhyming and other poetic devices like alliteration, assonance, consonance, enjambments, etc. which contribute to poetic form at stanza level. This level is combined then with syntax and semantics to produce the adequate breath-groups and consequent subdivision: these will usually coincide with line stop words, but they may continue to the following line by means of enjambments.

What is paramount in our description of rhythm, is the use of the acoustic parameter of duration. The use of acoustic duration allows our system to produce a model of a poetry reader that we implement by speech synthesis. The use of objective prosodic rhythmic and stylistic features, allows us to compare similar poems of the same poet and of different poets both prosodically and metrically. To this aim we assume that syllable acoustic identity changes as a function of three parameters: internal structure in terms of onset and rhyme which is

characterized by number of consonants, consonant clusters, vowel or diphthong; position in the word, whether beginning, end or middle; primary stress, secondary stress or unstressed.

As discussed above - see Figure 1, the analysis starts by translating every poem into its phonetic form. After processing the whole poem on a line by line basis and having produced all phonemic transcription, the system looks for poetic devices. Here assonances, consonances, alliterations and rhymes are analysed and then evaluated. Here metrical structure is computed, that is the alternation of beats: this is done by considering all function or grammatical words which are monosyllabic as unstressed. In particular, “0” is associated to all unstressed syllables, and a value of “1” to all stressed syllables, thus including both primary and secondary stressed syllables. Syllable building is a discovery process starting from longest possible phone sequences to shortest one. This is done heuristically trying to match pseudo syllables with the syllable list. Matching may fail and will then result in a new syllable which has not been previously met. The assumption is that any syllable inventory will be deficient, and will never be sufficient to cover the whole spectrum of syllables available in the English language. For this reason, a certain number of phonological rules has been introduced in order to account for any new syllable that may appear. To produce the prosodic model, mean durational values are considered. Whenever possible, also positional and stress values are selected. Also syntactic information is taken advantage of, which computed separately to highlight chunks’ heads as produced by bottomup parser. In that case, stressed syllables take maximum duration values. Dependent words on the contrary are “demoted” and take minimum duration values.

Durations are then collected at stanza level and a statistic is produced. Metrical structure is used to evaluate its distribution in the poem by means of statistical measures. As a final consideration, we discovered that even in the same poem it is not always possible to find that all lines have identical number of syllables, identical number of metrical feet and identical metrical verse structure. If we consider the sequence “01” as representing the typical iambic foot, and the iambic pentameter as the typical verse metre of English poetry, there is no poem strictly respecting it in our analyses. On the contrary we found trochees, “10”, dactyls, “100”, anapaests, “001” and spondees, “11”. At the end of the computation, the system is used to measure two important indices: “mean verse length” and “mean verse length in no. of feet” that is mean metrical structure.

Additional measures that we are now able to produce are related to rhyming devices. Since we consider important taking into account structural internal rhyming schemes and their persistence in the poem the algorithm makes available additional data derived from two additional components: word repetition and rhyme repetition at stanza level. Sometimes also “refrain” may apply, that is the repetition of an entire line of verse. Rhyming schemes together with metrical length, are the strongest parameters to consider when assessing similarity between two poems.

Eventually the internal structure of metrical devices used by the poet can be reconstructed: in some cases, also stanza repetition at poem level may apply. We then use this information as a multiplier. The final score is tripled in case of structural persistence of more than one rhyming scheme; it is doubled for one repeated rhyme scheme. With no rhyming scheme there will be no increase in the linear count of poetic and rhyming devices. To create the rhyming scheme couples of rhyming lines are searched by trying a match recursively of each final phonetic word with the following ones, starting from the closest to the one that is further apart. Each time both rhyming words and their distance are registered. In the following pass, the actual final line numbers are reconstructed and then an indexed list of couples, Line Number-Rhyming Line for all the lines is produced, including stanza boundaries. Eventually, alphabetic labels to each rhyming verse starting from A to Z. A simple alphabetic incremental mechanism updates the

rhyme label. This may go beyond the limits of the alphabet itself and in that case, double letters are used.

2.4. Transforming Poetic and Semantic Data into Parameters for Speech Synthesis

Here below the sequence of rules where linguistic, prosodic and poetic triggers are called by parameters' creation modules divided up into four separate prosodically defined levels. As can be easily gathered, the rules require linguistic knowledge at all levels of analysis, which has been produced by previous steps of analysis. Prosodic Markers Induction works at different levels:

Level 1. PAUSE INSERTION

- ✓ a word is a syntactic head (either at constituency or dependency level)
- ✓ a word is a quantifier, a quantified adverbial, or it marks the beginning of a quantified expression
- ✓ a word is a discourse marker and defines the beginning of a subordinate clause
- ✓ a word is a SUBJECT head

Level 2. RHYTHMIC CONTROL

- ✓ the title
- ✓ first and last line of the poem
- ✓ a word marks the end of a line and is (not) followed by punctuation
- ✓ a word is the first word of a line and coincides with a new stanza, and is preceded by punctuation
- ✓ word stress demotion for words dependent on a following head

Level 3. INTONATIONAL CONTROL

- ✓ a word is the first/last word of an exclamative sentence
- ✓ a word is the first/last word of an interrogative sentence and is (not) the question constituent
- ✓ a line is part of a sentence which is a frozen or formulaic expression with specific pragmatic content and is exceptionally phonetically encoded
- ✓ a line is part of a sentence that introduces a New Topic, a Change, a Foreground Relevance content as computed by the Semantics in Discourse Relations
- ✓ a line is part of a sentence and is dependent in Discourse Structure and its Move is Down or Same Level

Level 4. PHONETIC SEGMENTAL CONTROL

- ✓ a word is one of a list of phonetically spelled out words which are wrongly computed by the TTS and need direct input
- ✓ an expression or utterance is a frozen or formulaic expression and requires specialized intonational and phonetic direct input

We will apply these rules to the poem *Edge* by Sylvia Plath, written one week before her death by suicide. Here below the text of the poem with my Italian translation. The peculiarity of this poem is shown by the way in which stanzas have been created: the poem is organized into three macro stanzas with the first two made up by four micro couplets and the last one made up by two micro couplets. In addition, every second line in the first eight couplets is strongly enjambed with the first line of the following couplet. This requires a very careful control of both intonation and rhythm which is not achieved by commercial TTS. The only TTS that manages to read the poem decently is the one by IBM which however overlooks completely the subdivision into couplets and into macro stanzas.

Edge

By [Sylvia Plath](#) 1963

**The woman is perfected.
Her dead**

**Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity**

**Flows in the scrolls of her toga,
Her bare**

**Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.**

**Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little**

**Pitcher of milk, now empty.
She has folded**

**Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden**

**Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night
flower.**

**The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.**

**She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.**

Limite/Bordo/Orlo/Margine

**La donna ora è perfetta.
Il suo corpo**

**morto indossa il sorriso della compiutezza,
l'illusione di una greca necessità**

**sgorga nelle pieghe della sua toga,
i suoi nudi**

**piedi sembrano dire:
siamo arrivati fin qui, è la fine.**

**Ogni bimbo morto acciambellato, serpente
bianco,
ciascuno a una piccola**

**brocca di latte, ora vuota.
Lei li ha riavvolti**

**di nuovo nel suo corpo come i petali
di una rosa si chiudono quando il giardino**

**s'intorbidisce e i profumi sanguinano
dalle dolci, profonde gole del fiore notturno.**

**La luna non ha nulla di cui esser triste,
osserva fisso dal suo cappuccio d'osso.**

**E' assuefatta a questo tipo di cose.
Il suo nero sipario striscia e scricchiola.**

Figure 5: Sylvia Plath's *Edge* and its Italian translation

Themes developed in the macro stanzas are related but different: the first theme is the woman, while the second one are dead children – begotten by the woman - which are then transformed by strongly symbolic metaphors and synaesthesia in flowers and gardens. The two final couplets recall the woman in the beginning of the poem again by means of strongly symbolic metaphors, this time suggested by the analogy woman and moon.

3. Computing Rhyme Violations in Shakespeare's Sonnets

In this final section a recent version of *SPARSAR* will be presented which is dedicated to Elizabethan English poetry. I will discuss problems one has to cope with in dealing with Early Modern English (hence EME) texts, which are written in a peculiar format, the one of Elizabethan and in particular, Shakespearean sonnets. In addition, I will explain what consequences ensue from the presence of diachronic variants on the recital by TTS. Shakespeare wrote the sonnets before his death in 1616 in a period in which Early Modern English was still in use but starting to undergo substantial changes. We don't know precisely how words were pronounced but we know for sure what an Elizabethan sonnet should sound like due to rhyming conventions which were very strict at the time, poetry being mainly rehearsed and only occasionally available on printed paper. In this way, specific words may be deemed to have a different sound from the current one. Since a lexicon of a language should encompass the basic sound of a word, together with its grammatical, syntactic and semantic properties, we will be concerned with the way in which a system for poetry recital through TTS - including *SPARSAR*, should account for these variations. I will be using previous TTS systems available on the web, including this time Google's *SPEAK* in which input could be organized using SSML (Speech Synthesis Markup Language⁴).

Shakespeare wrote 154 sonnets, with a total of 18,283 tokens and 3085 types - vocabulary richness of 16.87% being in line with the best poets. These numbers to certify that words were chosen very carefully to suit the variety of topics narrated in the sonnets, but also to abide the constraints imposed by rhyming structure. Also number of Hapax and Rare Words (indicating the union of Hapax, Dis and TrisLegomena) corresponds to average values for other poets, respectively to 56%, the first type and 79% the second one. It is important to show quantitative data of word usage in poetry, because the choice of any word in a sonnet has to be made with great care, not only for syntactic and semantic reasons, but also because sound properties of words play an enormous role in the economy of poetic devices. Elizabethan and Shakespearean sonnets are organised on the basis of iambic pentameter and have alternate rhymes distributed into three quatrains and a final couplet which is in perfect rhyme. This applies to all sonnets, excluding no. 99 - which is made up of 15 lines organised in chained rhyme -, and no. 126 which only has 12 lines. All lines are pentameter feet sometimes with feminine ending, i.e. with one additional syllable (11 not 10), again excluding no. 145 which is made of lines with tetrameter feet. In many cases, however, respecting iambic pentameter is guaranteed by the presence of a great number of contractions, and the opposite prohibition of elision of end of word unstressed syllable.

3.1. Coping with Contractions and Violations

Contractions are present in great number in the sonnets. Computing them requires reconstructing their original complete corresponding word form in order to be able to match it to the lexicon or simply derive the lemma through morphological processing. This is essentially due to the fact that they are not predictable and must be analysed individually. Each type of contraction has a different manner to reconstruct the basic wordform. In order to understand and reconstruct it correctly, each contraction must go through a recovery procedure of the lemma.

⁴ A complete manual is available on the web at this link: <https://www.w3.org/TR/speech-synthesis11/>.

We have found 821 contractions in the collection, where 255 are cases of genitive ‘s, and 167 are cases of past tense/participle ‘d. The remaining cases are organised as follows:

SUFFIXES attached at word end, for example [‘s, ‘d, ‘n, ‘st, ‘t, (putt‘st)]
 PREFIXES elided at word beginning, for example [‘fore, ‘gainst, ‘tis, ‘twixt, ‘greeing]
 INFIXES made by consonant elision inside the word [o‘er, ne‘er, bett‘ring, whate‘er, sland‘ring, whoe‘er, o‘ercharg‘d, ‘rous]

Finally, as an example of a stanza where elisions are not allowed, consider the following one taken from sonnet no.46. In particular, consider the two verbs “impanelled” and “determined” at the end of line, which contribute to the overall iambic meter with two feet each. Using SPARSAR to analyse the sonnets has allowed us to evaluate all poetic devices including rhyme schemes. In this way, we discovered more than 100 violations to the typical sonnet rhyme scheme. This theme has been discussed and reported in papers and also on a website - <http://originalpronunciation.com/> - by linguist David Crystal.

To side this title is impanelled
 - ^ - ^ - ^ - ^ - ^
 A quest of thoughts, all tenants to the heart
 - ^ - ^ - ^ - ^ - ^
 And by their verdict is determined
 - ^ - ^ - ^ - ^ - ^
 The clear eye's moiety, and the dear heart's part.
 - ^ - ^ - ^ - ^ - ^

Figure 6: Annotated stanza with iambic pentameters from sonnet 46

His position is however very disputable: even though he is convinced that the original pronunciation may be induced by rhyme schemes, he then describes the phenomenon claiming it is merely phonological. To this aim, he organized the violations into separate phonological classes differentiating them by vowel-related transformations and consonant-related ones, adding those phenomena that merely displace word stress from one syllable to another. In presence of alternate pronunciation for the same word, he claims these are exceptions, giving examples of similar cases in today’s pronunciation for words that do not change meaning but only sounds (“again”, “says”, “often”, “schedule”, etc.).

From a careful study of the first 100 words in Crystal’s list – which includes also words coming from the plays -, one can easily understand that the phenomenon is not describable simply using phonological rules: the same vowel in stressed position is assigned to an indefinite number of transformation disregarding its context. No reference is made to neighbouring syllables nor to stress patterns. On the contrary, we believe variants to be lexically determined. To support this approach, we referred ourselves to the book published in 1889 by the famous historical phonologist Wilhelm Vietor, by the title “A Shakespeare Phonology”. To represent the phenomenon, we will also be using a phonological representation but then we will report words that have undergone transformation in the system and how this has been realized.

Low	Middle	High	Back	ARPABET - VOWELS/DIPHTONGS	
shks(aa,ae).	shks(eh,aa).	shks(ih,ay).	shks(oh,ow).	• HIGH + BACK • short IH bit/win/big • long IY beet/she/bee • long UW boot/food/you • short UH book/could/should	• DIPHTONGS • EY bait/eight • AY bite/my/why • OWboat/show/coat • AW now/how/ • OY boy/toy • IA clear • EA tear/downstair/careful • UA actual/assured/
shks(aa,ay).	shks(eh,ey).	shks(ih,eh).	shks(ow,aa).		
shks(aa,eh).	shks(eh,iy).	shks(iy,ay).	shks(ow,ah).	• MIDDLE • reduced AX about/alone • short EH bet/red/men • long ER pear/her/bird/hurt • long AO caught/fall/off/frost	• SEMI VOWELS • w wet • y yet
shks(ae,ay).	shks(er,aa).	shks(iy,eh).	shks(ow,ao).		
shks(ah,ae).	shks(er,ao).	shks(iy,ey).	shks(uw,ah).		
shks(ah,ao).	shks(er,eh).	shks(iy,ih).			
shks(ah,eh).	shks(er,ih).	shks(iy,iy).			
shks(ah,ey).	shks(ey,ae).				
shks(ah,ow).	shks(ey,eh).				
shks(ah,uw).					
shks(ao,aa).					
shks(ao,ow).					
shks(aw,ow).					

Figure 7: Transformations applied to vowels subdivided by phonological classes and Arpabet phonetic alphabet

Here above a table of all vowels and their transformations organized, as suggested by D. Crystal, according to their phonological class, using Arpabet as phonetic alphabet. Vowels and their transformations are represented in a Prolog compliant notation `shks(Vov1,Vow2)`, where Vow1 is the input current vowel of a given word in contemporary phonetic dictionaries, and Vow2 is the old corresponding sound. As can be easily noticed, variants are applied often to the same vowel, Vow1, thus clearly showing the impossibility to apply rules of any type. Words involved in the transformation are listed below in the excerpt taken from the internal lexicon made available to SPARSAR. As can be easily noticed, variants are related to both stress position and to consonant sounds.

Lexicon 1.

```
shks(despised,d_ih2_s_p_ay1_s_t,ay1,ay1)
shks(dignity,d_ih2_g_n_ah_t_iy1,iy1,ay1).
shks(gravity,g_r_ae2_v_ah_t_iy1,iy1,ay1).
shks(history,hh_ih2_s_t_er_iy1,iy1,ay1).
shks(injuries,ih2_n_jh_er_iy1_z,iy1,iy1).
shks(jealousy,jh_eh2_l_ah_s_iy1,iy1,ay1).
shks(jollity,jh_aa2_l_t_iy1,iy1,ay1).
shks(majesty,m_ae2_jh_ah_s_t_iy1,iy1,ay1).
shks(memory,m_ah2_m_er_iy1,iy1,ay1).
shks(nothing,n_ah1_t_ih_ng,ah1,ow1).
```

The entries of this portion of the lexicon reported under Lexicon 1, are organized into four slots: first slot is the word as it appears in the text; slot 2, contains the phonetic translation available in CMU dictionary which however has been modified to sound Elizabethan in more than one place in some cases. Not all entries are doubly modified, however. The first entry, DESPISED, only reports the change in the final devoiced syllable which has been changed into S_T from Z_D. DIGNITY on the contrary, has both stress position and final syllable vowel sound modified into DIGNI'TAY, etc. In the second list reported below under Lexicon 2, we see on the contrary words which have a double non conservative variant and can thus be pronounced in two manners according to rhyming constraints – see below.

Lexicon 2.

```
shks(moan,m_ow1_n,ow1,aa1).
shks(moan,m_ow1_n,ow1,ao1).
```

```
shks(gone,g_ao1_n,ao1,aa1).
shks(gone,g_ao1_n,ao1,ow1).
shks(gone,g_ao1_n,ao1,ao1).
```

It is now clear that variants need to interact with information coming from the rhyming algorithm that alone can judge whether the given word, usually at line end - but the word can also be elsewhere, has to undergo the transformation or not. The lexicon in our case has not been built manually but automatically, by taking into account all rhyming violations and transcribing the pair of word at line end on a file. The algorithm searches couple of words in alternate lines inside the same stanza and whenever the rhyme is not respected it writes the pair in output. Take for instance the pair LOVE/PROVE, in that order in alternate lines within the same stanza: in this case it is the first word that has to be pronounced like the second. The order is decided by the lexicon: LOVE is included in the lexicon with the rule for its transformation, PROVE is not. In some other cases it is the second word that is modified by the first one, as in CRY/JOLLITY, again the criterion for one vs the other choice is determined by the lexicon.

So basically, a new rhyming algorithm was created which is triggered by the choice to analyse Elizabethan sonnets. The algorithm modifies the phonetic form of a given word in case it is recognized as one of the words belonging to the dictionary, and at the same time if it is violating rhyming rules. The algorithm is organized as follows:

- Browse the list of end-of-line words
 - Current word (CW) IS contained in the Lexicon of Phonological Variants (LPV)?
 - Check the rhyming pair by searching downward within the same stanza the alternate rhyming line
 - If the word has the same stressed vowel predicted in the rule associated to the previous word
 - Iterate if needed
 - MODIFY the current word (CW)
 - Else SKIP
 - Current word (CW) is NOT contained in LPV?
 - Check the rhyming pair searching upward within the same stanza the alternate rhyming line
 - If the word is contained in LPV
 - Check to verify if the stressed vowel predicted in the rule is the same of the stressed vowel associated to CW
 - Iterate if needed
 - MODIFY the second rhyming word
 - Else SKIP

3.2. Making a TTS pronounce the correct word sound

Once the text has been correctly transformed into the phonetic representation adequate to reproduce the expected rhyming scheme of the sonnet, the reading process has to be likewise instructed. Using a commercially available TTS on the Mac allows the reader to take advantage of its ability which however in this case would be of no use. Input to the TTS should be the text transformed into phonetic forms derived from the conversion algorithm.

- to input phonetic version of a word or phrase [[inpt PHON]];
- to end phonetic input [[inpt TEXT]];

Apart from Volume, all other parameters are expressed as numerical values. In particular Pitch can use the range of real values from 1000 to 127.000, where 60.000 represents middle value on a conventional piano and it corresponds to 261.625 Hz (ibid.: 16); Rate has an average typical conversational speed is 180 and it can be pushed up to 500;

[[pbas 38.000; rate 160; volm +1.5]] **sonnet 66 by William Shakespeare** . [[slnc 400]],[[rset 0]]
 [[pbas 44.000; rate 145; volm +1.5]] **tired with** [[rate 120; volm +1.5]] **all these** [[pbas 40.000; rate 120; volm +1.5]][[slnc 300]] **for restful death I** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **cry** [[slnc 200]] , **as to behold** [[inpt PHON]] **dAXzEHrt** [[inpt TEXT]] **a beggar** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **born** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and needy nothing trimmed in** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]][[inpt PHON]] **JOHIIIHt1AY** [[inpt TEXT]][[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and purest faith unhappily** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **forsworn** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and gilded honour shamefully** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **misplaced** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and maiden virtue rudely** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **strumpeted** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and right perfection wrongfully** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **disgraced** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and strength by limping sway** [[pbas 36.000; rate 120; volm -0.2]] [[inpt PHON]] **dIHs1EYbAXI-IEHd** [[inpt TEXT]] [[slnc 200]] **and art made tongue tied by** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **authority** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and folly (doctor like) controlling** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **skill** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and simple truth miscalled** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **simplicity** [[slnc 200]] , [[slnc 100]] **and captive good attending captain** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **ill** [[slnc 200]] .
 [[pbas 54.000; rate 155; volm +1.5]] **tired with** [[rate 120; volm +1.5]] **all these** [[pbas 40.000; rate 120; volm +1.5]][[slnc 300]] , **from these** [[rate 120; volm +1.5]] **would** [[slnc 100]] **I be** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **gone** [[slnc 200]] , **save that to die , I leave my love** [[pbas 38.000; rate 130; volm +1.5]] **alone** [[slnc 200]]

4. Conclusion

In this article we presented work carried out to allow a computer read aloud English and Italian Poetry and recently added modules that deal specifically with Elizabethan poetry and Early Middle English pronunciation. We have started by focussing on TTS, i.e. the TextToSpeech module which is at the heart of any speech synthesizer and is responsible for naturalness and expressivity. Eventually this can only be achieved by introducing NLU capabilities in the TTS, i.e. Natural Language Understanding ability to allow the system to instruct the Prosodic Manager if any producing appropriate parameters. Prosody is responsible for correct placement and length of pauses, adequate speaking rate and consequent ability to modulate it when needed (speaking slower or faster), adequate intensity of voice volume to reproduce emotions, and what's more important intonational contours. Modelling prosody automatically by means of statistical approaches is not achievable due to the high level of variability of speaking modes by different speakers and diversity introduced by different genres of text being read. Thus SPARSAR has been created to fill the gap and does it correctly. A number of poems have been presented and commented and eventually a fully parameterized sonnet by Shakespeare is presented so that it can be used to check the ability of the system. Related demo mp3 files are available at dedicated website sparsar.wordpress.com.

REFERENCES

- Alan W. Black, et al., (2011), *New Parameterization for Emotional Speech Synthesis, Final Report for NPSS team, CSLP Johns Hopkins Summer Workshop 2011*, <http://www.cslp.jhu.edu/workshops/ws11/groups/npss>.
- Alan W. Black, et al., (2012), *Articulatory Features For Expressive Speech Synthesis*, in *Proceeding of ICASSP 2012*, IEEE, 4005-4008.
- Archana Balyan, S. S. Agrawal, Amita Dev, (2013), *Speech Synthesis: A Review*, *International Journal of Engineering Research & Technology (IJERT)*, Vol. 2 Issue 6, pp. 57-75.
- Baayen R. H., R. Piepenbrock, and L. Gulikers, (1995), *The CELEX Lexical Database (CD-ROM)*. Linguistic Data Consortium.
- Bacalu C., Delmonte R., (1999a), *Prosodic Modeling for Syllable Structures from the VESD - Venice English Syllable Database*, in *Atti 9° Convegno GFS-AIA*, Venezia.
- Bacalu C., Delmonte R., (1999b), *Prosodic Modeling for Speech Recognition*, in *Atti del Workshop AI*IA - "Elaborazione del Linguaggio e Riconoscimento del Parlato"*, IRST Trento, pp. 45-55.
- Bresnan J. (ed.), (1982), *The Mental Representation of Grammatical Relations*, The MIT Press, Cambridge MA.
- Delmonte R. (1981a), *An Automatic Unrestricted Tex-to-Speech Prosodic Translator*, in *Atti del Convegno Annuale A.I.C.A.*, Pavia, pp. 1075-83.
- Delmonte R. (1981b), *Automatic Word-Stress Patterns Assignment by Rules: a Computer Program for Standard Italian*, in *Proc. IV F.A.S.E. Symposium*, 1, ESA, Roma, pp. 153-156.
- Delmonte R., (2008), *Speech Synthesis for Language Tutoring Systems*, in V. Melissa Holland & F. Pete Fisher (eds.), (2008), *The Path of Speech Technologies in Computer Assisted Language Learning*, Routledge - Taylor and Francis Group, New York, pp. 123-150.
- Delmonte R., (2015), *Visualizing Poetry with SPARSAR - Poetic Maps from Poetic Content*, in *Proceedings of NAACL-HLT Fourth Workshop on Computational Linguistics for Literature*, Denver, Colorado, Association for Computational Linguistics, pp. 68-78.
- Delmonte R., (2016), *Expressivity in TTS from Semantics and Pragmatics*, in Vayra, M., Avesani, C. & Tamburini F. (eds.) (2016), *Il farsi e disfarsi del linguaggio. Acquisizione, mutamento e destrutturazione della struttura sonora del linguaggio/Language acquisition and language loss. Acquisition, change and disorders of the language sound structure*, Milano, AISV. pp. 407-427.
- Delmonte R., et al., (2005), *VENSES - a Linguistically-Based System for Semantic Evaluation*, in J. Quiñonero-Candela et al.(eds.), *Machine Learning Challenges*. LNCS, Springer, Berlin, pp. 344-371.
- Delmonte R., G.A. Mian, G. Tisato, (1984), *A Text-to-Speech System for the Synthesis of Italian*, in *Proceedings of ICASSP'84*, San Diego(Cal), pp. 291-294.
- Delmonte, R., Francesco Stiffoni, (2011), *Using Speech Synthesis to Simulate an Interlanguage and Learn the Italian Lexicon, SLATE_2011*, in *Proceedings Workshop "Speech and Language Technology in Education"*, Venezia, ISCA Archives, pp. 25-28, downloadable at https://www.isca-students.org/archive/slate_2011/papers/sl11_025.pdf.
- Greene E., T. Bodrumlu, K. Knight, (2010), *Automatic Analysis of Rhythmic Poetry with Applications to Generation and Translation*, in *Proceedings of the 2010 Conference on EMNLP*, pp. 524-533.
- Jonathan Shen and Ruoming Pang, (2017), *Tacotron 2: Generating Human-like Speech from Text*, *Google AI Blog*, <https://ai.googleblog.com/2017/12/tacotron-2-generating-human-like-speech.html>.
- Montaño, Raúl, Francesc Alías, Josep Ferrer, (2013), *Prosodic analysis of storytelling discourse modes and narrative situations oriented to Text-to-Speech synthesis*, in *8th ISCA Speech Synthesis Workshop*, pp. 171-176.
- Rajeswari K. C., Uma Maheswari P., (2012), *Prosody Modeling Techniques for Text-to-Speech Synthesis Systems - A Survey*, in *International Journal of Computer Applications (0975 - 8887) Vol. 39, No.16*, pp. 8-11.

-
- Saheer, Lakshmi, Blaise Potard – IDIAP, Martigny, (2013), *Understanding Factors in Emotion Perception*, at 8° *Speech Synthesis Workshop*, pp. 59-64.
- Sproat, R. (ed.), (1997), *Multilingual Text-to-Speech Synthesis: The Bell Labs Approach*, Dordrecht, Kluwer Academic.
- T. Delić, S. Suzić, M. Sečujski, D. Pekar, (2017), *Multi-style Statistical Parametric TTS*, in *Proceedings Digital Speech and image processing (DOGS 2017)*, pp. 5–8.
- Tsur Reuven, (2012), *Poetic Rhythm: Structure and Performance: An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, pp. 472.
- Yuxuan Wang, RJ Skerry-Ryan, (2018), *Expressive Speech Synthesis with Tacotron*, *Google AI Blog*, <https://ai.googleblog.com/2018/03/expressive-speech-synthesis-with.html>.

RODOLFO DELMONTE • has been associate professor of Computational Linguistics at Ca Foscari University in Venice since 1987 and is now retired. He has over 200 publications in international journals and conference proceedings, including 8 books. He has been member of scientific committees and chair of international conferences, invited speaker in Europe, Australia and in USA. Expert for national research councils like SSHR in Canada, ANR and AERES in France, Scientific Research Fund (FWO) in Belgium, and the European Commission in Brussel. Teaching courses and seminars in summers schools in Romania and Bulgaria, in Paris, Besançon, San Sebastian, and for a longer period invited professor at the University UTD in Dallas. He has organized 27 prestigious workshops and conferences in Venice. He and his team participated in semantically related international Challenges organized by NIST and ACL in USA, as well as by EVALITA in Italy with his symbolic linguistically based system called Getaruns. Semantics and pragmatics has always been his focus of interest, including research themes like irony, sarcasm in political commentaries, literary narratives and poetry lately including Shakespeare's Sonnets. In the last five years he has decided to dedicate himself to poetry and TTS which were his first research interests and has produced SPARSAR a system that reads English poetry preserving meaning and contributing emotions.

E-MAIL • delmont@unive.it

VOCI E LETTURE DA WORDSWORTH A HEANEY¹

Antonio ROMANO

ABSTRACT • *Voices and readings from Wordsworth to Heaney.* This paper aims at analysing, in terms of intonation and overall utterance patterns, different ways nowadays available for poetry reading. A comparison is offered between a syntactic interpretation of the text and reading styles which pay more attention to its layout.

Quite different poetic texts have been chosen in order to show this kind of variation, since they belong to different traditions and periods: “I wandered lonely as a cloud” by William Wordsworth (1798) and “Digging” by Séamus Heaney (1966).

Speech samples are collected through to web and include in one case the reading by the poet himself. Data are labelled through a three-level annotation and the acoustic account is especially reserved to segmentation and tone units’ detection. After a short discussion about the main theoretical points and the new perspectives deriving by the accessibility of spoken poetry data, the paper dresses a few proposals on how to classify a selection of different reading styles.

KEYWORDS • Utterance Patterns; Poetry Reading; Intonation; Reading Style

1. Introduzione

1.1. *Relazioni tra musica, poesia e voci*

La forza del legame tra musica e poesia è percepita e vissuta con intensità variabile a seconda delle epoche storiche e delle culture e persino in tempi a noi vicini, in spazi culturali relativamente omogenei, contribuisce a definire orientamenti diversi. Di questo trattano varie opere che si sono affermate anche in campi disciplinari diversi, giungendo in alcuni casi a privilegiare significati metaforici per ‘musica’ e ‘voce’ (Beccaria 1975, Menichetti 1993)². Allo stesso modo, e al contrario, anche i testi della musica ‘leggera’ sono occasionalmente indicati come ‘poesia’ (Valenti 2013, Ambrosini *et alii* 2013; cfr. anche Giannattasio 2005).

Benché l’origine e la destinazione dell’espressione umana possano mostrare molteplici possibilità d’intreccio tra i livelli di strutturazione di questi diversi sistemi, lo studio delle relazioni tra musica e linguaggio può tuttavia partire da un’analisi disciplinata almeno dell’organizzazione dei sistemi sonori nei diversi domini.

¹ Testo esteso della relazione presentata nel corso della giornata di studi “La musica della poesia” (Giornata Mondiale della Poesia), Università di Torino, 21 marzo 2018.

² Seppure estesa a un periodo e a un interesse disciplinare più ampi, avevo stilato una bibliografia selezionata sul tema in occasione del X incontro dell’Associazione Italiana di Scienze della Voce (Torino, 22-24 gennaio 2014) affidandola poi agli atti (v. Romano *et alii* 2015).

1.2. Proprietà musicali del parlato e caratteristiche linguistiche del cantato

Trattando più in generale degli aspetti prosodici e testuali del raccontare, dalla letteratura orale al parlato dei media, in diverse occasioni (cfr. anche Romano *et alii* 2015), ho potuto analizzare (le versioni digitali riversate di) alcuni nastri dell'ICBSA e di diversi altri archivi di parlato in cui si conservano le voci e i versi delle produzioni orali di parlanti, spesso "analfabeti". Nella prima metà del Novecento questi ancora riproponevano con regolarità schemi di enunciazione tradizionali ricorrenti che presentavano notevoli caratteristiche di "costanza" ritmico-melodica ancora poco studiate dagli specialisti d'intonazione.

Riflettendo sul cantato, ci rendiamo subito conto che la melodia è generalmente data da cambi discreti di altezza in sincronia con i tempi del suo assetto ritmico (Patel 2008, Albera 2018). La musica, infatti, utilizza l'altezza come elemento chiave di categorizzazione, mentre nel parlato, oltre al timbro e la qualità dei suoni che offre una base sonora fondamentale per la definizione dei contrasti segmentali, la struttura ritmico-melodica degli enunciati è affidata a cambiamenti continui di altezza e a tempi variabili (v., tra gli altri, Fónagy 1983, Patel 2008). In altre parole, altezza e durata dei suoni sono categorizzati discretamente nel canto, mentre – pur seguendo un modello linguistico – sono modulati in modo generalmente non discontinuo nel discorso di un parlante. Questi costruisce il suo testo, articolato in enunciati o in battute di uno scambio dialogico, secondo un modello prosodico negoziato tra *Langue* e *Parole* e, dunque, ricorrendo a un insieme di possibilità offerte dal sistema e compiendo, spesso inconsapevolmente, una serie considerevole di scelte d'uso.

1.3. Metro e memoria

La recitazione di lunghe sequenze di versi, memorizzate e tramandate di generazione in generazione, avviene nelle produzioni dei portatori di una tradizione esclusivamente orale secondo strutture melodiche ben precise: il verso è contrassegnato da battute che ne segnalano la posizione nella strofa, così come i distici e le stesse strofe possono caratterizzarsi per la presenza di ictus non informativi e mostrare alternanze regolari che marcano la loro posizione nella struttura dell'intero "canto"³.

1.4. Ricorrenza e fortuna di schemi ritmico-melodici

A prima vista, nell'esecuzione del poeta "analfabeta", sembra che l'ancoraggio mnemonico e la versificazione originaria siano affidati a toni che oggi – avendo affinato una sensibilità per le letture dei grandi interpreti mediatici – potremmo giudicare istrionici e ricondurre a stili espressivi 'primitivi', relegati ai limiti delle cantilene scolastiche⁴.

E tuttavia sono proprio questi schemi che si trovano descritti e rappresentati nelle tradizioni orali di molte culture (v. sopra; per una minima bibliografia cfr. Romano 2002), confermando che la loro fortuna sia da attribuire a una sorta di "efficacia" esecutiva vocale,

³ A questo tema dedicano importanti contributi vari autori (v. Goody 1989 e altri al §II.1). Considerazioni diverse su voce e memoria sono in Lønstrup *et alii* (2017), i cui vari contributi alludono alle conseguenze di una trasmissione mediata dai dispositivi tecnologici (v. §II.1).

⁴ Il rapporto tra poeta e narratore può essere studiato in analogia con quello tra compositore e interprete. In una visione elitaristica della poesia, l'interpretazione di un testo lirico da parte di attori e dicatori può essere vista come l'esecuzione di un'opera musicale da parte di un interprete (v. § II.2).

dipendendo verosimilmente da modalità universali di codifica e di consolidamento mnemonico delle informazioni linguistiche nonché dalle possibilità di accesso a queste nel corso dell'esecuzione orale (*recall*).

Gli schemi ritmico-melodici della poesia, della filastrocca e del racconto non sono ovviamente più gli stessi nel momento in cui si affermano supporti di memorizzazione esterna, che consentono diverse soluzioni di produzione indotte dalla lettura, e tecniche di recitazione innovative che ottengono un consenso da parte delle élite culturali di comunità allargate.

1.5. Ampliamento di orizzonti causato dalla scrittura e dalla riproducibilità

Ecco dunque che – dal momento in cui si affermano queste innovazioni – gli schemi esecutivi si alterano e si differenziano: la riflessione sui legami, sui vincoli reciproci che il parlato e il recitato esercitano mutuamente, deve cominciare a tener conto di un numero crescente di fattori, non ultimi quelli legati alle scelte personali di privilegiare il rispetto di vincoli sintattici o le accidentali, cervellotiche o idiosincratice scelte interpuntive e (tipo)grafiche, o ancora le possibilità di trasmissione multimediali e multimodali suggerite dall'ultimo “portatore” e sostenute dai progressi tecnologici che ne assicurano la riproducibilità.

Di tutti questi argomenti cerco di trattare qui sinteticamente, dando indicazioni esplicite con esempi basati sull'osservazione di esecuzioni sonore. I testi che ho scelto di studiare sono prodotti aderendo a modelli di versificazione diversi (coll'ottonario delle ballate di Wordsworth e col verso libero novecentesco di Heaney). Tuttavia anche le due esecuzioni che analizzo acusticamente per ciascuno di essi sono il risultato di diverse scelte di lettura.

2. Oralità e poiesis

2.1. Oralità e vocalità

Ferma restando la necessità di accordare la dovuta attenzione all'oralità primaria, alle modalità di riproduzione tradizionale di testi orali e al loro sorprendente riaffiorare nelle esecuzioni istrioniche o scolastiche (argomento spesso superato nell'impellenza di escludere da queste produzioni eventuali stigmi di arretratezza, primitività etc.), si tratta qui di distinguere le diverse possibilità di realizzazione orale di testi creativi di particolare fortuna in base a connotazioni storico-culturali che può assumere la vocalità. Se ai vincoli e alle strutture comuni della prima sono dedicati lavori ormai imprescindibili (dalle suggestive riflessioni di A. Lord, E. Havelock e M. Parry ai saggi di W. Ong, J. Goody, R. Finnegan e M.A.K. Halliday che hanno valutato gli effetti della scrittura sulla nostra oralità e le possibilità di oralizzare un testo), restano da esplorare tecnicamente le proprietà che contraddistinguono sul piano enunciativo le diverse letture di un'opera poetica (Zumthor 1984, Bertoni 2006), incluse quelle riferibili a usi culturalmente determinati della voce artistica e quelle parametrizzabili in chiave strumentale e tecnologica⁵.

⁵ Alle conseguenze culturali dell'archiviazione e della riproducibilità della voce sono dedicati diversi contributi in De Dominicis (2002) che non escludono implicazioni antropologiche e filosofiche (per le quali si rimanda anche a Cavarero 2003). Al contrario, algoritmi di quantificazione, definizione di mappe e schemi stilistici sono invece in Delmonte (2016), con un ricco corredo bibliografico in merito alle sfide tecnologiche sulla lettura automatica dei testi poetici nell'ambito di una *Computational Linguistics for*

2.2. *Poiesis < ποίησις*

In realtà *ποίησις* in origine non vuol dire altro che produzione (gr. ποιέω ‘produco’). Distinguiamo ovviamente l’atto creativo del poeta, il compositore, da quello dell’esecutore (cfr. Colonna, in c. di p.): entrambi producono linguisticamente. Tuttavia, sebbene il primo sia l’autore del testo originario, è il secondo che se ne fa interprete e, prestando la sua voce, contribuisce alla diffusione dell’opera e alla definizione di varianti. Il fatto che nelle varie epoche l’autore possa aver investito maggiormente in forme che favorissero l’oralizzazione e in altre abbia invece privilegiato i contenuti, trascurando regolarità metriche, tecniche melodiche e prosodiche, o che in altre ancora abbia spostato l’attenzione su aspetti persino (tipo)grafici, convive con il proliferare di possibilità di lettura e di “arrangiamento” esecutivo (Zumthor 1984 e, per diversi aspetti, Stougaard Pedersen & Have 2014)⁶.

2.3. *Impegno creativo e fruizione*

Se, dal lato del poeta-creatore, occorre un impegno creativo, un talento e un’ispirazione, dal lato del poeta-lettore e del destinatario finale, nel quale bisogna “risvegliare la poesia”, si manifestano i limiti della fruizione: accedere ai significati del messaggio originario è un’operazione complessa che molto dipende dallo stato, dalla disposizione e dall’attivazione di diverse dimensioni ermeneutiche dipendenti dall’affinità che si stabilisce tra sorgente e destinatario. Ovviamente la possibilità che l’interpretazione allontani dalle intenzioni e dalle motivazioni originarie del poeta-creatore è fonte anch’essa di variazioni che contribuiscono a rendere autonoma l’opera dall’autore e aprirla al fruitore (Eco 1984)⁷.

Literature (Sugli aspetti cognitivi e i legami tra intelligenza artificiale e la traduzione di opere poetiche si veda già Hofstadter 1997).

⁶ Oltre a riconsiderare quanto già proposto su questi temi da Cardona (1981), sembra ineludibile il riferimento al significativo contributo dato da Agamben (2002), così come recentemente discusso da Mistrorigo (2018). Una volta definita l’idea e le grandi linee della costruzione testuale, le caratteristiche finali del messaggio che l’autore intende dare dipendono dalla sua capacità tecnica e dalla cura riposta nelle modalità di stesura (e scrittura). La fortuna dell’opera si stabilisce poi in relazione alle modalità di trasmissione e di diffusione e può variare in funzione delle possibilità di lettura (silenziosa, declamata, interpretata...). Queste possono essere suggerite più o meno esplicitamente dal testo o essere presunte dai lettori, in base al loro profilo culturale e alla loro sensibilità estetica. L’argomento ha una portata storico-culturale molto ampia (discussa, tra gli altri, da Bertoni 2006).

⁷ All’argomento della definizione del senso del messaggio grazie al completamento del testo operato dal ricevente (o dall’intermediario) si legano anche le riflessioni su struttura e uso di Coşeriu (1958) e sulla leggibilità del testo di Ricœur (1971). Se Coşeriu è stato il primo, insieme a Jakobson (1960) e Fónagy (1983), a darci gli strumenti per lavorare sul piano dell’interpretazione sonora del messaggio (v. §III.1), Ricœur ci ha fatto scoprire come il lettore contribuisca a dare un senso al testo, agganciandolo a una rete di significati predisponibili, in funzione della congruenza tra significati preelaborati e significati emergenti.

3. Riflessioni sulla lettura poetica

3.1. Norma e variazione

Tutto quanto introdotto nei paragrafi precedenti stimola opinioni e accende discussioni. Tra il *normativo* e il *soggettivo*, si distinguono infatti registri e contesti, si collocano la *normalità* e valutazioni di appropriatezza che qualcuno si sforza di rendere oggettive. L'uso creativo della lingua, personale, si può manifestare con scelte diverse, restando convenzionale o provocatorio, navigando in lessici consolidati o esplorando condizioni periferiche della lingua, concedendosi *hapax* o creazioni occasionali⁸.

Se l'argomento appare evidente sul piano delle scelte lessicali (si pensi ai diversi effetti evocati in italiano, in funzione del contesto d'uso da *perso* e *perduto* o *adesso* e *ora* oppure, a parità di peso sillabico, *nulla* e *niente*) considerazioni simili si possono estendere facilmente ad altri livelli di codifica della lingua, compresi quelli (decisamente più trascurati dalla critica) che investono il livello fonologico, segmentale e, ancor più, fonosintattico. Questi – oltre a spostare la questione sul piano della struttura del verso e delle preferenze dell'autore per assonanze e allitterazioni – emergono invece prepotentemente nella lettura ad alta voce (cfr. Colonna & Romano 2019).

3.2. La lettura ad alta voce tra poesia e prosa

Una disposizione alla lettura significativamente diversa è segnalata da diversi autori tra poesia e prosa (Beccaria 1964; cfr. Colonna, in c. di p.). Al di là della creazione di stili compositivi innovativi che si collocano reciprocamente al polo opposto (si pensi ad es. ai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire o alle prose poetiche di Giampiero Neri), l'estensione delle caratteristiche di oralizzazione della prosa alla lettura poetica è al centro delle preoccupazioni degli studiosi soprattutto in merito al classico *enjambement*.

Per Agamben (2002: 19-20), la poesia è un discorso in cui si oppongono limiti metrici e sintassi, mentre nella prosa (scritta) ciò non accade (dato che il testo può seguire uno sviluppo narrativo avvicinando la conversazione spontanea alla "sintassi")⁹. Tuttavia quando il verso interrompe un costituente sintattico e suggerisce di ricorrere a un distinto segmento intonativo per proseguire nel verso successivo si crea una situazione ben nota (Grammont 1913; Žirmunskij 1972) alla quale però non è chiaro come rimediare (cfr. Mistrorigo 2018: 41-42)¹⁰.

Se non ci sono dubbi sul fatto che, nelle intenzioni dell'autore, l'organizzazione del verso preveda esplicitamente questa separazione, e che quindi il testo suggerisca un'interruzione

⁸ Al tema della licenza poetica sono dedicati importanti passaggi di Jakobson (1960) e Mukarovsky (1970). I riflessi linguistici di queste attività sono esplorati quantitativamente a partire da Dressler (1981). In merito alla poesia di vari autori anglosassoni, cfr. anche i lavori di R. Delmonte (tra gli altri, Delmonte 2016).

⁹ Sulle caratteristiche delle unità ritmico-prosodiche suggerite dal testo e le diverse possibilità di lettura v. Tsur (2012).

¹⁰ "Nei *Discorsi del poema eroico* [...] il Tasso aveva teorizzato l'inarcatura come mezzo di elevazione del linguaggio poetico" (Vitale 2007: 161). Nelle sue *Opere* (XI, p. 52) aveva infatti sostenuto "il rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità".

prosodica, un lettore maggiormente preoccupato di preservare relazioni semantico-sintattiche può pensare (o può aver inteso) che la lettura debba ignorare la fine del verso proseguendo nel verso successivo all'interno della stessa unità tonale. Il problema può essere esemplificato in riferimento ai noti versi de *L'Infinito* di G. Leopardi (1826):

Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete

Le unità tonali suggerite dal testo (con una punteggiatura sintattica e un *layout* che segue ovviamente il metro) sembrano essere fedeli al verso nelle intenzioni dell'autore. E tuttavia vi è chi leggerebbe “interminati spazi...” e “sovrumani silenzi” come costituenti di un'unità enunciativa ininterrotta, nella convinzione che un *enjambement* sia proprio uno scavalcamento esecutivo in lettura e non compositivo nella struttura.

E dunque anche le *enjambéd lines* osservate e discusse nella letteratura inglese sin da Langworthy (1931), in mancanza di un riferimento esplicito alle modalità di lettura ad alta voce, oltre che marcare condizioni ben diverse d'inarcatura, suggeriscono un ventaglio di possibili interpretazioni¹¹.

Ferma restando la particolarità di queste condizioni rispetto a quelle del verso chiuso o, comunque, compatibile con la costituenza sintattica, le opinioni sulle sue modalità di lettura sono discordanti. Ed ecco, allora, che si rivela utile l'estensione del concetto di *enjambement zero*. Un “encabalgamiento zero” avviene “quando la voz del autor-lector no se detiene al final de un verso sino que sigue su movimiento prosódico pasando al verso siguiente” (Mistrorigo 2018: 44). Il discrimine tra lettura poetica e lettura prosastica è fissato dunque, tra le altre cose, dalla melodia e dalle modalità di esecuzione dell'*enjambement*: l'inarcatura del verso presente nella stesura può corrispondere a un'inarcatura nell'esecuzione, continuità enunciativa e *enjambement zero*, oppure essere affidata a un'esecuzione che – pur trattenendo la voce a fine verso – risulti fluida, con una discontinuità tonale che solo un interprete esperto sa rendere senza tema di generare un asintatticismo istrionico.

4. Un'applicazione pratica

4.1. Esempi di lettura

Per mostrare su un piano sperimentale alcune differenze esecutive rilevabili indifferentemente nella lettura di testi di epoca, gusto e tecnica compositiva diversi, abbiamo scelto di analizzare due componimenti di due apprezzati autori anglosassoni: William Wordsworth (1770-1850) e Séamus Heaney (1939-2013). Del primo si considerano i noti versi di “I wandered lonely as a cloud” (1798) e del secondo quelli di “Digging” (1966). Trarremo il primo dalla raccolta *W. Wordsworth. Poesie scelte. Testo inglese a fronte*, edizione italiana a

¹¹ Le interruzioni a fine verso solitamente citate per il sonetto 116 di Shakespeare corrispondono a posizioni in cui una continuazione minore resta possibile (quando non addirittura probabile in un parlato compatibile con quella modalità diamesica). A confronto con gli esempi italiani, anche i più audaci *versi* di John Keats e altri autori anglosassoni (Kastan 2006) mostrano un uso relativamente più contenuto di questo espediente compositivo (l'inarcatura di carattere più forte è, infatti, “quella del legame aggettivo-sostantivo”, Vitale 2007: 162).

cura di F. Giacomantonio (Rubbettino), e il secondo da *Heaney. Poesie*, edizione italiana con testo inglese a fronte delle “Poesie scelte e raccolte dall’autore” (nella traduzione di M. Sonzogni)¹².

4.2. Aspetti ritmico-melodici in esecuzioni di *Digging* (S. Heaney 1966)

Digging è una della più note poesie di Heaney che l’autore stesso ha letto (o, comunque, recitato) pubblicamente in diverse occasioni. Il testo presenta strofe e versi che risultano articolati come segue:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked,
Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade.
Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner’s bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I’ve no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I’ll dig with it.

¹² Per un’analisi critica della produzione dei due autori e delle opere considerate, si vedano tra gli altri, per il primo, Ferreccio (2006) e, per il secondo, De Angelis (2017).

Il testo si presta a una lettura che può restare più o meno indifferente a *layout* e punteggiatura, dato che il linguaggio – occasionalmente caratterizzato da colloquialismi, ma disseminato di marche discorsive o valutative – suggerisce un’esecuzione in uno stile narrativo. Data anche la variabilità dei sintagmi accentuali, soltanto una lettura che non si arresti di fronte al fine-verso o alla scansione sintattica interna permette di dare risalto ad assonanze e allitterazioni e lascia emergere l’intero quadro prosodico alla base del disegno lirico tratteggiato dall’opera.

La Fig. 1 mostra la scansione in strofe e versi visualizzata dal *software PRAAT* sulla base di un’annotazione su tre *tier* (i livelli raffigurati sono rispettivamente sono: strofe = *STN*, versi = *VRS* e unità enunciative = *UTT*). Il brano analizzato nella lettura dell’autore è disponibile all’indirizzo <https://youtu.be/61zlSYgFwmk>¹³. Le discontinuità dei marcatori che incrociano il primo e il secondo *tier* (e le barre / nell’annotazione in *UTT*) segnalano le numerose posizioni in cui l’enunciazione non si interrompe a fine verso o in cui diverse unità intonative segmentano il verso (v. Figg. 2 e 3).

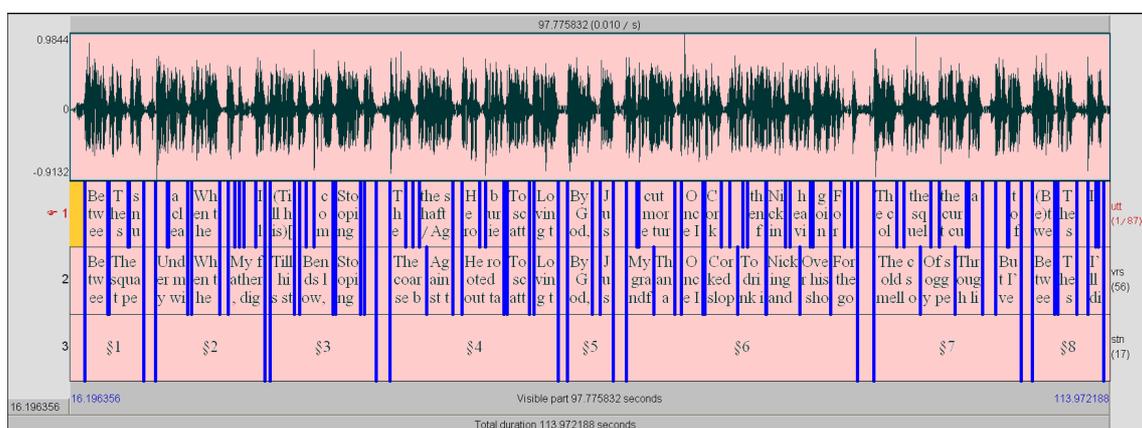


Fig. 1. Visualizzazione completa di un’esecuzione di *Digging* di S. Heaney (<https://youtu.be/61zlSYgFwmk>). Annotazione su tre livelli (v. testo).

¹³ Come analisi delle interpretazioni attoriali diffuse sul *web* valga quella illustrata per la lettura illustrata al §IV.3.

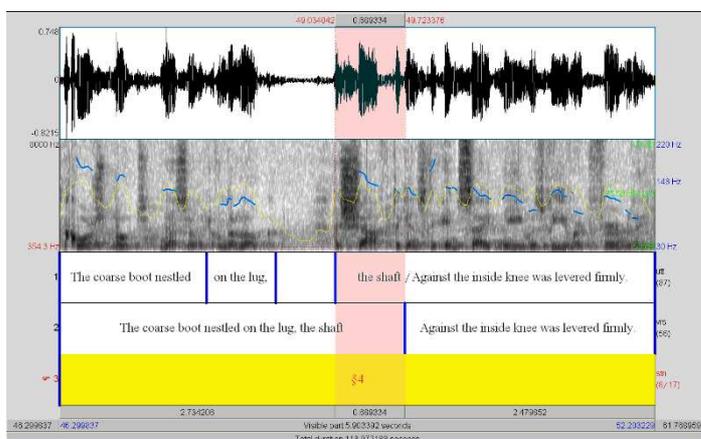


Fig. 2. *Digging*. Quarta strofa. Discrepanza tra verso e scansione enunciativa ai vv. 10-11.

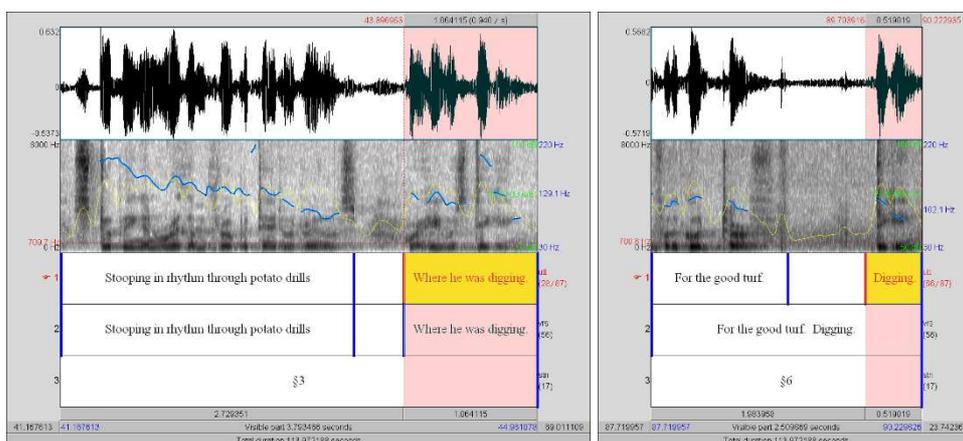


Fig. 3. *Digging*. Terza strofa. Corrispondenza tra verso e scansione enunciativa ai vv. 8-9 (a sinistra) e interruzione interna del v. 24 (a destra).

4.3. Aspetti ritmico-melodici in esecuzioni di *I wandered lonely as a cloud* (W. Wordsworth 1798)

I wandered lonely as a cloud è una poesia di Wordsworth, nota anche come *Daffodils*, la cui grande fortuna è decretata, oltre che dalla frequente presenza nelle antologie, dalla numerosità di citazioni e letture disponibili su internet. Il testo si presenta in quattro strofe di sei ottonari rimati ABABCC articolate come segue (si notino gli accenti sulle forme deboli, l'ossitonia occasionale di *company*, e *daffodils*, nonché la sincope indotta dall'incipit trocaico nell'ultimo verso delle prime due strofe):

I wandered lonely as a cloud
 That floats on high o'er vales and hills,
 When all at once I saw a clowd,
 A host, of golden daffodils;
 Beside the lake, beneath the trees,

Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed—and gazed—but little thought
What wealth the show to me had brought.

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

Come si vede in Fig. 4, anche questa poesia, in un'interpretazione attorale, si presta a una lettura che resta indifferente alla scansione in versi. L'attore congiunge i versi quasi senza respiro, privilegiando la fedeltà sintattica nel testo delle strofe, con occasionali, arbitrarie focalizzazioni (*crowd*, *host* nella prima; *thousand* nella seconda; *dances* nella quarta). I raggruppamenti enunciativi arrivano a comprendere fino a tre versi, ma – diversamente dalla lettura di *Digging* analizzata in Fig. 1 – la struttura metrica e la distribuzione degli accenti impediscono di rompere internamente il verso, contribuendo a una connotazione prosodica rispettosa del metro.

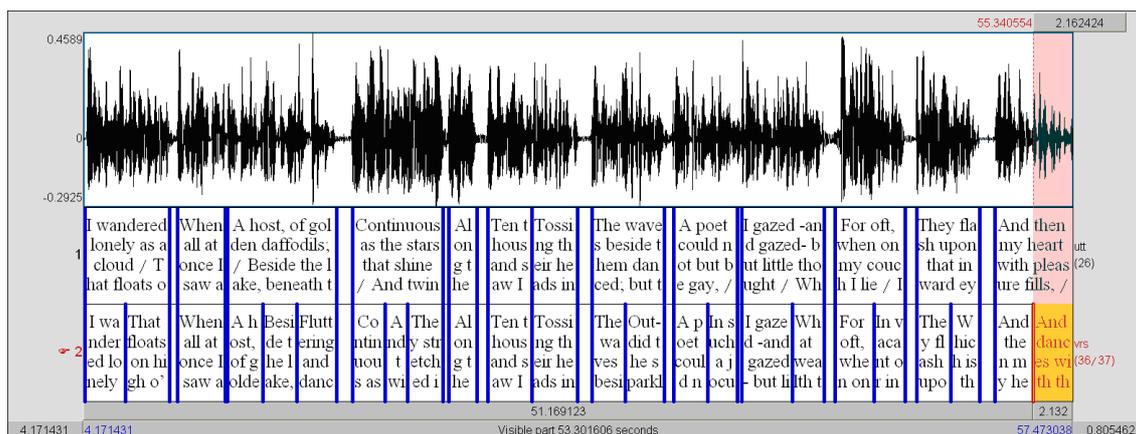


Fig. 4. Visualizzazione completa di un'esecuzione di *Daffodils* di W. Wordsworth (<https://www.youtube.com/watch?v=mQnyV2YWsto>) nella lettura di Jeremy Irons. Annotazione su due livelli (a eccezione del distico finale, le unità di STN coincidono con le sequenze delimitate da pause più lunghe = inspirazioni; v. testo).

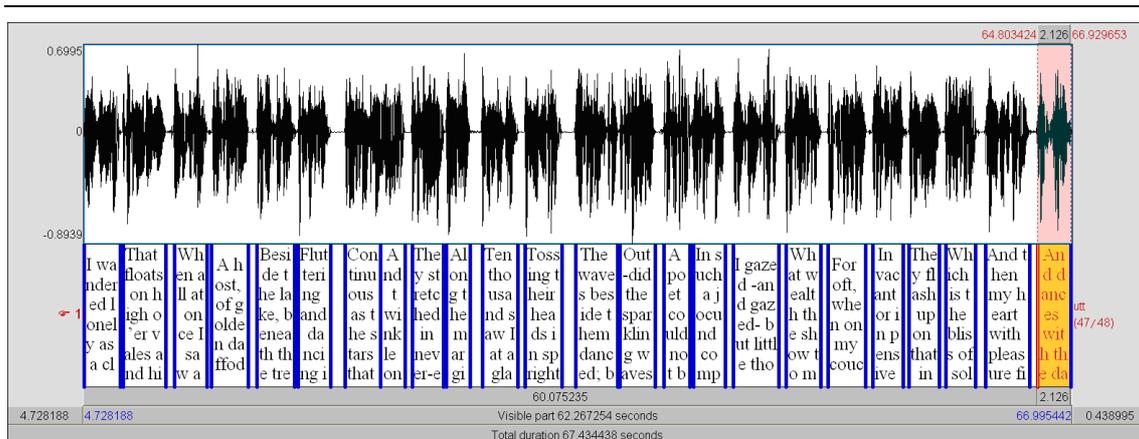


Fig. 5. Visualizzazione completa di un'esecuzione di *Daffodils* di W. Wordsworth (<https://www.youtube.com/watch?v=EK9UWpYuZiE>) nella lettura di Tom O'Bedlam. Annotazione del solo livello UTT (VRS coincidente, v. testo).

Ancora più fedele al testo è l'interpretazione di *Tom O'Bedlam*, pseudonimo della *rockstar* del *poetry reading* inglese sul web, il cui sonoro è disponibile nel file multimediale caricato all'interno del canale Youtube "Spokenverse" (<https://www.youtube.com/watch?v=EK9UWpYuZiE>).

Come si vede in Fig. 5, questa lettura è assolutamente corrispondente alla scansione in versi delle strofe. Il poeta-attore riesce a produrre in modo convincente una distinta unità enunciativa per ciascun verso (verso-curva, nella terminologia di Colonna, in c. di p.), con una scansione che poggia in molti casi su pause virtuali che emergono ai confini tra unità intonative (*Beside the lake, beneath the trees*)¹⁴.

5. Conclusioni

Esplorando il vasto campo disciplinare che accomuna gli interessi dei prosodisti, dei metricologi e dei letterati, questo contributo ha studiato le possibilità di risolvere alcuni problemi metodologici in cui s'incorre nel tentativo di dare una rappresentazione, che non sia quella scritta – infida e malferma –, di una lettura poetica.

La presa in carico delle modalità di resa della struttura prosodica interna del verso, nella sua oralizzazione, così come la discussione sulle possibilità di lettura del verso inarcato, ha messo in evidenza persistenti condizioni di ambiguità diamesica, talvolta risolte in riferimento a fonti recenti che cominciano ad analizzare in modo strumentale il dato sonoro (Delmonte 2016, Mistrorigo 2018).

L'applicazione a testi della letteratura britannica, largamente rappresentati *online* e al centro di riflessioni tanto di specialisti stellati quanto di *blogger* e *layperson*, mostra come i riferimenti terminologici alla forma grafica e orale della poesia necessitino ancora di chiarimenti analitici e procedurali (come quelli proposti da Colonna, in c. di p.). L'analisi di diverse letture ad alta voce di uno stesso componimento ha permesso di ritrovare modalità di resa orale della

¹⁴ Soltanto il primo verso del componimento, in diverse edizioni oggetto di ormai inutili alterazioni grafiche (*wandered* ~ *wander'd*), presenta un'esitazione interna tale da suggerire una scansione in distinte unità enunciative, più che intonative.

poesia, contemporanea e non, che si orientano talvolta translinguisticamente verso modelli simili. Se, infatti, le disposizioni alla lettura di un testo poetico possono dipendere dalle condizioni di alfabetizzazione e scolarizzazione tipiche di un sistema linguistico (Heaney che recita i suoi versi privilegiando la sintassi, ma con passo sicuro e vocalità grave e cadenzata), i condizionamenti derivanti dalla cultura mediatica e dal gusto recitativo del momento (Irons che dà una lettura interpretata del pur schematico verso romantico) lasciano spazio a interpreti (Tom O'Bedlam) che riescono a mantenere una maggiore fedeltà al testo e alle presunte modalità di fruizione originarie.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben, Giorgio (2002), *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet.
- Albera, Roberto (2018), *Orecchio e Musica: come il nostro orecchio percepisce la musica e come la musica ne è condizionata*, Torino, Minerva medica.
- Ambrosini, Claudio, Bravi, Paolo, Proto, Teresa., Tisato, Graziano & Romano, Antonio (2013), "Speaking voice, singing voice, and performance". In: V. Galatà (a cura di), *Multimedialità e multilinguismo: la sfida più avanzata della comunicazione orale* (Atti del IX Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Scienze della Voce, Venezia 21-23/01/2013), Roma: Bulzoni, 3-11 (abstract p. 3).
- Beccaria, Gian Luigi (1964), *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze: Olschki.
- Beccaria, Gian Luigi (1975), *L'autonomia del significante*, Torino: Einaudi.
- Bertoni, Alberto (2006), *La poesia: come si legge e come si scrive*. Bologna: Il Mulino.
- Cardona, Giorgio Raimondo (1981), *Antropologia della scrittura*, Torino: Loescher.
- Cavarero, Adriana (2003), *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli.
- Colonna, Valentina (in c. di p.), *Prosodie del "Congedo". Analisi fonetica di dodici letture del "Congedo del viaggiatore cerimonioso" di Giorgio Caproni*, Alessandria: Dell'Orso, in corso di pubblicazione.
- Colonna, Valentina & Romano, Antonio (2019), "Introduzione alla prosodia luziana", *Luziana*, 3, 13-23.
- Coşeriu, Eugen (1958), *Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico*, Madrid: Gredos.
- De Angelis, Irene (2017), "Qualcosa che la marea non porterà via" (recensione di Seamus Heaney, *Poesie scelte e raccolte dall'Autore*, a cura di Marco Sonzogni, Milano: Mondadori – I meridiani, 2016), *L'indice online*, 1 febbraio 2017 - *Itinerari di parole* (<https://www.lindiceonline.com/geografie/itinerari-di-parole/seamus-heaney-poesie-meridiano/>).
- De Dominicis, Amedeo (a cura di) (2002), *La voce come bene culturale*, Roma: Carocci.
- Delmonte, Rodolfo (2016), "Exploring Shakespeare's Sonnets with SPARSAR", *Linguistics and Literature Studies*, 4(1), 61-95.
- Dressler, Wolfgang U. (1981), "General principles of poetic license in word formation". In Eckeler H. et alii (eds.), *Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981* (Vol. 2: *Sprachtheorie und Sprachphilosophie*), Berlin: de Gruyter, 423-431.
- Ferreccio, Giuliana (2006), *Paesaggi della coscienza. La formazione poetica in William Wordsworth*, Torino: Stampatori.
- Finnegan, Ruth (2018), *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Eugene, Oregon: Wipf and Stock (1st ed. Cambridge U.P., 1977).
- Finnegan, Ruth (2009), *Non con le sole parole. Rivestire l'orale*, in G. Iannaccaro & V. Matera (eds.), 98-125.
- Foley, John M. (1980), "Oral Literature: Premises and Problems", *Choice*, 18, 487-496.
- Fónagy, Ivan (1983), *La vive voix. Essais de Psychophonétique*, Paris : Payot.
- Giannattasio, Francesco (2005), *Dal parlato al cantato*, in "Enciclopedia della musica", V - *L'unità della musica*, Torino: Einaudi, 1003-1036.

- Goody, Jack (1968), *Literacy in Traditional Society*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goody, Jack (1989), *Il suono e i segni: L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano: Mondadori (Il Saggiatore, ed. it. di *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- Grammont, Maurice (1913), *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris: H. Champion.
- Halliday, Michael A.K. (1985), *Spoken and Written Language*, Victoria: Deakin Univ. (ed. it. *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze: La Nuova Italia, 1992).
- Havelock, Eric A. (1963), *Preface to Plato*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hofstadter, Douglas R. (1997), *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*, New York: Basic Books.
- Iannaccaro, Gabriele, Matera, Vincenzo (eds.) (2009), *La lingua come cultura*, Torino: Utet.
- Jakobson, Roman (1960), "Linguistics and poetics" (Closing statement), In: T. Sebeok (ed.), *Style in language*, Cambridge, Mass.: MIT Press. 350-377.
- Kastan, David S. (2006), *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. Vol. 1, Oxford: Oxford University Press.
- Langworthy, Charles A. (1931), "A Verse-Sentence Analysis of Shakespeare's Plays", *Proceedings of the Modern Language Association of America*, Vol. 46, No. 3, 738-751.
- Leroi-Gourhan, André (1964-1965), *Le Geste et la Parole: I. Technique et Langage, II. La Mémoire et les rythmes*, Parigi: A. Michel (ed. it. *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino: Einaudi, 1977).
- Lønstrup, Ansa et alii (eds) (2017), *Voice and Memory, SoundEffects*, 7 (2), <https://www.soundeffects.dk/>.
- Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Menichetti, Aldo (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore.
- Mistrorigo, Alessandro (2018), *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia: Ca' Foscari.
- Mukařovský, Jan (1970), "Standard language and poetic language", In: D.C. Freeman (ed.), *Linguistics and literary style*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 40-56.
- Nencioni, Giovanni (1976), "Parlato-parlato, parlato scritto, parlato-recitato", *Strumenti critici*, 60, 1-56.
- Ong, Walter J. (1986), *Oralità e scrittura: Le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino (ed. it. di *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londra-New York: Methuen, 1982).
- Parry, Milman, Parry, Adam (1971), *The Making of the Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (a cura di Adam Parry), Oxford: Clarendon.
- Patel, Aniruddh D. (2008), *Music, language and the brain*, Oxford: Oxford University Press (ed. it. *La musica, il linguaggio e il cervello*, Roma: Giovanni Fioriti, 2014).
- Ricoeur, Paul (1971), *Exégèse et herméneutique*, Paris: Seuil.
- Romano, Antonio (2002), "Rising-Falling contours in Speech: A metaphore of tension-resolution schemes in European musical traditions? Evidence from regional varieties of Italian". In: P. McKevitt, S. Ó Nualláin & C. Mulvihill (eds.), *Language, Vision and Music (Advances in Consciousness Research)*, Amsterdam: J. Benjamins, 325-337
- Stougaard Pedersen, Birgitte, Have, Iben (2014), "The performing voice of the Audiobook", In: M. Angelucci & C. Caines, *Voice/Presence/Absence*, Sidney: UTS ePress (art. no. 11).
- Tsur, Reuven (2012), *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Brighton: Sussex Academic Press (1st ed. Berne: Peter Lang, 1986).
- Valenti, Gianluca (2013), "Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio De André", *Signa*, 22, 105-134.
- Vitale, Maurizio (2007), *L'officina linguistica del Tasso epico: la "Gerusalemme Liberata"*, Milano: LED.
- Žirmunskij, Viktor (1972), "L'enjambement". In: R. Cremante & M. Pazzaglia (a cura di), *La metrica*, Bologna: Il Mulino, 187-192.
- Zumthor, Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna: Il Mulino (ed. orig. Paris: Seuil, 1983).

ANTONIO ROMANO • is Professor (habil. as Full Professor) at the Dept. of Foreign Languages and Literatures of the University of Turin and scientific director of the Laboratory of Experimental Phonetics “Arturo Genre” and Director of the Master in Translation for Cinema, TV and Multimedia. He is also co-ordinator of *AMPER* Atlas Multimédia Prosodique de l’Espace Roman (with M. Contini) and director of the Italian committee (*AMPER-ITA*).

E-MAIL • antonio.romano@unito.it

LA MELODIA DELLA VOCE: LA LEZIONE AMERICANA

Paola LORETO

ABSTRACT • *The melody of voice: the American lesson.* The essay investigates the relation between the author's creative writing and the poetry of a group of American writers who delineate a visible tradition within the national production. This poetry may be described as being written in a plain style, or a communicative, "oral" – sometimes colloquial – language, which often relies on some form of free-verse, and thus entrusts its hopes for a natural but perceptible rhythm to the mimesis, or otherwise the skilled use, of intonation. The ground of the influence of these American poets on the author's writing – which she has learnt to discern and cultivate in her own body of poetry – is precisely this new poetic language. The reason for the irresistible influence of the American poets' lesson has been the indication of a viable path toward the discovery of a new mode for the contemporary lyric, after its shedding the excesses of the Romantic guise.

KEYWORDS • American Poetry; American Poetics; Orality; The Lyric

Every revolution in poetry is apt to be... a return to common speech.
T.S. Eliot, *The Social Function of Poetry*

*Your rhythmic structure should not destroy the shape of your words,
or their natural sound, or their meaning.*
Ezra Pound, *A Retrospect*

*Where else can what we are seeking arise from but speech?
From speech, from American speech... from what we hear in America.*
William Carlos Williams, *The Poem as a Field of Action*

As soon as there is tone there is poetry.
What I have been after from the first consciously or unconsciously is tones of voice.
Robert Frost

1. Tra scrittura e lettura: l'ansia dell'influenza

Ho accettato con gioia l'invito di Valentina Colonna a partecipare, sia in veste di studiosa sia di poeta, alle celebrazioni per la Giornata della poesia organizzate nel 2018 dall'Università di Torino e dal Laboratorio di fonetica sperimentale "Arturo Genre". Per onorare il tema del convegno, "La musica della poesia", ho pensato di riflettere, per la prima volta analiticamente, sul rapporto tra la mia scrittura e quella di certi poeti americani, di cui mi occupo per professione. Considerati nel loro insieme, questi rivelano una linea di continuità tanto nella produzione quanto nella riflessione poetica statunitense che riguarda molto da vicino l'interesse degli organizzatori del simposio per l'oralità della poesia.

Questo rapporto è andato chiarendomisi nel corso degli anni. Ineluttabilmente, direi. Non ho mai amato la domanda: “Quali sono i poeti che ti hanno influenzata?” Facevo fatica a rispondere, perché c’era molta poca consapevolezza, dentro di me, su questo, e più precisamente una resistenza alla riflessione: cercavo di tenere nettamente separate due parti della mia personalità e della mia attività – la scrittura creativa da un lato e la ricerca e l’insegnamento, e quindi la scrittura accademica, dall’altro – per due motivi, che sono in fondo correlati: uno più profondo e autentico e uno più superficiale e strategico. Il primo è la mia concezione della poesia come un’attività umana che pertiene alla sfera dell’arte ed è dunque un prodotto insieme della cultura – cioè delle idee in cui ci troviamo immersi nel nostro tempo e luogo – ma anche della sensibilità individuale, che per ragioni felicemente insondabili è più o meno incline a reagire agli stimoli della forma. Come cerco di insegnare ai miei studenti, ci sono mille informazioni che possiamo assumere attorno a un testo, ma se non riusciamo a vederlo non ne fruimmo mai davvero per quello che è, cioè a ri-fare esperienza dell’abilità e dell’expertise del poeta, che si sono formate attraverso una storia di vissuti d’arte e di esercizio di un istinto. Questo porterebbe l’insegnamento verso il formato di un laboratorio, come in un’accademia d’arte, più che verso quello della regolare lezione frontale di letteratura, nella quale è solo il professore a parlare e a trasmettere – sostanzialmente – delle informazioni o nozioni. Il secondo, in parte conseguente, motivo è che ho sempre avuto la sensazione che, a differenza di quanto accade negli Stati Uniti, unire quelle due parti della mia personalità e della mia attività, in Italia, sarebbe stato disdicevole e avrebbe tolto credito tanto all’accademica quanto alla poeta.

Ho poi scoperto che questa posizione era molto ingenua, e scorretta. Non solo, come ho compreso in seguito, perché le parti di una personalità sono inscindibili, ed è meglio lavorino insieme, per un risultato ottimale in ogni sfera della sua azione (l’insegnamento e la ricerca hanno molto beneficiato della scrittura creativa). Ancora prima, nella sfera della poesia, mi sono stati indicati i modi e i punti in cui una serie di influenze erano evidenti. Poi ho cominciato a vederli io. Infine sono arrivata, in un certo senso, a “coltivarli”, cioè a non farmi usare dal potere dei grandi poeti su di me, ma a usarlo. Ne sono nati i miei omaggi – impliciti e palesi – ai poeti americani che più mi hanno segnata, soprattutto quelli con cui amo dire che ho “vissuto” per un po’ di tempo, perché li ho letti e riletti a lungo, e studiati, e apprezzati: in primo luogo Emily Dickinson e Robert Frost, ma anche, ultimamente, Walt Whitman (i gusti cambiano con l’età) e William Carlos Williams.

Eccetto Robert Frost, forse, gli altri sono stati poeti incredibilmente seminali, che hanno segnato la poesia americana per secoli, fondandone le linee di discendenza principali. I motivi per cui lo sono stati per me sono più di uno e qualcuno è diverso a seconda del poeta, ma se vado alla ricerca di una sola ragione forte, comune, di fascinazione irresistibile, è senza dubbio quella che ho chiamato la “poesia della voce” degli americani. Ho cercato di descrivere questa vocazione che riaffiora ripetutamente nella poesia statunitense attraverso le testimonianze degli scritti di poetica dei protagonisti del secondo dei due momenti di maggiore rigoglio della sua storia: il modernismo, l’era dei programmi poetici e dei loro manifesti. Durante il primo, per il quale Francis Otto Matthiessen coniò nel 1941 la definizione intramontabile di “Rinascimento americano” – la straordinaria fioritura che a metà Ottocento segna la nascita di una letteratura nazionale – le rivoluzioni i poeti le fanno ma articolandone i modi più dentro che fuori della poesia: più in versi che in prosa. Nei miei studi sulle poetiche americane ho messo in luce il discorso metapoetico dei protagonisti di questa linea rossa che attraversa la poesia statunitense e

la identifica in maniera originale; qui vorrei mostrare qualche esempio di una pratica poetica che ha nutrito la mia scrittura, spero potenziandola.¹

2. Dall'oratoria alla melodia della voce: dalla prosa alla poesia

Che cosa intendo per “poesia della voce”? Intendo dire una poesia che porta le marche dell'oralità, se non sempre della colloquialità – di un'abitudine a parlare a qualcuno – e nella posa che fa assumere alla voce che parla nel testo (nei suoi giri di frase, nella sua punteggiatura, nelle sue mosse idiomatiche, nella sua tessitura sonora) imbriglia un ritmo che è tutto quanto (ed è molto) rimane alla lirica in verso libero (o quasi) per “cantare”, cioè essere melodica come lo fu alle origini. Intendo dire che per via di *come* è nata, la letteratura americana, e cioè dagli scritti a carattere didascalico del periodo coloniale, puritano, è sempre stata in qualche misura o modo il riflesso di un discorso orale. All'inizio furono i sermoni e i resoconti pubblici della propria conversione individuale, che precipitarono nella scrittura di (auto)biografie spirituali individuali, come la *Personal Narrative* di Jonathan Edwards (1739-40), e “tribali”, come nella ricca e variopinta storiografia di Cotton Mather, di poco precedente (Tichi 1974), tutte forme pensate come *addresses*: discorsi indirizzati a un uditorio. Poi la retorica appassionò i discorsi politici in difesa dell'indipendenza, e poi le conferenze pubbliche degli scrittori ottocenteschi intrisi del fuoco sacro delle ultime cause liberali, dall'antischiavismo alla difesa dei diritti delle donne, per trascorrere, inevitabilmente, nei testi più prettamente letterari. Alexis de Toqueville scrisse che gli americani avevano sostituito i dibattiti pubblici ai teatri, che all'inizio non potevano avere (cit. in Matthiessen 1941: 20). Matthiessen fece notare che l'unica tradizione letteraria che gli americani erano riusciti a sviluppare fino alla sua “American Renaissance” era quella dell'oratoria (18). L'eloquenza incredibile della figura più influente dell'epoca, Ralph Waldo Emerson, che ancora leggiamo per i suoi saggi, è frutto della sua abitudine alla predicazione orale, prima come ministro della chiesa, poi come “il saggio di Concord”. Aveva scelto di diventare il pastore unitariano della Second Church of Boston per l'amore che portava all'eloquenza. Gli sembrava che ce ne fosse di più nella prosa della sua epoca che in tutta la metrica della sua poesia (cit. in Matthiessen 1941: 23).

Infine il trapasso dell'abitudine all'oratoria e degli effetti dell'eloquenza dalla narrativa alla poesia fu un fatto solo naturale e forse il fatto più interessante, nella storia dei generi letterari, della maturazione della letteratura americana fino alla conquista della sua indipendenza. Letteralmente è Walt Whitman, l'allievo più scrupoloso di Ralph Waldo Emerson nell'incarnare l'estetica per la nazione del padre del Trascendentalismo americano, a trasportare di peso testi scritti per i suoi discorsi politici dentro il contenitore di tutta la poesia che pubblicò, *Leaves of Grass* (1855). Whitman è anche il poeta rivoluzionario che trasforma la prosa in poesia per mezzo di una prosodia di frasi che avvicina il verso al parlato. Ma la contaminazione tra due generi tradizionalmente agli antipodi avviene ad opera di tutti i protagonisti della formazione di questa letteratura. L'eloquenza dei “sermoni”, reali o camuffati, di certi discorsi rappresentati nella grande narrativa ottocentesca – quelli del reverendo Dimmsdale e del capitano Achab, tanto per intenderci, o della “predicazione” dei saggi emersoniani – è pervasa da caratteristiche formali che la avvicinano all'intensità lirica della poesia, cioè alla densità

¹ Questi studi precedenti sono soprattutto: *Poetiche moderniste. Poesia della voce (1914-45)*, in Paola Loreto e Cristina Iuli (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2017, pp. 175-196; e *The Lyric of Contemporary American Poets: from Emerson to Graham*, in *Letteratura e letterature* 3, maggio 2009, pp. 113-129.

tipica della sua tessitura sonora. I tratti della voce che parla nelle poesie della Dickinson la fanno risuonare come una mimesi di una consegna orale.

Che cosa rende tutto questo originale e distintivo di una poesia nazionale, almeno fino a quando può essere utile ricorrere a questo termine per descrivere un corpus poetico con delle caratteristiche comuni, nuove e persistenti?² Il fatto che questa oratoria, che si insegnava a scuola, questa retorica che è capace di innalzarsi ai livelli dell'eloquenza, non intendeva risultare difficile e incomprensibile – essere un ornamento elaborato dello stile destinato ai colti o a un'élite – ma mirava a essere semplice, cioè accessibile alla maggior parte possibile dei suoi destinatari. La cultura americana nasce come prodotto della conquista e dell'espansione sul territorio, come ha fatto intelligentemente notare Daniel Boorstin, che lega la concezione pragmatica della conoscenza degli americani al loro lungo confronto con la *wilderness*. La terra inospitale, “non civilizzata”, in cui i coloni decisero di vivere sviluppò in loro una diffidenza verso il sapere raffinato e astratto della cultura europea e il bisogno di un sapere pratico e di un linguaggio che assolvesse il compito di comunicare. La conoscenza, per un pioniere, deve servire a vivere, e ad operare (1958: 160). Un uso efficace della retorica caratterizza il linguaggio che la nazione foggia per se stessa perché deve soddisfare la sua esigenza più grande, che è quella di *persuadere*, cioè di conquistare chi ascolta, prima a un ideale religioso, poi a un ideale politico di libertà, poi (o meglio, spesso, allo stesso tempo) un'aspirazione economica alla ricchezza e allo sfruttamento delle risorse. La tradizione del “plain style”, come lo chiama William Bradford, la guida della prima migrazione nel New England, quella dei Padri Pellegrini a bordo della Arbella del 1620, è la volontà di usare un linguaggio piano, che riesca a comunicare i suoi contenuti, che parli alla gente comune nella lingua di tutti i giorni. “Simplify” sarà il motto tanto di Henry David Thoreau, e di quel suo intero “sermone” che è *Walden* (1992: 62), tanto quanto di Walt Whitman, che nella prefazione a *Leaves of Grass* – apparsa solo nella prima edizione e poi riassorbita, tanto per cambiare, nelle poesie del volume – afferma: “The art of art, the glory of expression and the sunshine of the light of letters is simplicity. Nothing is better than simplicity ... The English language befriends the grand American expression... it is the dialect of common sense” (1982: 13, 25).

3. Due esempi romantici

Da queste premesse credo siano derivate le caratteristiche di quella che considero la migliore, se non la maggiore, poesia americana, quella così inconfondibilmente US da essere inscindibile dal linguaggio in cui è stata scritta e quindi, quasi, intraducibile: la finzione dell'oralità, la colloquialità, la quotidianità di un registro che la avvicina al parlato. La poesia americana è per istinto dialogica: appartiene al largo genere di un *verse drama* che nella sua forma antica non si pratica quasi più – e del quale Derek Walcott, nei suoi seminari di scrittura milanesi, invocava il ritorno – ma che nella sua forma informale (mi si perdoni il pasticcio verbale), parlata e non declamata, i migliori (e maggiori) poeti americani hanno sempre

² La presenza di posizioni a difesa dell'oralità della poesia non si limita agli Stati Uniti, naturalmente. Paul Valéry scrive nei suoi *Cahiers*: “The singing brings me back to Poetry – which for me is voice... Deep, underlying continuity is created by something other than linguistically classifiable elements. Tone – accent (not accents)... Voice – unfolding of a free energy” (2000: 71). E William Butler Yeats, in una lettera: “I have tried to make my work convincing with a speech so natural and dramatic that the hearer would feel the presence of a man thinking and feeling” (1954: 583). Quello che mi pare renda il fenomeno statunitense una marca distintiva di questa poesia è, appunto, il delinearsi di una tradizione, e non solo di *poetiche* della voce, ma di una effettiva *poesia* della voce.

praticato. Che cosa è, se non teatro, questa *first line* di Emily Dickinson: “Papa above!” (P61)? O questa: ““Why do I love’ You, Sir?” (P480) O questa: “Afraid! Of whom am I afraid?” (P608) O questa: “Wild Nights – Wild Nights!” (P249)? Quale interazione attiva Whitman nel suo *Song of Myself*, quando interroga il lettore sulla sua cognizione della morte: “What do you think has become of the young and old men? / And what do you think has become of the women and children?” (1982: 194, vv. 123-24) Quali strategie di persuasione mette in atto quando mette a nudo, anticipandole, le paure di chi sta “ascoltando” il Canto per disinnescarle, mostrandone l’insensatezza: “Do you guess I have some intricate purpose? / Well, I have, for the Fourth-month showers have... // Do you take it I would astonish?/ Does the daylight astonish?” (1982: 205, vv. 382-83, 384-5)? O quando, alla fine del poemetto, finge di congedarsi dal lettore e lo stringe invece a sé con un sentimento di urgenza, di esortazione, di rassicurazione, per cucirsi addosso, alla fine, con una promessa di attesa fedele, e di privilegio, elezione:

Listener up there! what have you to confide to me?

...

(Talk honestly, no one else hears you, and I stay only a minute longer.)

Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes.)

...

Will you speak before I am gone? will you prove already too late?

...

I depart as air...

...

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,

If you want me again look for me under your boot-soles.

...

Failing to fetch me at first keep encouraged,

Missing me one place search another,

I stop somewhere waiting for you.

(1982: 246-47, vv. 1320, 1321, 1323-25, 1329, 1336, 1338-39, 1343-45)

Whitman è ricco di apostrofi come Dickinson è ricca di maschere, *personae*, pose: toni di voce. Whitman interpella, chiama a sé, ammonisce, canta, loda, invoca, condanna il lettore, la terra, la notte, il mare, la sua stessa anima e il suo stesso corpo, la morte, un cadavere, una prostituta – e mi fermo per necessità; Dickinson si mette in scena come bambina impertinente, margheritina, topolino, vergine in attesa dello sposalizio o sposa fresca di nozze, amante abbandonata o delusa, mistica esultante nella visione o oracolo impietrito e pietrificante. In entrambe le drammaturgie, come in quelle, che verranno, altrettanto opposte tra di loro, di Robert Frost e William Carlos Williams, è una voce che parla a sostenere la finzione dell’immediatezza di uno scambio psicologico, emotivo o affettivo attraverso le apostrofi, la punteggiatura, la deissi, la sintassi che ricalca quella del parlato (con le enfasi dei suoi parallelismi, inversioni, posticipazioni, sospensioni, incisi e parentesi), i modi verbali dell’esortazione o del dubbio, la temporalità del presente, l’ironia (e tutta la gamma dei possibili toni di voce), le domande retoriche, le allusioni (quelle delle conversazioni della vita, non del

linguaggio poetico), gli ammiccamenti divertiti, le provocazioni, le cesure mobili che sono pause del senso, le interiezioni che sono (come Joseph Brodsky ha brillantemente definito quelle di “Home Burial” di Robert Frost) espressioni (e a volte esplosioni) non-semantiche, tautologie: espressioni di se stesse (1996: 26, 30). In entrambe le drammaturgie, come in quelle che seguiranno, la voce non smette mai di essere poesia: di portare, esattamente nella sua manipolazione della retorica disadorna del parlato, i tratti extralinguistici – o soprasegmentali –, prosodici, di un’organizzazione ritmica significativa e significante. Ed è proprio questa congiunzione, questa simultaneità di intimità del gesto linguistico e di “melodia” della voce, la cifra della poesia americana moderna e la sua modulazione di una lirica che si può riconoscere ancora come tale per il suo potere di commuovere sottilmente al di fuori dei modelli effusivi, e metrici, della tradizione romantica e precedente. In una prodezza di metapoesia, nella sezione 5 del *Song*, Whitman dichiara di non volere parole, né metro né rime, né predicazioni di alcun tipo, ma solo il cullare della propria voce, un canticchiare a bocca chiusa che consente di udire una melodia che da sola veicola il senso: “Not words, not music or rhyme I want, not custom or lecture, not even the best, / Only the lull I like, the hum of your valvèd voice” (1982: 192, vv. 85-86). Non è molto distante, già, dall’affermazione di Frost, per il quale l’intonazione della voce, la parte più astratta (perché orale) e più vitale del nostro linguaggio, poteva fare comprendere il significato di parole pronunciate in modo incomprensibile al di là di una porta chiusa³, ed era l’elemento che, se “colto fresco dalla bocca della gente nella strada” determinava la qualità di qualsiasi scrittura.⁴ Perché “Everything written is as good as it is dramatic. It need not declare itself in form, but it is drama or nothing. A least lyric alone may have a hard time, but it can make a beginning, and a lyric will be piled on lyric till all are easily heard as sung or spoken by a person in a scene – in character, in a setting” (1995: 713).

4. Due esempi modernisti

Certamente, della evidente linea “dialogica” della poesia americana, mi ha toccata, come lettrice e scrittrice di poesia, prima inconsciamente e poi consciamente, il *soundscape*, cioè l’ambiente sonoro, o la scena, o immagine sonora, dell’esserci di una voce che interpella chi ascolta e lo/la coinvolge in una relazione intima. Un evento che accade qui e ora, al presente e in presenza. In *Song of Myself* la relazione è immediatamente gettata fra il poeta che pronuncia i primi tre versi e il lettore che li ascolta, che è costretto a interrogarsi sulla propria natura umana, e sulla fiducia che intende riporre nella voce ambiziosa che sta ascoltando: “I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you” (1982: 188, vv. 1-3). Nelle lunghe poesie narrative di *North of Boston* di Robert Frost, invece – la raccolta di “conversazioni” tra coppie di abitanti del New England rurale che nel 1914 rese famoso l’aspirante *yankee farmer* –, la relazione è instaurata tra personaggi di piccoli drammi attraverso dei veri e propri dialoghi. L’esito è una tessitura sottile

³ “The best place to get the abstract sound of sense is from voices behind a door that cuts off the words. ... The sound of sense... is the abstract vitality of our speech. It is pure sound – pure form” (lettera a John Bartlett del 4 luglio 1913, Frost 1965).

⁴ “To judge a poem or piece of prose you go the same way to work – apply the one test – greatest test. You listen for the sentence sounds. If you find some of those not bookish, caught fresh from the mouths of people, some of them striking, all of them definite and recognizable, so recognizable that with a little trouble you can place them and even name them, you know you have found a writer...” (lettera a John Bartlett del 22 febbraio 1914, Frost 1965).

e quasi trasparente di fioriture di un linguaggio squisitamente letterario e di una posa della voce, un'intonazione, altrettanto decisamente colloquiale, apparentemente non costruita, naturale. Frost aveva dichiaratamente fondato il suo progetto di rinnovamento della poesia scritta in lingua inglese sulla sovrapposizione e messa in tensione degli accenti fissi e predeterminati del metro (un *blank verse* lasso, la misura più vicina alla parlata orale inglese) con gli accenti mobili dell'intonazione, dettati dalle esigenze di espressione di una situazione emotiva. Cito pochi, significativi esempi tratti dal dialogo forse più potente e coinvolgente del libro, "Home Burial." Siamo alle prime battute che la giovane coppia, che ha appena perso un primogenito in fasce, si scambia, ma abbiamo già assorbito la tensione che avvolge il tentativo del marito di costringere la moglie a renderlo partecipe del suo dolore, costantemente frustrato dal rifiuto di lei a lasciarlo entrare nel suo "territorio", come lo definisce Joseph Brodsky nella sua illuminante analisi della poesia. A quella che si intuisce essere l'ennesima richiesta del marito di rivelare quale sia la paura a cui guarda dietro le proprie spalle, attraverso la finestra, nello scendere le scale, la donna fa calare il muro del proprio silenzio. Ma questa volta il marito capisce, e nomina l'innominabile, provocando la reazione più forte di Amy. Il successo dell'impresa di Frost è comporre un verso (qui il secondo) che pur nel rispettare perfettamente la misura del "loose iambic pentameter" che è la base dei suoi dialoghi, combina la fine della frase rivelatrice del marito con l'interruzione improvvisa e sconvolta della moglie. Portando tutte le marche di un'intonazione orale, questo verso ha una fortissima cesura al mezzo, alla quale succedono ben quattro sillabe altrettanto fortemente accentate, prodotte dalla ripetizione, identica, della stessa parola, o meglio, divieto:

But I understand: it is not the stones,
 But the child's mound——"
 "Don't, don't, don't, don't," she cried. (56)

Il secondo esempio segue da vicino il primo. Il marito (che non avrà mai un nome, e questo forse è un segno del nulla in cui cadrà il suo disperato tentativo di comunicare con Amy), in uno di quelli che Brodsky ha chiamato "one-liners" – versi isolati la cui intonazione salta all'orecchio per via della loro formulazione stringente, idiomatico – lamenta la condizione in cui lo ha ridotto la moglie proibendogli di parlare di quello che è anche suo figlio e che anche lui ha perso. La protesta assume il suo sapore popolare a causa del piano "universale", allargato all'intera popolazione maschile, su cui l'uomo la pone. Amy, infuriata, gli risponde che lui no, non può (gli dirà poi che è perché non sa *come* farlo). Ma la riuscita, di nuovo, dell'operazione frostiana sta nella tessitura sottile di consonanze e assonanze che pervade il *blank verse* che regge le battute di dialogo, e che le fa concludere, con struttura circolare, con un richiamo chiasmico all'apertura dello scambio. In mezzo, il ritmo dell'intonazione di Amy esprime tutto il suo turbamento e il suo eloquio scomposto:

"Can't a man speak of his own child he's lost?"
 "Not you! Oh, where's my hat? Oh, I don't need it!
 I must get out of here. I must get air.
 I don't know rightly whether any man can." (56)

È di versi come questi, in cui risuona così tanto una lingua dentro un linguaggio, e il risultato è poesia e vita allo stesso tempo (della qualità citata da Elinor White, la moglie di Frost, nel suo Valedictorian speech *Conversation as a Force in Life, or As a Living Force*) che penso che possano essere intraducibili. Come tenere la tensione della formulazione memorabile, che si tira dietro il suo profilo intonativo, e al tempo stesso la base del metro, i giochi sintattici e

i molteplici effetti sonori? La conquista di una scrittura che è una “melodia della voce” ha reso, secondo me, finora intraducibile (e intradotta) la poesia di Robert Frost. In italiano, infatti, non ho mai sentito risuonare, finora, gli stessi accenti di naturalezza del parlato da cui riverberasse, solo a una successiva e attenta analisi, *anche* la maestria di uno stile che fosse squisitamente letterario.

A un linguaggio poetico completamente diverso – e che farà molta più scuola, specialmente a partire dal dopoguerra – approda William Carlos Williams, le cui intenzioni sono allo stesso modo di celebrare una poetica del quotidiano negli accenti della gente comune. Ma la sua gente non è quella, in estinzione, delle aree rurali del New England, ma quella dei suoi sobborghi o piccole città. Innamorato anche lui del “dialect”, la lingua ancora in formazione nella bocca degli americani, e ancora duttile nelle mani del poeta, dà vita a una sintassi che Cristina Campo descrisse bene come dominata da una linea “folle e delicata”, e a “una metrica di irriducibile naturalezza” (Williams 1958).⁵

L’esempio più eclatante di quello che può risulterne è il *post-it* che Williams sembra aver affisso sotto una calamita sul frigo di casa:

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

5. Un modello di lirica contemporanea

Credo di essere una poeta fondamentalmente lirica. Le due parti di me – la studiosa e la scrittrice – sono sotterraneamente andate a braccetto nel dettare i miei interessi di ricerca: la poesia americana, la traduzione, la teoria della lirica, la *ecopoetry*. Quello che andavo cercando era un modello di lirica contemporanea, dei tratti di stile – un linguaggio – che potessero ancora consentirci, ai nostri tempi, di identificare una forma poetica come “lirica”, dopo che abbiamo fatto a meno del metro e abbiamo deciso che non possiamo più andare attorno, come facevano i romantici, effondendo i nostri sentimenti. Per di più abbiamo scoperto che vogliamo una poesia in cui il rapporto tra il soggetto e il suo oggetto sia dialogico: che chiami qualcuno alla presenza e divenga forma di accoglimento, di ascolto. E vogliamo una poesia che sia un evento, che

⁵ Nel 1958, Vanni Scheiwiller pubblica, per la sua All’insegna del pesce d’oro, in edizione numerata, *Il fiore è il nostro segno* di William Carlos Williams. Cristina Campo e l’editore stesso lo dedicano al poeta per il suo settantacinquesimo compleanno.

accade qui e ora e ci procura un'esperienza della mente, cognitiva, vicaria. Che sia un atto linguistico performativo, sostanziato da una lingua materica.⁶

Quello che mi cattura, come lettrice e scrittrice, di questa poesia americana – e che credo la renda straordinariamente moderna, anticipatrice e per ora imperitura – sono le melodie delle sue voci che parlano: il senso, che ci trasmettono, di una presenza immediata, di un rapporto di intimità, evenenziale, che si produce qui e ora, al quale siamo chiamati quasi involontariamente, quasi senza accorgerci, a partecipare. Per me, in pieno regime versoliberista, resiste la distinzione tra prosa e verso e corre davvero su una linea “folle e delicata”, quasi impercettibile: quella di una musicalità sottile, appena mormorata, mascherata ma udibile, di un verso che mantiene la naturalezza della lingua con la quale, tutti i giorni, ci diciamo le cose animandole con la melodia che nelle nostre intonazioni nasconde e rivela le emozioni. Per un poeta, il senso di quello che vuole dire può richiedere una scelta interminabile fra le parole, ma il suono di quello che sente ne con-sente una sola.

Perché è impossibile sapere
e immaginare è letale.
Lascia che il possibile sia
figlio del reale, della roccia.
La sassifraga di un poeta
che ami e senti l'alito
dietro il lobo.
Perché non è dato sapere
prima dove stare, come amare.
Perché ci vuole una casa.

Paola Loreto, *case* | *spogliamenti*, Aragno 2016

Because knowing is impossible
and imagining is lethal.
Let the possible be
child of the real,
splitting the rock.
Saxifrage of a poet
you love, you hear breathing
at your ear.
Because knowing where to live,
how to love, isn't given
beforehand. Because it takes a house.

Paola Loreto, *houses* | *stripped*, translated by Lawrence Venuti, Toad Press, Claremont, CA, 2018

⁶ Sono le caratteristiche che secondo Jonathan Culler possono ancora definire la lirica in epoca contemporanea, come argomenta nei numerosi scritti che ha dedicato all'argomento, tra i quali scelgo di citare, per buona sintesi, *Lyric Address*, in *Letteratura e Letterature* 1, 2007, pp. 21-36; e *Why Lyric?*, *pmla* 123:1, Jan. 2008, pp. 201-206.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Boorstin, Daniel J. (1958), *The Americans: The Colonial Experience*, New York, Vintage (Random House).
- Brodsky, Joseph (1996), *On Grief and Reason* (1994), in Joseph Brodsky, Seamus Heaney and Derek Walcott, *Homage to Robert Frost*, New York, Farrar, Straus & Giroux, pp. 5-56.
- Culler, Jonathan (2007), *Lyric Adress*, in *Letteratura e Letterature* 1, pp. 21-36.
- Culler, Jonathan (2008), *Why Lyric?*, in *pmla* 123:1, pp. 201-206.
- Dickinson, Emily (1955), *The Poems of Emily Dickinson*, a cura di Thomas H. Johnson, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 3 voll.
- Eliot, Thomas Stearns (1961), *On Poetry and Poets*, New York, Noonday. 1943.
- Frost, Robert (1995), *Collected Poems, Prose, & Plays*, a cura di Richard Poirier e Mark Richardson, New York, Library of America.
- (1965), *Selected Letters of Robert Frost*, a cura di Lawrance Thompson, London, Jonathan Cape.
- Loreto, Paola (2017), *Poetiche moderniste. Poesia della voce (1914-45)*, in Paola Loreto e Cristina Iuli (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, pp. 175-196.
- , (2009), *The Lyric of Contemporary American Poets: from Emerson to Graham*, in *Letteratura e letterature* 3, pp. 113-129.
- Matthiessen, Francis Otto (1941), *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, London, Toronto, New York, Oxford University Press.
- Pound, Ezra (1968), *Literary Essays of Ezra Pound*, introduzione di T.S. Eliot, New York, New Directions. 1918. [Contiene anche *A Retrospect*].
- Tichi, Cecelia (1974), *Spiritual Biography and the "Lords Remembrancers"*, in Sacvan Bercovitch (a cura di), *The American Puritan Imagination. Essays in Revaluation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Thoreau, David Henry (1992), *Walden and Resistance to Civil Government*, a cura di William Rossi, New York, Norton. 1966.
- Valéry, Paul (2000), *Cahiers/Notebooks*, Frankfurt am Main, Peter Lang, vol. II.
- Whitman, Walt (1982), *Complete Poetry and Collected Prose*, a cura di Justin Kaplan, New York, The Library of America.
- Williams, William Carlos (1958), *Il fiore è il nostro segno*, a cura di Cristina Campo, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- (1991), *The Collected Poems: Volume I, 1909-1939*, New York, New Directions. 1938
- (1969), *Selected Essays*, New York, New Directions. [Contiene anche *The Poem as a Field of Action.*]
- Yeats, William Butler (1954), *The Letters of W. B. Yeats*, a cura di Allan Wade, London, Rupert Hart-Davis.

PAOLA LORETO • is Professor of American Literature at the University of Milan, Italy. She is the author of three book-length studies on Emily Dickinson, Robert Frost, and Derek Walcott. She has written a number of articles and essays on North-American and Caribbean literatures. A specialist in American poetry, she has translated Emily Dickinson, William Carlos Williams, Richard Wilbur, Philip Levine, Charles Simic, A. R. Ammons and Amy Newman. Her latest research is in contemporary American poetry and poetics, poetry translation, world literature, ecocriticism and eco-poetry.

E-MAIL • paola.loreto@unimi.it

DAVID HUERTA E LA MUSICA DI CIÒ CHE ACCADE

Pablo LOMBÓ MULLIERT

ABSTRACT • *David Huerta and the music of what happens.* David Huerta was born in Mexico City in 1949, but claims to be reborn again in 1968, after the massacre of students in the Tlatelolco Square by hands of the Mexican army. This dramatical moment on Mexican 20th century history has marked his life and his poetical work, strongly politically committed, without diminishing, tough, the quality nor the intensity of his poetical voice. In this article the author analyzes some of Huerta's poems, its relation to hispanic poetry, and their musicality.

KEYWORDS • David Huerta; Mexican Poetry; Ayotzinapa

Introduzione

Cercherò di mostrarvi, di farvi ascoltare, approfittando di una conferenza molto particolare, alcune note preziose della poesia in lingua spagnola, riferendomi principalmente a quella composta da un poeta ispano-americano, messicano per la precisione, che scrisse una sorta di omaggio poetico sull'opera del cileno Pablo Neruda; ma David Huerta, il nostro conferenziere, lo fece con lo sforzo lodevole di utilizzare solamente dei versi endecasillabi – mille in totale. Questa sua conferenza-poema, intitolata “El poema y su sombra” (“Il poema e la sua ombra”) e pronunciata durante i festeggiamenti per il centenario di Neruda, nel 2004, sarà la colonna portante del breve panorama che cercherò di offrirvi sulla sua poesia, sulla sua musicalità e, in riferimento a quest'ultima, cosa si intende.

Prima, però, accennerò brevemente ad alcuni dati biografici per collocare la sua opera e descriverne un poco la sua personalità. David Huerta è nato a Città del Messico nell'ottobre del 1949, ma ama ripetere di essere rinato nell'ottobre del 1968, dopo il massacro degli studenti perpetrato dall'esercito messicano nella Piazza di Tlatelolco¹. Questa drammatica vicenda ha segnato non solo la sua vita, ma anche la sua opera fortemente impegnata, senza però diminuire la sua qualità né la sua intensità poetica. Avendo già pubblicato una prima raccolta di poesie (*El jardín de la luz*, 1972), nel 1978 diventa borsista della Fondazione Guggenheim e scrive il suo grande poema *Incurable*, definito da tanti critici come la più ambiziosa composizione poetica nel Messico del novecento. Tra i diversi premi e riconoscimenti ricevuti, Huerta vanta i prestigiosi premi di poesia Carlos Pellicer (1990), Xavier Villaurrutia (2005) e il Premio Nazionale delle Scienze e le Arti (2015). Molto attivo anche nell'ambito della divulgazione culturale, è stato direttore del “Periódico de Poesía” dell'Università Nazionale Autonoma del

¹ Per il massacro di Tlatelolco si veda il capitolo finale della famosa cronaca di Oriana Fallaci sul '68 in *Niente e così sia*, Milano, Rizzoli, 1969.

Messico –dove ebbi la fortuna di conoscerlo e diventare suo amico–, docente universitario e conferenziere nelle Università di Princeton, Harvard, Oxford e Cambridge. Nel 2013 ha pubblicato due grossi volumi con la sua opera poetica sotto il titolo *La mancha en el espejo*.

1. Piccola lezione sulla tradizione poetica spagnola

L'opera poetica di Huerta è poliedrica, così come la sua attività nella diffusione culturale e nell'insegnamento della letteratura. Una delle più originali manifestazioni sia della sua poesia che della sua passione da lettore è precisamente la conferenza su Neruda prima citata, nella quale possiamo trovare alcuni indizi sulle origini dell'eccezionale musicalità che contraddistingue la poesia in lingua spagnola, a cominciare da quella solida tradizione popolare medioevale che si è rinvigorita con il passare dei secoli. Poetizzando, quindi, sui modelli letterari che ispiravano a Neruda, Huerta scrisse questo breve riassunto della lunga storia della poesia in lingua spagnola e delle diverse tradizioni e movimenti letterari che l'hanno arricchita.

Seguiste claras huellas: la suntuosa
 prosodia de Darío y los misterios
 de los franceses y del Siglo de Oro [...]
 y los versos enérgicos de Whitman,
 las locuras de Herrera, otro uruguayo
 del todo diferente; y don Alonso
 de Ercilla y su Araucana fabulosa;
 los sonetos, las liras, las octavas;
 la lección italiana, el octosílabo
 del romance raigal, de Federico;
 alejandrinos de Régnier, de Hugo;
 el resplandor de Francia, el río de España [...]²

Huerta comincia, quindi, riconoscendo le origini “moderniste” della poesia del giovane Neruda intento a misurarsi con il rinnovamento portato da Rubén Darío, poeta nicaraguense che ha radicalmente cambiato il volto, seguendo quei “misteri dei francesi”, della scrittura in lingua spagnola alla fine del diciannovesimo secolo, ma riprendendo anche le prodezze letterarie del Siglo d'Oro, cioè di scrittori dell'altezza di Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla (soldato-poeta che partecipò alla Conquista dell'Araucanía, oggi Cile, nel Cinquecento), fray Luis de León, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo e sor Juana Inés de la Cruz, per citarne soltanto alcuni. La potente poesia “trascendentalista” di Whitman non poteva mancare, così come neanche, nella configurazione della voce poetica nerudiana, quella di Julio Herrera y Reissig, anche lui allievo del grande “modernista” argentino Leopoldo Lugones. Poi, però, Huerta fa un salto indietro nel tempo come per ricordare: “Ma come cominciò il tutto?”. E sì, il tutto cominciò con “la lezione italiana” (sonetti, lire, ottave), cioè con l'irruzione e l'assimilazione –quasi nella sua accezione biologica che descrive il processo

² David Huerta, “El poema y su sombra”, in *El correo de los narvales*, Città del Messico, Umbral, 2006, vv. 50-52 e 103-111. Propongo una scarsa traduzione in prosa dei versi: “Hai seguito delle chiare orme, la suntuosa prosodia del Darío e i misteri dei francesi e del Secolo d'Oro [...] e i versi energici di Whitman, le pazzie di Herrera, un'altro uruguayano completamente diverso; e don Alonso de Ercilla e la sua Araucana favolosa, i sonetti, le lire, le ottave; la lezione italiana, l'ottosillabo del “romance”, di Federico; alessandrini di Régnier, di Ugo; lo splendore della Francia, il fiume della Spagna”. Tutte le traduzioni dei testi in spagnolo sono mie, tranne l'ultima.

nutritivo delle cellule, che elaborano elementi esterni attraverso la digestione, l'assorbimento e la circolazione— dei metri e delle forme strofiche della tradizione italice nella letteratura ispanica durante appunto il cosiddetto Secolo d'Oro, a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento. Ma, è tutto cominciato veramente lì? Le “chiare orme” della poesia spagnola portano, con un altro passo indietro, verso la poesia popolare tradizionale, principalmente orale, rappresentata da Huerta nella sua mini-lezione di storia della letteratura in quegli ottosillabi dei “romances”³, poi rivisitati in chiave “surrealista” da Federico García Lorca e tanti altri scrittori non solo spagnoli ma anche ispano-americani durante i primi anni del ventesimo secolo. La lezione italiana, dunque, e la tradizione spagnola dalla prima arricchitasi, ma anche l'eleganza della Francia. Questo enorme tesoro poetico europeo e americano così saldamente assimilato nella lingua spagnola confluisce nell'opera di Neruda, e anche in quella dello stesso Huerta che ce lo spiega nella sua conferenza-poema.

Ma ciò che non racconta la conferenza è il lungo percorso di studio autodidatta che Huerta ha percorso negli anni, diventando anche un attento lettore e critico di poesia, principalmente in lingua spagnola (ma non solo), affascinato precisamente dalla variatissima e rigogliosa letteratura del Secolo d'Oro. Nello stesso periodo nel quale scrisse la conferenza-poema su Neruda, Huerta era anche molto impegnato nella divulgazione di poesia come direttore (dal 2001 al 2008) della storica rivista “Periódico de poesía” dell'Università Nazionale Autonoma del Messico, nelle cui pagine non solo dava spazio ai più giovani poeti messicani ma anche condivideva la sua fascinazione per la perfezione formale, i giochi pirotecnici delle metafore e la musicalità della poesia del Barocco spagnolo. In quel periodo, oltre il rafforzarsi della sua fama da poeta in Messico e anche a livello internazionale, si era talmente sparsa la voce sulle sue capacità per gustare, comprendere ed insegnare la poesia barocca che nel 2001 la casa editrice Alfaguara - Messico incarica Huerta di elaborare un'antologia di poesia aurea per giovani, lavoro che verrà poi pubblicato l'anno successivo sotto il titolo *La fuente, los destellos y la sombra*. Intanto, lo studioso del Barocco e poeta continua a scrivere e a pubblicare i propri versi, nei quali traspaiono anche le sue letture. Del 2006 è la raccolta di poesie intitolata *La calle blanca*, il cui epigrafe, cornice di tutto il libro, sono i versi finali del quinto sonetto di Garcilaso de la Vega (“por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero”); in questo volume si trova anche il poema “Relectura de Quevedo”, nel quale Huerta confida che sul comò riposano accanto a sé le opere dell'autore di *Canta sola a Lisi*⁴.

Oltre la poesia di Quevedo e Garcilaso, Huerta riconosce anche la maestosa opera di Luis de Góngora tra i suoi maestri (e anche tra quelli di Neruda). Nelle “Soledades” gongorine c'è un piccolo gioco poetico che ha richiamato l'attenzione di Huerta (e non solo) perché rappresenta

³ Componimento poetico nato nella tradizione orale medioevale in lingua volgare spagnola (appunto, “romance”) che può variare nella misura, ma che corrisponde normalmente alla distribuzione strofica di quattro versi con rima assonante nei versi pari, e che permane ancora nella tradizione popolare musicale. Basti ricordare tanti “tormentoni” in spagnolo, come “Despacito” (2017) dei portoricani Erika Ender e Luis Fonsi, la canzone latina che ha vinto più premi nella storia dei Billboard Music Awards, il cui ritornello dice: “Pasito a pasito, suave suavécito / Nos vamos pegando, poquito a poquito / Hasta provocar tus gritos / Y que olvides tu apellido”. Qui si può vedere la combinazione dei due metri “naturali” nella poesia spagnola: di 12 sillabe per i versi lunghi (primi due) e 8 per i versi corti (ultimi due della strofa, rimata con la povera assonanza delle vocali *i-o* principalmente nei diminutivi).

⁴ C'è anche da notare che nello stesso libro *La calle blanca* si trova il poema “La mano izquierda di Glen Gould”, nel quale Huerta si riferisce alle emozioni provate ascoltando la famosa registrazione delle “Variazioni Goldberg” di Bach, sintesi della musica barocca.

la quasi assoluta indivisibilità che si stabilisce in poesia tra il suono dei versi e il contenuto. Nel passaggio in questione si descrive la marcia che un gruppo di contadini esegue per passare da un passo stretto di montagna verso l'ampiezza di una valle; dapprima, lungo la via scarpata, i camminanti formano una fila indiana, ma quando il terreno comincia ad aprirsi avanzano in una formazione che somiglia a quella tracciata dagli stormi di gru in volo:

Pasaron todos pues, y *regulados*
 cual en los equinoccios surcar *vemos*
 los piélagos del aire libre *algunas*
 volantes no *galeras*,
 sino grullas *veleras*
 tal vez creciendo, tal menguando *lunas*
 sus distantes *estremos*,
 caracteres tal vez formando *alados*
 en el papel diáfano del *cielo*
 las plumas de su *vuelo*.

Góngora abbandona per un attimo la storia dei contadini camminanti che ci sta raccontando e si ferma per articolare diverse comparazioni sul volo delle gru, che sono non delle barche a remi ma a vela, solcando il mare dell'aria, o delle lune crescenti o decrescenti (secondo la posizione delle estremità delle loro ali), oppure dei caratteri scritti nella carta chiara del cielo. Lo studioso francese Robert Jammes ha fatto notare nella sua edizione delle "Soledades" di Góngora la disposizione delle rime di questo frammento (e ci vuole una lettura veramente approfondita del testo, poiché si tratta di un poema di circa 2000 versi): nei primi otto versi le rime si avvicinano progressivamente (il primo fa rima con l'ottavo; il secondo con il settimo...) e la frase si conclude con i due ultimi versi che rimano tra sé raffigurando con i suoni la "V" dello stormo in volo:

regulados alados
 vemos estremos
 algunas lunas
 galeras veleras
 cielo
 vuelo

Sono quindi le rime a disegnare una figura, in una sorta di sinestesia complessa nella quale lo schema della formazione a "V", pressoché impercettibile per l'udito, può essere solo scoperto con gli occhi. C'è inoltre da notare la presenza delle lettere "V" nel passaggio (nelle parole "volantes", "veleras", "vez" due volte, "vuelo") e delle lettere "U" ("menguando", "lunas"), anche esse raffiguranti il volo delle gru. Suoni e forma concorrono in questi versi per tracciare con molta precisione grafica il contenuto delle immagini che presentano, raffigurando anche la realtà con tutte le risorse linguistiche a disposizione. Utilizzando le parole di Vicente Hudobro, avanguardista cileno che intimava i poeti a non parlare della rosa, ma a farla fiorire nella poesia, si potrebbe dire che Góngora non parla sulle gru, ma le fa volare con i suoni delle rime.

2. La poetica dell'invisibilità

Lungi da pretendere l'imitazione la poesia gongorina, Huerta condivide l'idea che nel rapporto tra poesia e realtà ci può essere un legame talmente forte da far diventare il poema

quasi un'istantanea fatta di parole. Nella raccolta *La calle blanca*, c'è una sorta di *ars poetica* intitolata "Declaración de antipoesía" nella quale afferma:

Yo no quiero escribir [...]
 de una clase de luz que nada más yo puedo percibir y entender.
 Preferiría hacer versos donde los rechinados y las crepitaciones
 que me circundan algunas noches, no demasiadas
 —ruidos y sombras cuyo significado ignoro—,
 tengan un lugar y le den a los lectores
 esa sensación de inquietud semejante
 a la de sueños inolvidables por razones ignotas.⁵

Invece, quindi, di poetizzare su certe emozioni e sensazioni misteriose per il resto delle persone, Huerta afferma di voler fare spazio nei suoi versi ai rumori e alle ombre che lo circondano, suscitando nei lettori le stesse sensazioni di inquietudine da lui avvertite. E non è banale una simile affermazione da parte di un poeta che aveva anche intitolato un'altra raccolta "La música de lo que pasa" ("La musica di ciò che accade"), del 1997. In questo precedente libro Huerta aveva pubblicato il poema "Invisibilidad" ("Invisibilità"), nel quale si cominciava a delineare quella che potremmo chiamare una "poetica dell'invisibilità", con la quale il poeta vorrebbe fondere la sua concezione poetica del linguaggio, delle immagini e metafore, con la realtà che lo circonda:

Hazte invisible para que puedas
 entrar por la ojiva sangrante
 de la locura
 sin perder las encías, el pelo y la retina.
 Hazte invisible como el agua en el agua,
 como una chispa en el fuego de la madrugada,
 como una piedra en el cimiento
 de la Torre de Babel.⁶

Per riuscire ad addentrarsi nel terreno della poesia senza perdere sé stesso, Huerta trova una strada particolare da percorrere, diventare "invisibile come l'acqua nell'acqua", lasciando cioè che sia il flusso della realtà, "la musica di ciò che accade", a guidare i propri versi. Ed è proprio quella stessa trasparenza che riconosce analizzando la poesia di Neruda nella sua conferenza, quando scrive: "Tus poemas resuenan, viven, brillan [...] / poemas de mujeres y de niños, / de oscuridad, reflejo y transparencia" (vv. 20, 26-27)⁷.

⁵ David Huerta, "Declaración de antipoesía", *La calle blanca*, Città del Messico, Era, 2006, vv. 1-8. "Io non voglio scrivere su una specie di luce da me soltanto percepita e capita. Preferirei fare dei versi nei quali gli scricchiolii e le crepitazioni che mi circondano certe notti, non troppe —rumori e ombre il cui significato ignoro— abbiano un luogo e diano ai lettori quella sensazione d'inquietudine simile a quella dei sogni insondabili per ignote ragioni".

⁶ David Huerta, "Invisibilidad", *La música de lo que pasa*, Città del Messico, Conaculta, 1997, vv. 1-8. "Diventa invisibile per riuscire a entrare nell'ombrale sanguinante della pazzia, senza perdere le gengive, i capelli né la retina. Diventa invisibile come l'acqua nell'acqua, come una scintilla nel fuoco dell'alba, come una pietra nelle fondamenta della Torre di Babele".

⁷ "I tuoi poemi risuonano, vivono, brillano [...] poemi di donne e di bambini, di oscurità, di riflesso e trasparenza".

In un altro testo sulle “Odas elementales” dello stesso Neruda, Huerta crea il termine di “materialismo poetico”, spiegandolo in questa maniera: “Neruda se ocupa de poetizar muchas cosas sin alterar su estar-ahí, sin modificar (embelleciéndolas o convirtiéndolas en arquetipos o paradigmas intangibles) su rotundidad de objetos, de presencias sensibles, de hechos o fenómenos directos”⁸. Nel caso delle opere di Neruda non si tratta più della realtà-natura o palcoscenico che ritraevano i barocchi o gli avanguardisti, ma della realtà sociale così come si presenta nella storia, principalmente dell’America Latina del Novecento. Possiamo trovare entrambe le realtà anche nell’opera di Huerta, secondo i diversi periodi della sua produzione letteraria, ma se ce n’è una che domina la sua esistenza personale è proprio quella sintesi tra impegno sociale, come nel caso di Neruda, divulgazione culturale e creazione poetica, senza che la qualità letteraria di questa debba per ciò essere declassata a semplice propaganda politica. Il termine “materialismo poetico” coniato da Huerta per descrivere la poesia nerudiana, quindi, diventa una categoria per descrivere anche la sua e rispecchia nitidamente quella “poetica dell’invisibilità” che lui stesso si propone di applicare nei suoi versi, guidato, appunto dalla realtà, dagli oggetti e dai fatti in quanto tali, lungo il percorso del processo creativo.

3. “Ayotzinapa”

Uno di questi fatti che Huerta lascia penetrare nella sua poesia più recente è la terribile sparizione forzata di 43 studenti della Escuela Normal Rural di Ayotzinapa tra il 26 e il 27 settembre 2014, studenti che si preparavano per diventare maestri nelle diverse scuole rurali per i figli dei contadini dello Stato di Guerrero. Dopo diverse inchieste effettuate dalla procura generale del Messico, si concluse che, dopo il rapimento da parte di agenti di polizia, i giovani sequestrati furono consegnati ad alcuni esponenti di un noto gruppo di narcotrafficienti della zona, i “Guerreros Unidos”, e uccisi. A quattro anni di distanza, non è stata fatta chiarezza sulla vicenda anche nota come “Caso Iguala” né, soprattutto, si sa dove siano i ragazzi scomparsi (o quel che resta di loro). La notizia, evidentemente, ha scosso il Messico intero ed è diventata l’ennesimo simbolo della corruzione dilagante nelle istituzioni di tutto il paese; durante giorni e notti le strade delle principali città messicane si sono riempite di persone che accusavano il governo di aver perpetrato un crimine di Stato. I familiari dei ragazzi, intanto, non hanno ancora smesso di cercare i propri figli tra le fosse comuni che si trovano in tutto il territorio nazionale. Il due novembre di quello stesso anno, poco più di un mese dopo la scomparsa dei giovani studenti, Huerta pubblicò il poema “Ayotzinapa” e immediatamente un gruppo di artisti (Rubén Leyva, José Villalobos e Luis Zárate) allestirono un’installazione nei locali del Museo d’Arte Contemporanea della città di Oaxaca (MACO) che consisteva nella proiezione notturna dei versi di Huerta in una delle altissime pareti, dipinte di nero, del cortile del Museo, spazio noto come “Il cubo aperto”; ai piedi delle colonne di parole furono poste 43 piccole candele per ricordare ciascuno dei ragazzi scomparsi e in uno degli angoli c’era anche una piccola stufa a carbone accesa. Uno degli artisti (non saprei indicare quale dei tre) ripeteva il poema senza interruzione, in una sorta di mantra o preghiera funebre. Questa lettura incalzante, con lo sfondo nero e le parole del poema illuminate soltanto da piccole fiamme disposte a terra, ebbe un effetto molto particolare in tante persone che videro l’installazione ma

⁸ David Huerta, “El materialismo poético de Neruda”, in *El correo de los narvales*, Città del Messico, Umbral, 2006, p. 58. “Neruda si occupa di poetizzare molte cose senza alterare il loro ‘stare-li’, senza modificare (abbellendole o facendole diventare degli archetipi o paradigmi intangibili) la loro rotondità di oggetti, di presenze sensibili, di fatti o fenomeni diretti”.

anche tra tutte quelle che la conobbero tramite i media, per due ragioni principalmente (forse le stesse che portarono Huerta a scrivere il poema): i fatti erano ancora troppo freschi e le autorità continuavano a svolgere le loro indagini, e si stava vivendo in tutto il Messico la festa tradizionale del Giorno dei Morti, celebrazione particolarmente sentita dalla popolazione.

Ascoltando o leggendo i versi di “Ayotzinapa” si avvertono due caratteristiche quasi immediatamente, da una parte, l’insistenza delle anafore che conferisce un forte ritmo alla consecuzione delle immagini e delle comparazioni, e dall’altra il registro di una forte oralità, come se il poeta stesse parlando a una seconda persona presente. Quest’intenzione dialogante si intuisce sin dalla prima parola, un verbo coniugato in prima persona plurale che coinvolge l’ascoltatore intimamente, e verrà confermata con diversi indicativi della stessa persona (verbi coniugati, aggettivi possessivi, pronomi atoni). Poi arriva la conferma definitiva con due vocativi diversi: il primo, “señores y señoras” (“signori e signore”), si rivolge quasi con scarno a un pubblico molto più ampio e meno definito, e il secondo, “hermanos” (“fratelli”), con il quale si manifesta verso la fine del poema il vero proposito di dialogare con tutti coloro che condividono la rabbia, la frustrazione ma anche le speranze del poeta. Huerta cerca di mettere in pratica anche in questo caso la sua particolare “poetica dell’invisibilità”, lasciando che siano i fatti a condurlo nella stesura dei versi, facendo sì che la tragica realtà, nota a tutti i lettori o ascoltatori, sia la protagonista. Il poema, però, non si riferisce soltanto alla vicenda della scomparsa forzata dei 43 giovani studenti, ma anche a diverse altre situazioni che tristemente hanno segnato la storia del Messico contemporaneo: i migliaia di scomparsi i cui resti sono stati sparsi in altrettante fosse comuni per tutto il paese, l’incendio di un asilo nido nel quale persero la vita 49 bambini —senza che ci fossero né imputati né responsabili— e la lunga scia di torture, stupri e omicidi che hanno convertito il Messico nel capoluogo del femminicidio a livello planetario. Tante facce della stessa medaglia che Huerta, come Neruda nelle sue opere, non cerca di modificare né tantomeno di abbellire, ma di riportare così come sono, aggiungendo magari soltanto il proprio orrore e un’accurata denuncia, lasciando che sia “la musica di ciò che accade”, per macabra e crudele che sia, a condurre i suoi versi.

*Ayotzinapa*⁹

Mordemos la sombra	Mordiamo l’ombra
Y en la sombra	E nell’ombra
Aparecen los muertos	Compaiono i morti
Como luces y frutos	Come luci e frutti
Como vasos de sangre	Come bicchieri di sangue
Como piedras de abismo	Come pietre abissali
Como ramas y frondas	Come rami e fronde
De dulces vísceras	Di dolci viscere
Los muertos tienen manos	I morti hanno mani
Empapadas de angustia	Intrise d’angustia
Y gestos inclinados	E gesti inclinati
En el sudario del viento	Nella sindone del vento
Los muertos llevan consigo	I morti portano con sé
Un dolor insaciable	Un dolore insaziabile
Esto es el país de las fosas	Questo è il paese delle fosse
Señoras y señores	Signore e signori

⁹ David Huerta, “Ayotzinapa”, Tacámbaro, Taller de Martín Pescador, 2014. Il testo fu anche pubblicato in diversi siti e blog contemporaneamente.

Este es el país de los aullidos
 Este es el país de los niños en llamas
 Este es el país de las mujeres martirizadas
 Este es el país que ayer apenas existía
 Y ahora no se sabe dónde quedó
 Estamos perdidos entre bocanadas
 De azufre maldito
 Y fogatas arrasadoras
 Estamos con los ojos abiertos
 Y los ojos los tenemos llenos
 De cristales punzantes
 Estamos tratando de dar
 Nuestras manos de vivos
 A los muertos y a los desaparecidos
 Pero se alejan y nos abandonan
 Con un gesto de infinita lejanía
 El pan se quema
 Los rostros se queman arrancados
 De la vida y no hay manos
 Ni hay rostros
 Ni hay país
 Solamente hay una vibración
 Tupida de lágrimas
 Un largo grito
 Donde nos hemos confundido
 Los vivos y los muertos
 Quien esto lea debe saber
 Que fue lanzado al mar de humo
 De las ciudades
 Como una señal del espíritu roto
 Quien esto lea debe saber también
 Que a pesar de todo
 Los muertos no se han ido
 Ni los han hecho desaparecer
 Que la magia de los muertos
 Está en el amanecer y en la cuchara
 En el pie y en los maizales
 En los dibujos y en el río
 Demos a esta magia
 La plata templada
 De la brisa
 Entreguemos a los muertos
 A nuestros muertos jóvenes
 El pan del cielo
 La espiga de las aguas
 El esplendor de toda tristeza
 La blancura de nuestra condena
 El olvido del mundo
 Y la memoria quebrantada
 De todos los vivos
 Ahora mejor callarse
 Hermanos
 Y abrir las manos y la mente
 Para poder recoger del suelo maldito

Questo è il paese delle urla
 Questo è il paese dei bambini in fiamme
 Questo è il paese delle donne martoriate
 Questo è il paese che ieri appena esisteva
 E ora non si sa dove finì
 Siamo perduti in mezzo a boccate
 Di zolfo maledetto
 E roghi distruttori
 Siamo con gli occhi aperti
 E gli occhi pieni abbiamo
 Di cristalli pungenti
 Stiamo cercando di dare
 Le nostre mani di vivi
 Ai morti e agli scomparsi
 Ma si allontanano e ci abbandonano
 Con un gesto d'infinita lontananza
 Si brucia il pane
 Si bruciano i volti estirpati
 Della vita e non ci sono mani
 Né volti
 Né paese
 Solamente c'è una vibrazione
 Stretta da lacrime
 Un lungo grido
 In cui ci siamo confusi
 I vivi e i morti
 Chi questo legga deve sapere
 Che fu lanciato al mare di fumo
 Delle città
 Come un segnale dello spirito rotto
 Chi questo legga deve sapere pure
 Che nonostante tutto
 I morti non se ne sono andati
 Tantomeno li han fatti sparire
 Che la magia dei morti
 Risiede nell'alba e nella vanga
 Nel piede e nei campi di mais
 Nei disegni e nel fiume
 Diamo a questa magia
 L'argento tiepido
 Della brezza
 Consegniamo ai morti
 Ai nostri giovani morti
 Il pane del cielo
 La spiga delle acque
 E lo splendore di ogni tristezza
 Il chiarore della nostra condanna
 L'oblio del mondo
 E il ricordo rotto
 Di tutti i vivi
 Meglio tacere adesso
 Fratelli
 E aprire le mani e la mente
 Per poter raccogliere dal suolo maledetto

Los corazones despedazados
De todos los que son
Y de todos
Los que han sido

I cuori spezzati
Di tutti quelli che sono
E di tutti
Quelli che sono stati¹⁰.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Fallaci, Oriana (1969), *Niente e così sia*, Milano, Rizzoli.
Góngora, Luis de (1996), *Soledades*, a cura di R. Jammes, Madrid, Castalia.
Huerta, David (1997) *La música de lo que pasa*, Città del Messico, Conaculta.
Id., (2006) *La calle blanca*, Città del Messico, Era.
Id., (2006) *El correo de los narvales*, Città del Messico, Umbral.
Id., (2014) *Ayotzinapa*, Tacámbaro, Taller de Martín Pescador.
Id., *Ayotzinapa*, tr. di Enea Zaramella, in “Asymptote”, 18/11/2014 (<https://www.asymptotejournal.com/blog/2014/11/18/say-ayotzinapa/#italian>).

PABLO LOMBÓ MULLIERT • è nato a Città del Messico nel 1978. Dottorato in Letteratura Ispanica presso El Colegio de México, svolge attività didattiche presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere della Università degli Studi di Torino. Autore di saggi e articoli sulla letteratura in lingua spagnola in generale, si è concentrato sullo studio e la divulgazione della poesia ispanoamericana; più di recente ha intrapreso il viaggio verso l'avventuroso mondo della traduzione poetica e collabora quotidianamente con il giornale torinese *La Stampa*.

E-MAIL • pablo.lombomulliert@unito.it

¹⁰ Traduzione di Enea Zaramella, in “Asymptote” (18/11/2014). <https://www.asymptotejournal.com/blog/2014/11/18/say-ayotzinapa/#italian>.

“COME UN SUONO DELLA NATURA”

Poesia e rumore primigenio nell'ultima poesia rilkiana

Michele BORDONI

ABSTRACT • “Like a sound of Nature”: poetry and primordial noise in Rilke’s last poetry. The poetics of Rilke, from the *Duino Elegies* and the *Sonnets at Orpheus* until the poems of 1926 (the year of the poet’s death), is configured as an attempt to reach a “primordial noise” of nature (*Urgeräusch*) through the very diction of poetry in its physical and sound value and at the same time existential. The critical arrangement of this poetic is therefore proposed, accentuating its more directly metric-sounding aspects as well as those, essential for the understanding of the Prague poet, of an aesthetic matrix. The parallelism between Rilke’s experience and Saussure’s one is proposed as the main comparison to deep the concept of “primordial noise”. This concept leads the analysis, underlining the esoterical thought of Rilke and Antoine Fabre d’Olivet concerning the music and the sound, both bonded with poetry. Another important theoretical concept is represented by the position of the poetical subject in front of the linguistic phenomenon, between his disappearing process and his capability to have free choice.

KEYWORDS • Rilke; Esoterism; Aesthetic; Theory of Literature

Langsam, Schleppend, Wie ein Naturlaut
(Lentamente, trascinato, come un suono della natura)
Gustav Mahler, *Prima Sinfonia*

In questo saggio, di natura (più che linguistica o metrica) estetica e di ricostruzione delle fonti, ci proponiamo di ripercorrere il percorso poetologico che porta Rilke a una fondamentale riconsiderazione dell’aspetto materico e sonoro del fatto poetico. Prima di addentarci nell’analisi (limitata agli aspetti più apertamente esposti ad approcci di teoria della letteratura - come la posizione del soggetto nell’evento linguistico e poetico - e pertanto non centrata, per abbondante bibliografia disponibile, su aspetti prettamente linguistici e stilistici) della tarda produzione del poeta boemo, fase in cui i discorsi sulla musica e sul suono vengono a prendere un’effettiva consistenza teorica e che pertanto permette un approfondimento estesiologico mirato, ci sembra utile, a creazione di un’aurea che permetta l’ingresso nel non sempre chiaro e comprensibile universo rilkiano, suggerire un paragone con un’esperienza affine per risultati ma significativamente distante da quella di Rilke, ovvero quella del Saussure “esoterico”, del Saussure dei quaderni inediti che contengono teorie e ipotesi lontane da quelle, ben più famose, che sono poi confluite nel Corso di linguistica generale. Le nozioni, che verranno qui sotto esplicate, di “rumore senza fondo del linguaggio”, insieme a quella della “materialità del fatto pre-linguistico”, struttureranno, confluendo nel sistema di segni e letture rilkiano (composto anche da apporti di teorie esoteriche e mistiche, non scientifiche), l’analisi della tarda produzione di Rilke, aprendosi all’interno verso altre esperienze poetiche fin de siècle e primo-novecentesche.

1. La follia di Saussure

Nel tornio degli anni che vede l'originale connubio instauratosi, in area strutturalista e poi post-strutturalista, fra linguistica e critica estetico-letteraria, particolare importanza ricopre l'acuta e penetrante lettura del già ex-ermetico Piero Bigongiari di alcuni documenti inediti appartenenti a Ferdinand de Saussure, pubblicati da Jean Starobinski sul numero di febbraio del 1964 del "Mercur de France". L'analisi che il poeta e critico pisano propone di questi testi – e dei parerga di Starobinski prima e poi di Michel Deguy, autore dell'articolo dall'audace titolo *La follia di Saussure* edito nella rivista "Critique" nel gennaio del 1969 – mira a scandagliare le riflessioni saussuriane per ritrovare, in un'ottica già derridiana, dei nuclei di una teoria della grammatologia, in cui la tensione tra *phonè* e *graphè* restituisca alla parola (poetica *in primis*) il suo statuto sfuggente di simbolo. Si tratta, per Bigongiari, di portare a temperatura le riflessioni di Starobinski, Deguy e, ovviamente, Saussure, in modo da plasmare e rendere malleabili anche per una teoria italiana della poesia le riflessioni di area francese, da sempre al centro della riflessione bigongiariana. In questa maniera, categorie ermetiche precedentemente usate dal poeta negli anni dell'Ermetismo italiano si instaurano sul lessico più rigoroso e filosofico di una tradizione strutturalista tanto viva in quegli anni quanto più sfuggente nel momento in cui la riflessione sulla parola si adagia sui campi (a dire il vero tutt'altro che confortevoli) di una linguistica libera dalle domande cocenti della poesia. Il tentativo di Bigongiari, nel farsi ambasciatore di queste scoperte d'Oltralpe, è pertanto quello di proporre una scienza della parola che non dimentichi la di lei tendenza a cristallizzarsi in forme ed istituti e, al contempo, la sua effervescente dinamicità, la sua violenta dirompenza. Sembra pertanto di buon auspicio, in un contributo che focalizzerà – come si vedrà – la sua attenzione su zone del pensiero poetante di un altro poeta per certi versi affine alla tempra e all'aura bigongiariana (che risponde al nome di Rainer Maria Rilke), rifarsi preventivamente a questi episodi tanto più nascosti quanto più capaci di aprire faglie e legami critici.

Il "Copernico della linguistica contemporanea" – così Aldo Rossi aveva precedentemente definito Saussure – aveva lasciato, nei quaderni deposti nella Biblioteca Pubblica e Universitaria di Ginevra rinvenuti da Starobinski, una serie di riflessioni concernenti la possibilità, per le lingue indoeuropee, di sviluppare rizomaticamente, intorno a un nucleo fisso, la totalità delle loro potenziali realizzazioni grazie alle qualità combinatorie del suddetto nucleo. Saussure definisce "anagrammi" queste qualità. Gli anagrammi di Saussure, distinti in *anafonia*, *ipogramma*, *paragramma*, raggrumano dunque la loro potenzialità combinatoria intorno ad un nocciolo fonetico, ad una pulsazione ritmica e sonora che si pone come "ipotalamo d'ogni sviluppo poetico [...] un ipolinguaggio che sta dietro, o sotto, al linguaggio apparente"¹. L'ipotesi – evidente ma non dimostrabile, con un certo imbarazzo, da Saussure – è pertanto quella di una matrice che, surrettiziamente, dia adito ad una serie di sviluppi combinatori di sé stessa permanendo, in un *ne varietur* tanto più apparentemente incredibile quanto più ferreo e pervasivo ad una più attenta analisi, come un tratto genetico del linguaggio, poetico e *tout court*. Particolare attenzione va riservata alla seguente affermazione:

La follia di Saussure è da accostare alla mallarméana follia di Elbehnon in *Igitur*: il personaggio mallarméano si corica nella tomba come la ricerca linguistica di Saussure discende negli strati originari – nella culla-tomba – del linguaggio: là dove esso non può rinunciare a dirsi linguaggio, ma dove s'incontra con lo spettro pericoloso – pericoloso per la "materialità" del fatto linguistico –

¹ Bigongiari, Piero (1971), *La funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, p. 26.

che il Saussure stesso chiamava “intenzione poetica” [...]. Là dove i poeti sanno che esiste necessariamente, con un salto categoriale, il prelinguistico.²

Nel crinale che dunque procede verso un più ardente approfondimento della ricerca saussuriana, Bigongiari richiama l’atto suicida che il personaggio mallarméano di *Igitur* compie nel ricucire la distanza fra sé e i propri avi, quell’autoannientamento che permette il termine delle combinazioni spontanee della vita (quello che qui, con lessico saussuriano, viene indicato con *combinazione*, altrove è definito da Mallarmé con il termine *hazard*). Entrare nel fondamento buio del linguaggio poetico significa annullare il probabile (qui Bigongiari richiama Bonnefoy) dello sviluppo linguistico per captare il “rumore senza fondo del linguaggio”³, l’incalcolabile che si basa sulla “parola prima, sul saussuriano «nome sacro» posto a caposaldo dell’«analisi fonica delle parole»“ che rende la parola del poeta “una parola sempre prima [...] la prima pronuncia”⁴. Il *motthème* saussuriano, questa matrice combinatoria, è il borbottio della lingua, quello che Barthes, in altri luoghi, avrebbe chiamato il *brusio* della lingua. Dato come anti-linguaggio, questo ipolingua saussuriano si presenta come mero significante simbolico, ovvero come “l’improbabilità della propria origine attraverso tutto il significabile quale appunto è il linguaggio prima di essere messo in atto”⁵. In definitiva, quando il linguista ritrova un pattern che generi la lingua, quando trova – pur senza prove scientificamente univoche – la “parola abissale” che contiene, come il *Libro* di Mallarmé, tutto il mondo (linguistico) possibile in germe, allora si accede alla “follia” del linguista, alla sua *reductio ad unum* del corpo linguistico, del significato al significante:

Questa parola-tema posta nell’abisso del pre-testo, che altro è se non lo stato primario della stessa coscienza soggettiva, il punto in cui il significante, nella sua prima pronuncia, non si è ancora separato dal significato? Una lingua canta se stessa solo quando fa tutt’uno col suo stesso corpo prelinguistico.⁶

Queste parole di Bigongiari, che pongono sotto un’ulteriore tornitura le teorie saussuriane, specie estremizzando l’approfondimento dalla “superficie” linguistica fino alla sua condizione di possibilità, fino al “prelinguistico” di cui si è sopra accennato (e che più avanti verrà ripreso in funzione di grimaldello teorico per l’ermeneutica dell’ultima poesia di Rilke), offrono l’abbrivio a riconoscere nell’esperienza poetica rilkiana le tracce dello stesso movimento qui indicato dalla parola al “rumore senza fondo del linguaggio”, da questo fino al silenzio.

2. L’esoterismo linguistico di Rilke: per una teoria esoterica della musica e del suono

Quella di Saussure, indicata da Deguy come una vera e propria “follia” e risultata non a caso indimostrabile dallo stesso linguista ginevrino, approssima a grandi linee le direttive dei grandi movimenti esoterico-iniziatici. Tentando di riassumere in poche parole, nel movimento esoterico in cui l’iniziato comincia ad “agire”, il singolo prende volontariamente la decisione di rinunciare alla sua volontà tentando di fare di sé uno spazio vuoto agito dalle forze originarie

² Ivi, p. 27.

³ Ivi, p. 28.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, p. 34.

che tenta di avvicinare. L'iniziato, nel momento in cui attraversa le soglie simboliche degli stadi esoterici, lima e leviga sempre più la sua volontà fino a farla aderire a quella della sua origine; origine che, in quanto precedente la genesi del singolo, rimane in filigrana dietro l'esistenza dell'iniziato, la permea, la attrae fino a coincidere con la sua fine. L'origine – diversa dunque dalla genesi⁷ – è da immaginare come una *couche* su cui si basa la superficialità del singolo, una profondità che rimanda, architettonicamente, allo sfondo bianco da cui si stagliano mano a mano delle figure, emergendo ed immergendosi in esso, facendosi, nella sua mancanza di visibilità, condizione di visibilità stessa. Se questa è la situazione che si palesa in Saussure (dove lo sfondo anagrammatico è la “materialità” della lingua, per Bigongiari lo strato del significante o del silenzio), anche, e soprattutto, in Rilke si manifestano simili tendenze.

Fin dal 1898, in un piccolo scritto intitolato *Appunti sulla melodia delle cose*, la dimensione scenico teatrale che viene ivi descritta rimanda ai connotati di una *Stimmung*⁸ tanto verace quanto esigente un ascolto dell'inaudibile sfondo che lega i personaggi sulla scena. Rilke, nel suo testo, ragiona intorno alla comunanza di intenzioni e spirito, una vera e propria unità genetica, oltre che di ispirazione, che si avverte tra le figure tardogotiche di Marco Basaiti “sospese” o galleggianti su uno sfondo dorato; sfondo dorato che lega, isolando, le figure. Prospettando un possibile utilizzo di questa intenzione pittorica per il teatro moderno, Rilke ipotizza la possibilità di riconnettere ad una matrice originaria (lo sfondo) tutto ciò che avviene sulla scena:

Sia il canto sussurrato da una lampada o la voce della tempesta, sia il respiro della sera o il gemito del mare intorno a te, sempre veglia alle tue spalle una vasta melodia intessuta di mille voci, dove da un punto all'altro il tuo assolo trova spazio. Sapere *quando fare la tua entrata* è il segreto della tua solitudine; come nell'arte del vero reciproco rapporto; dall'altezza delle parole lasciarsi ricadere nell'unanime melodia.⁹

Se queste parole quasi sorprendono per la vicinanza al saussuriano “rumore senza fondo del linguaggio”, più semplice è legarle al movimento stesso della poetica rilkeana che, con Jesi, è interpretabile come una progressiva riduzione dell'“assolo” del poeta-iniziato alla mostrazione delle potenzialità metafisiche e poetiche (in Rilke questi aspetti sono difficilmente districabili) dello sfondo da cui tutto viene agito e fatto agire. Riduzione che, a differenza dell'esperienza più propriamente mistica o immaginifica, non prelude al silenzio-annichilimento, quanto a una cosciente esplorazione del territorio estremo della voce e della poesia in relazione al silenzio, dell'uomo in confronto alla natura, del significato rispetto al significante:

Un modello approssimativo di questi rapporti dialettici si può ritrovare nei modelli aristotelici del cosmo: nelle sfere cristalline concentriche. La tensione dell'esoterismo di Rilke è, appunto, fra la volontà di aderire con lo sguardo ai limiti della sfera umana, e la volontà di usufruire della trasparenza cristallina delle sfere per spingere lo sguardo attraverso esse, di là di esse, nella regione in cui «dove sentiamo, svaniamo».¹⁰

Le ipotesi di Jesi sull'esoterismo rilkeano sono, d'altronde, appoggiate sulle testimonianze epistolari di Rilke stesso: in una lettera a Nora Purtscher-Wydenbruck dell'undici agosto 1924 leggiamo il poeta dichiarare che chi è “nel seno del lavoro poetico, è iniziato ai miracoli delle

⁷ Benjamin, Walter (1971), *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, p. 24.

⁸ Spitzer, Leo (2009), *L'armonia del mondo*, Bologna, il Mulino.

⁹ Rilke, Rainer Maria (2006), *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli, pp. 30-31.

¹⁰ Jesi, Furio (1976), *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Messina-Firenze, G. D'Anna, p. 66.

nostre profondità o almeno usato da essi come un cieco e puro strumento”¹¹. Essere agiti dalle forze segrete delle profondità come un “cieco e puro strumento” risponde alla volontà di rinunciare alla propria voce come espressione della soggettività per prendere in carico il “compito” (perché di compito, come dichiarato al v. 30 della *Prima Elegia*, si tratta) di “dire le cose” (questo il movimento della *Nona Elegia*) senza nessun filtro che non sia quello di operare una trasmutazione per via poetica del reale. In breve, il poeta-iniziato non ridotto al silenzio mistico di un autoannullamento si fa bocca, strumento fonico di una potenza ulteriore, del “rumore senza fondo del linguaggio” e del mondo che è l’origine del mondo e del linguaggio. Come nel ricercare il *motthème* il linguista andava riducendo tutto alla materialità del pre-linguaggio, così anche il poeta punta a mutare la sua voce in suono.

Sarebbe qui troppo lungo e dispendioso riassumere anche solo a grandi linee le singolari esperienze rilkiane in materia di musica e di suono, le oscillanti sensazioni fra paura e ammirazione del fenomeno musicale e sonoro che hanno agito nella vita del poeta. Basti qui, per il tema di questo saggio, ricordare come da una posizione di terrore nei confronti della musica (in una lettera a Sidie Nàdherny del 13 novembre 1908 si leggono passi come questi: “[...] la musica è un pericolo per me. Dolce, com’è dolce la morte per un disperato; di quella dolcezza estenuante, che tutto promette, che va evitata da *chi* voglia sopravvivere”¹²) si passi ad una armonizzazione del principio sonoro con quello geometrico, con l’unificazione – per citare il fondamentale saggio di Giuliano Baioni¹³ – tra *musica* e *geometria*, tra volatilizzazione effimera del sensibile e costruzione, realizzazione (termini ereditati da Cezanne e da Rodin, il versante plastico dell’ispirazione di Rilke) nel concetto ultracomprendivo di suono. Il Rilke che scrive il *Malte* e che si arena per dieci anni nella composizione delle *Elegie Duinesi* proprio per l’eccessiva chiamata in causa del principio dissolutivo della musica, del suo trascinarsi emotivo che tanto ricorda lo “svanire” della *Prima Elegia*, riesce nell’impresa di concludere l’opera e di ricevere “in premio” i *Sonetti a Orfeo* proprio grazie ad un riposizionamento del suo sguardo nei confronti della musica e del suono. Riposizionamento che diventerà così centrale tanto che la visione odierna di Rilke non coincide più con quella hofmannsthaliana di un Rilke “plastico”, con quella lukacsiana di un Rilke poeta “della sicurezza”, quanto con quella di un Rilke poeta orfico, legato a doppio filo con la tematica sonora. Pertanto, prima di concedere finalmente il giusto spazio alle parole del poeta in merito, sembra necessaria una parentesi cursoria sulle motivazioni teoriche che spinsero Rilke a riconsiderare in una maniera diversa il tema sonoro e musicale della sua poesia.

La presenza fondamentale di un nucleo sapienziale-esoterico nella teoresi poetica di Rilke è stata riconosciuta ampiamente in molti degli aspetti della sua produzione. Non sorprenda quindi trovare anche in questo snodo fondamentale accenni a questo fondo “irrazionale”. Le riflessioni di Rilke sulla musica prendono il via dalla lettura dei testi esoterici di Antoine Fabre d’Olivet, durante il suo soggiorno a Toledo nel 1912, e dall’approfondimento del pensiero taoista che in d’Olivet è presentato come fondamentale per l’esposizione delle sue tesi. In particolare (lo conferma una lettera a Maria von Turn und Taxis da Toledo) il libro frequentato da Rilke nel suo soggiorno spagnolo è *La musique expliquée comme Science et comme Art, et considérée dans se rapport analogiques avec les mysteres religieux, la mythologie ancienne et l’histoire de la terre* del 1896, ora reperibile solo in maniera frammentaria. Come già si evince

¹¹ Rilke, Rainer Maria (2016), *Lettere da Muzot*, Milano, Ghibli, p. 257.

¹² Lavagetto, Andreina (1989), *Commento*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie II (1906-1926)*, Torino, Einaudi-Pleiade, p. 807.

¹³ Baioni, Giuliano (1989), *La musica e la geometria*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie I (1895-1906)*, Torino, Einaudi-Pleiade.

dal titolo, la musica di cui parla d'Olivet, non priva del suo lato scientifico, è vista in senso lato come Arte ed intrecciata ad un groviglio di teorie esoteriche difficilmente collegabili epistemologicamente. Sulla scorta del paziente lavoro di Daniela Liguori¹⁴ si tenta di mostrare il nucleo fondamentale di quest'opera, quello poi trasmessosi a Rilke e poi da egli plasmato in via poetica. Procedendo sulla via di Saussure (che potrebbe essere quella di Vico, di Bacone, di Frazer...), che da una pluralità di manifestazioni linguistiche o musicali ritrova una comunanza originaria, d'Olivet postula come unica l'origine dei vari sistemi musicali delle varie culture. Lo sguardo di d'Olivet, sguardo metafisico e cosmologico, vede nella musica non solo la scienza dei rapporti armonici ma, per analogia, la scienza performativamente applicata dell'ordine del mondo. Quello che la musica propone è la "conoscenza intima delle cose"¹⁵, il loro armonico essere legate ad una trama governata dalle leggi del numero e del ritmo. In definitiva, grazie alla musica è possibile comprendere la *Stimmung* del mondo, sentire e partecipare alla rilkiana "melodia delle cose". Il rapporto che già Rilke aveva in giovinezza stilizzato tra singolarità e sfondo da cui questa proveniva sembra essere qui sottoposto ad una più sistematica, e forse azzardata, rilettura. D'Olivet, basandosi sulle idee pitagoriche e poi platoniche dell'Uno e della Diade, afferma che il movimento con cui il principio armonico-musicale agisce non è altro che lo sdoppiarsi dello stesso in un principio fondatore intellegibile e in un principio recettore sensibile. Il suono, sia nel suo aspetto fisico che in quello metafisico, è il primo e più chiaro esempio della strutturazione ontica del mondo: il principio fondatore è la "vibrazione" che si tramette alla materia plasmabile, l'aria. L'alternarsi di questa coppia è posta dal d'Olivet alla base di tutti i sistemi musicali dell'antichità, anche di quello cinese che, come poi confermerà Rilke distaccandosi dal pensiero dell'esoterista francese, è calato nell'immanenza e dunque non pensa né problematizza l'esistenza di un essere metafisico unico. Proprio questa distinzione fra numero metafisico e manifestazione diadica sonora è messa in crisi infatti dal pensiero cinese. Con le parole di Liguori:

A essere scardinata è così l'idea che il numero sia un principio musicale, che quindi i rapporti numerici che strutturano il suono siano anteriori agli elementi musicali. [...] Se la musica nel pensiero cinese è eco della saggezza, lo è proprio in quanto espressione e immagine dell'unione del cielo e della terra, tra potenza attiva e potenza passiva. Unione che il suono rivela mostrando l'armonia tra forza plastico-formale e la materia recettivo-plasmabile. Il suono è così fenomeno esemplare dell'unione indissolubile di forza e materia. Essendo ciò il suono diventa anche espressione e immagine del legame tra vita e morte.¹⁶

Al poeta di quegli anni, al Rilke che aveva tentato, nel *Malte*, di "imparare a vedere" non solo il lato visibile della vita ma pure le zone buie, interstiziali, dell'esistenza, le zone dei fantasmi e della morte, queste teorie di d'Olivet offrirono sicuramente degli importanti agganci teorici. La dialettica suono-silenzio (e anche quelle musica-geometria, dissoluzione-condensazione, sensazione-figura e, in qualche maniera, significato-significante) e la fondamentale ipotesi di una vibrazione che permei tutto l'esistente sarà, non a caso, al centro della produzione poetica rilkiana da questo momento in poi.

L'attenzione alla musica è da intendersi soprattutto per la sua capacità di condensare in sé sia il movimento sia la formazione di figure, la costruzione: la musica, essendo aria percossa da una vibrazione, non è un eterno fluire quanto l'edificazione di spazio uditivo, ed è questo spazio che, in virtù dell'armonico oscillare dei contrari, permette l'unione con tutto: "Dietro quella

¹⁴ Liguori, Daniela (2013), *Rilke e l'oriente*, Milano-Udine, Mimesis, p. 127.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

parete di toni si avvicina il tutto; noi siamo da un lato, e dall’altro lato; da noi, separata da null’altro che da un poco d’aria mossa, eccitata da noi, trema l’inclinazione delle stelle”¹⁷. In definitiva, per Rilke la musica è lo stesso “rumore senza fondo” della lingua e del mondo, la “vibrazione di fondo” che lega gli esseri viventi, i morti, la natura, in un solo spazio in cui suono e costruzione figurale, significato e significante combaciano nell’unità del corpo linguistico e prelinguistico.

3. Da *Klage* a *Klang*

Le riflessioni di Rilke sulla musica e sul suono, sui testi di d’Olivet e sulle concezioni del pensiero cinese sono parte essenziale della composizione delle due opere più importanti di Rilke, le *Elegie duinesi*, letteralmente partorite dopo una gestazione decennale (1912-1922), e i *Sonetti a Orfeo*, scaturiti fra febbraio e marzo del 1922. L’esperienza del *Malte*, in cui il reale venne gettato nel fuoco esoterico della dissoluzione, ha spinto Rilke a ricercare – come confessa nel febbraio del 1920 a Nanny Wundeerly-Volkart – una lingua astratta, “più interna, profonda, magari senza desinenze, una lingua fatta possibilmente di parole-noccioli, una lingua che non si raccoglie sopra, sul fusto della pianta, ma si afferra nel seme della lingua”¹⁸, in cui, più che la visibilità delle cose, si possa percepire la relazione fra le cose e il tutto. L’astrazione della forma e del contenuto delle *Elegie* è consustanziale alla volontà di proiettare il reale in un’ottica che sia quella della trasmutazione del visibile nell’invisibile, ottica possibile solo con la “teorizzazione” poetica di uno spazio in cui sia possibile per il visibile tornare all’origine invisibile della sua essenza. Il nome che designa questo spazio è *Weltinnenraum*, traducibile come “spazio interiore del mondo”, luogo in cui le cose, aperte all’interiorità di sé stesse da parte di una parola poetica non avente come obiettivo la definizione plastica della stessa e in grado di sollevarle dalla loro condizione di materia possedibile, si situano al bivio delle due dimensioni della natura. L’esperienza della totalità del tutto è di tipo mistico-esoterico, se non spiritico. Nelle lettere e negli appunti di Rilke il *Weltinnenraum* compare *in nuce* già nei già citati *Appunti sulla melodia delle cose* (in cui l’idea dello sfondo e la comunanza del tessuto fonico delle cose possedeva la capacità di rendere possibile un incrocio tra visibile e invisibile), nelle prose denominate *Erlebnis*¹⁹, veri e propri accadimenti spiritici (nella prima si narra della percezione incorporea di essere a contatto con uno strato della realtà del castello di Duino in cui ancora vagavano i *revenant* della famiglia Turn und Taxis; nella seconda dell’impressione che il canto di un uccello riuscisse a legare la propria percezione a quella di tutta la natura), nella descrizione di una cometa sul ponte di Toledo in cui “una stella che cadeva lungo un arco teso per lo spazio celeste cadeva al tempo stesso anche nel suo spazio interiore”²⁰ (episodio che prenderà rilievo nell’Elegia dedicata a Marina Cvetaeva quasi *in limine mortis*) e durante un ascolto di una messa gregoriana suonata al pianoforte da Romain Rolland in cui Rilke ebbe l’impressione di vedere “i due piatti di una bilancia [la vita e la morte] che, oscillando leggermente, si mettono in equilibrio”²¹.

Restando su un piano poetico, il *Weltinnenraum* potrebbe essere definito come lo spazio in cui le cose, nel momento della loro dizione, travalicano il loro significato finito e si aprono alla partecipazione gioiosa con la loro origine. Il gesto poetico rilkiano è quello della *trasmutazione*,

¹⁷ Ivi, p. 133. Lettera a Maria von Turn und Taxis del 17 novembre 1912.

¹⁸ Liguori, Daniela (2013), p. 94.

¹⁹ Rilke, Rainer Maria (2006), pp. 65-71.

²⁰ Baioni, Giuliano (1989), *La musica e la geometria*, pp. LIX.

²¹ Ibidem.

del raggiungimento massimo della temperatura poetica in modo tale che il materiale cantato nella sua essenza si proietti nella pura relazionalità con il Tutto. In altre maniere, l'apertura del *Weltinnenraum* coincide con la destituzione della singolarità delle cose nel momento in cui, riconoscendo in esse la specifica origine (la vibrazione di fondo che lega gli esseri, lo sfondo, il "rumore senza fondo del linguaggio") che le appartiene, si sfoci nella stessa origine. Il che equivale a dire che l'atto locutorio del poeta permette alla cosa fisica di ritrovare al suo interno le sue condizioni di possibilità, il soffio della vibrazione che le fa essere figura costruita, edificata. Si riconosce, in questo ultimo passaggio, l'importanza delle teorie di d'Olivet sulla compresenza nel suono della doppia dimensione materiale e aerea, del silenzio e del suono, della vita e della morte. È proprio in termini musicali che si vorrebbe leggere le righe scritte da Rilke al suo traduttore polacco:

Affermazione della vita e della morte sono una sola cosa nelle «Elegie». Ammettere l'una senza l'altra è – secondo che vien qui provato e celebrato – una limitazione che esclude definitivamente l'infinito. La morte è il lato della vita rivolto altrove da noi, non illuminato da noi: noi dobbiamo tentare di attuare la più grande coscienza della nostra esistenza, che è di casa nei due regni indelimitati, nutrita essenzialmente da tutt'e due [...] Mi stupisce che i «Sonetti a Orfeo», che sono almeno altrettanto «difficili», riempiti della stessa essenza, non vi prestino maggior aiuto all'intendimento delle «Elegie».²²

“Suono e silenzio risultano così essere non «opposti contraddittori», ma «contrari» legati da una vibrazione”²³; come il suono è l'altro lato del silenzio, così la vita si apre su un lato opposto a quello della morte. Il *Weltinnenraum* è allora lo spazio di composibilità di questi due regni che, in realtà sono lo stesso; il *Weltinnenraum* è lo spazio della poesia.

La dinamica che organizza il dispiegarsi delle opere del 1922 e lo “spazio interiore del mondo” che le rende possibili è quella fra *Klage* (Lamentazione) e *Rühmung* (Celebrazione), fra la disperazione per l'elegiaco dissolvimento del sentire e la rinnovellata gioia dello stesso effimero che, cadendo nell'interiorità della poesia, viene celebrato e riconnesso al tutto. Le *Elegie Duinesi* sono lo spazio “teatrale” in cui le figure dell'effimero vivono questa tensione; l'uomo viene configurato in contrapposizione agli Angeli, i quali sono “specchi: che la bellezza effluita / riattingono in sé, nel volto ch'è proprio”²⁴, all'animale che “con tutti gli occhi vede [...] / l'aperto”²⁵ viene a configurarsi come colui che è irretito dalla morte, non in comunicazione con tutto come la creatura né capace di mettere in comunicazione ciò che resta e ciò che di sé svanisce come gli Angeli – che “(si dice) di sovente non sanno / se vanno tra vivi o tra morti. L'eterna corrente / trascina sempre con sé attraverso i due regni / tutte le età, e le sovrasta entrambe con il suono”²⁶. Alcuni versi dell'*Ottava Elegia* sintetizzano efficacemente la situazione umana, così separata dall'aperto:

Ihn sehen wie allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so geht
in Ewigkeit; so wie die Brunnen gehen. [...]

²² Rilke, Rainer Maria (2016), p. 324.

²³ Liguori, Daniela (2013), pp. 128.

²⁴ Rilke, Rainer Maria (2014), *Elegie Duinesi, Seconda Elegia*, in *Poesie (1907-1926)*, Torino, Einaudi, p. 285.

²⁵ Rilke, Rainer Maria (2014), *Elegie Duinesi, Ottava Elegia*, p. 315.

²⁶ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Prima Elegia*, p. 283.

Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
Un nichts als das und immer gegenüber.²⁷

A questa componente elegiaca fa da contrasto, a partire dalla *Settima Elegia*, il movimento della celebrazione dell’effimero e del reale: quello che nella già citata lettera al traduttore Witold von Hulewicz è definita come la *Verwandlung*, la *trasmutazione*: “Le «Elegie» ci mostrano a quest’opera intesi a queste incessanti trasposizioni dell’amato visibile e afferrabile nell’invisibile oscillazione e moto della nostra natura”²⁸. La *Klage*, emblema della poesia del *Weltinnenraum* è essa stessa suono che trasmuta il reale solo se accettato fino in fondo, abbracciato nella sua intrezza dolorosa e sofferente perché caduca. La *Decima Elegia* infatti è dedicata alla dimostrazione della coappartenenza di lamento e celebrazione, di gioia e dolore, vita e morte, stilizzata nella coppia del giovane morto e della Lamentazione che gli mostra il Paese del dolore. La gioiosa apertura del testo lascia intravedere come il rapporto tra elegia e gioia sia da intendersi come complanare: “Che effuso in pianto il mio viso / mi dia più rilucenza; che il pianto invisibile / fiorisca. [...] / Perché non vi accolsi, sorelle inconsolabili, / più in ginocchio, perché non mi arresi più sciolto / ai vostri sciolti capelli”²⁹. Queste “sorelle” sono, come si vede proseguendo la lettura dell’elegia, le Lamentazioni che accompagnano il giovane morto nella conoscenza del paese delle Lamentazioni, che fortemente si ispira all’Egitto. La conclusione del viaggio del morto arriva fino alla “fonte della gioia”, evidente gesto poetico che mostra la compresenza dei due principi musicali del mondo che hanno governato anche la composizione delle *Elegie*.

Nei *Sonetti a Orfeo* la dialettica tra *Klage* e *Rühmung* segue le stesse direttive centrando però il proprio operato non tanto sul bilanciamento tra invisibile e visibile, sulla loro alternanza, quanto sulla loro inscindibile unità. Il ritmo che regge il dettato dei *Sonetti* (anche metricamente più agili e cantabili delle sublimi *Elegie*) è quello della tensione creatrice delle due dinamiche contrapposte, di quell’Aperto che contiene morte e vita, visibile e invisibile. L’opera rilkiana dedicata ad Orfeo, poeta dei due mondi cantore apollineo di Dioniso, si muove sul binario eckhartiano della dismissal del creato per concentrarsi sulla performatività del gesto creatore: in termini musicali, i *Sonetti a Orfeo* si focalizzano, più che sull’alternarsi tra suono e silenzio, sulla tensione che li fa essere, più che sui fenomeni sonori sulle condizioni di possibilità dei suoni. Lamentazione e Celebrazione, vita e morte, suono e silenzio sono la stessa cosa: lo dimostra il sonetto *VIII* della prima parte dell’opera: “Solo entro il canto che esalta la lamentazione / risuoni, deità del lacrimato fonte [...] / Vedi, irradiano le sue spalle calme / l’idea che ella sia la sorella più giovane”³⁰. La descrizione di questa fanciulla, una fanciulla che siede ad una fonte, una Lamentazione, è il parallelo della figura “mitica” della *Decima Elegia*, agita dalla stessa forza. La vibrazione che rende equipollenti il canto e l’elegia prende, nei *Sonetti a Orfeo*, connotati chiaramente riconducibili alle teorie esoteriche del d’Olivet; che prenda il nome di Orfeo (“Perché Orfeo è sempre. E l’una e l’altra voce / altro non è che la sua metamorfosi”³¹; “È un dio di questo mondo? No, da entrambi i reami / si generò la sua natura

²⁷ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Ottava Elegia*, p. 316. (“Questa [la morte] soltanto noi la vediamo; il libero animale / ha sempre dietro a sé il suo tramonto / e a sé dinnanzi Dio e quando va, va / nell’eterno, come le fonti vanno [...]. / Questo è destino: essere di fronte / e poi null’altro e di fronte sempre” trad. Giacomo Cacciapaglia. Ci serviremo, ove la messa a testo integrale delle poesie in tedesco lo renderà necessario, della stessa traduzione).

²⁸ Idem (2016), p. 324.

²⁹ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Decima Elegia*, p. 325.

³⁰ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, VIII*, p. 345.

³¹ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, V*, p. 341.

immensa”³²), sia che venga esplicitamente definita con il termine, di derivazione prepotentemente taoista, *Rapporto* (“Pur ignorando il nostro posto vero, / nell’azione un reale Rapporto ci orienta [...]. / Tensione pura, musica delle forze!”³³) l’armonico vibrare del mondo, la sua filigrana essenziale ha i connotati della musica come costruzione di figure, come alternarsi di contrari. Ne sia esempio il sonetto *I* della seconda parte dell’opera:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
Allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.³⁴

La musica pervade, in forza delle sue qualità armoniche, questo spazio, aperto proprio a sua volta dalla musica. Questo passaggio resta fondamentale per intendere le due maggiori opere rilkiane e per comprendere a fondo l’importanza del dato materico-sonoro per Rilke. Si consideri, ad esempio, come il corpo delle *Elegie*, a livello metrico, rispetti le emergenze di un testo musicale, di una partitura. Interessante è riportare le parole di Andreina Lavagetto sul lavoro sulla metrica delle *Elegie* di Werner Schröder³⁵:

Schröder riproduce il testo delle *Elegie* con la descrizione grafica interlineare di ciascun verso. Le *Duinesi* si offrono così alla lettura come una partitura. [...] Nonostante l’apparenza, malgrado il correre del verso nell’impeto dell’enunciato sublime, le *Elegie* sono componimenti rigorosi e severi; è più frequente che le parole vengano contratte e compresse, piuttosto che il ritmo venga danneggiato da irregolarità metriche eccessive.³⁶

La predominanza del ritmo, la possibilità di utilizzare liberamente le singole parole comprimendole o utilizzando versi di misura differente, liberamente impiegando apocopi o sincopi, l’utilizzo di un verso dattilico che non rispetta però la successione elegiaca di esametro e pentametro aprendosi a un compromesso originale tra metrica classica e ritmo libero, l’evidenziazione di parole da intendersi come *abbellimenti* in senso musicale, rende il tessuto vocale delle grandi poesie rilkiane estremamente importante in un’ottica che privilegi il valore primario della musica e del suono. Il fatto che di partitura si possa effettivamente parlare per le *Elegie* e, per estensione, dei *Sonetti*, con tutte le implicazioni derivanti dalle concezioni di musica come organizzazione e comprensione dei rapporti fra le varie dimensioni contrastanti del mondo, riveste un ruolo non indifferente per quanto riguarda il tematizzarsi, specie nel Rilke degli ultimi anni, del tema della voce intesa più largamente come suono (in tedesco *Klang*). Tema che, riprendendo la fondamentale ispirazione rilkiana a diventare “cieco e puro strumento” delle forze che lo agiscono, si lega alla vocazione esoterica di un suono che perde la

³² Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I*, VI, p. 341.

³³ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I*, XII, p. 349.

³⁴ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo II*, I, p. 364 (“Respiro, tu invisibile poema! / Spazio puro del mondo, col nostro essere / scambiato senza sosta. Contrappeso in cui s’attua il mio ritmo. // Onda unica di cui / io volta a volta sono il mare; / più esiguo di ogni possibile mare – / spazio che si conquista”).

³⁵ Schröder, Werner (1992), *Der Versbau der Duineser Elegien*, Stuttgart, Steiner.

³⁶ Lavagetto, Andreina (1989), *Commento*, p. 679.

“Come un suono della natura”. *Poesia e rumore primigenio nell’ultima poesia rilkeana*

specificità del significato definito per aprirsi ad un destino simbolico in cui il significante si lega al “rumore senza fondo del linguaggio” e si faccia porta d’ingresso verso il puro *Rapporto* delle forze.

Non appena concluse le due opere, su suggerimento della sua ospite Maria von Turn und Taxis, Rilke eseguì una lettura delle due opere:

Le ho letto, nella sua stanza al Bellevue, i *Sonetti a Orfeo*, tutti; anche *questo* lo facevo, *d’un colpo*, per la prima volta. E facendolo subito dopo le *Elegie* è risultato chiaro a entrambi quanto i *Sonetti* si muovano in prossimità di quei componimenti, con quanta fratellanza, a modo loro, facciano propri ed esprimano gli stessi motivi...³⁷

Altrove il poeta ha ammesso come leggere ad alta voce le proprie poesie diviene un atto ermeneutico insostituibile. In una lettera del ventitré aprile del 1924 alla moglie, Rilke ammette che solo a partire dalla lettura ad alta voce dei *Sonetti a Orfeo* ha permesso allo stesso autore di comprenderli veramente:

Nei *Sonetti a Orfeo* c’è molto [...] anche io ho imparato solo ora, leggendole ad alta voce, a comprendere poco a poco quelle poesie (che, come giunsero inaspettatamente – tutta la prima parte nacque tra il 2 e il 5 febbraio 1922 –, mi colsero così di sorpresa che ebbi appena il tempo di ubbidire); con piccoli commenti ch’io vi posso inserire comunicandole, mi è dato ora servire veramente bene alla comprensibilità del tutto, il nesso si ristabilisce dovunque, e dove resta un’oscurità, è di quella sorta, che non richiede uno schiarimento, ma una sottomissione.³⁸

Ancora, in una lettera del 1922 di poco precedente il turbine creativo delle *Elegie* e dei *Sonetti*, il poeta afferma: “non ho mai sentito nessuno recitare i miei versi [...]; non mi piace; finché vivo, so farlo meglio io, e non voglio lasciarmi disturbare”³⁹. La potenzialità della lettura diretta del poeta viene sondata anche in un campo, quello della riproduzione tecnica del suono, tradizionalmente ostile a Rilke. In una lettera scritta nell’aprile del 1926 a Dieter Bassermann, dunque pochi mesi prima di morire, in relazione ad una domanda sulla possibilità di alcune macchine di registrare e riprodurre suoni (alcuni modelli di fonografi) il poeta apre un interessante discorso che merita di essere riportato integralmente:

Ciò che mi sorprende è trovar celebrata la macchina parlante quasi soltanto nella sua capacità di rendere dei testi musicali, come se avesse ancora poco da fare con la *parola* parlata. Eppure, per l’esattezza della ripetizione, essa potrebbe servire di riscontro, a chi avesse da pronunciare un discorso o recitare una poesia, con lo stesso rigore che all’esecutore di musica nel suo campo. La macchina parlante potrebbe poi, in servizio della parola poetica, aiutarci a pervenire a un nuovo, disciplinato impegno verso la *recitazione* della poesia, che è il solo mezzo di rilevarne tutta l’esistenza. A quanti lettori manca una vera corrispondenza con la poesia, perché leggendo in silenzio essi toccano appena le sue particolari qualità, invece di risvegliarle a se stessi! Mi figuro (non senza ripugnanza) un lettore che seguendo un testo poetico col libro in mano, ascolti una macchina parlante per esser meglio informato dell’esistenza di una determinata poesia; certo, questo non sarebbe un «diletto artistico», ma una lezione molto efficace [...]. Veramente un tale esercizio richiederebbe che la macchina avesse ricevuto l’immagine sonora addirittura dalla bocca del poeta, e non per la via indiretta dell’attore.⁴⁰

³⁷ Idem (1989), p. 691.

³⁸ Rilke, Rainer Maria (2016), p. 257.

³⁹ Ivi, p. 83.

⁴⁰ Ivi, p. 368.

In questa ultima lettera il suono, la musica, la recitazione del poeta fanno corpo con la poesia stessa, quasi si identificano con essa. Le riflessioni suscitate dal d'Olivet sull'essenza costruttiva della musica, la sua capacità di essere rapporto tra udibile e inaudibile, tra materia e antimateria vengono confermate, oltre che dalla stesura delle opere della maturità poetica di Rilke, dalla comprensione materica del suono, dal suo dato "prelinguistico" che si rivela essere la meta del percorso iniziatico rilkiano in quanto origine del linguaggio e del mondo. In particolare, per comprendere meglio la complessa stratificazione di teorie che agiscono (non sempre coerentemente o almeno logicamente) nell'ultima produzione rilkiana, sarà utile sviluppare il sintagma "immagine sonora" che compare nelle battute conclusive della lettera qui sopra citata.

4. Ur-geräusch

La compresenza di "immagine" e di "suono" di cui sopra si faceva menzione intreccia il suo essere ad una riflessione di lungo corso da parte di Rilke sulla musica e sul suono. Le tesi del d'Olivet sulla capacità del suono di strutturare spazio e di organizzarlo, di fondere geometria e musica, hanno reso possibile in Rilke l'emergere di una poetica in grado di riconoscere nel suono la via di fuga di una poesia destinata ad arenarsi. La lettera sulla "macchina parlante", con il suo precipuo riferimento all'evento fisico del suono, al fatto che si cerchi e venga desiderata una concezione di poesia come "accadimento auditivo", si propone utile per connettere al dato materico di questa ipotesi delle riflessioni riguardanti la concezione esoterica della poesia di Rilke. Se infatti il percorso iniziatico rilkiano coincideva con la volontà di essere "cieco e puro strumento" di forze che lo agiscono e se la dismissione del poeta come essere volitivo approssimava il suo ridursi a soglia vocale in cui le cose vengono "dette" in via della permanenza, in loro come nel poeta, di una vibrazione di fondo, non è indifferente il pensiero che Rilke, nell'ultimo tornio di anni della sua vita, avesse veramente inteso la sua posizione nel mondo come quella di una "cosa fra le cose". L'insistere sull'immagine sonora, sulla bobina in cui è inciso, fisicamente, materialmente, un suono, non è infatti circoscritta alla sola lettera sopracitata. In uno scritto del 1919 intitolato *Ur-geräusch* ("rumore primigenio") destinato ad una rivista scientifica, Rilke immagina, a partire dal funzionamento del fonografo, dalla sua capacità di trasmettere vibrazioni uditive tramutandole in grafemi o graffiti, di utilizzare una punta di un fonografo su un teschio umano, più precisamente sulla sua sutura coronale:

La sutura coronale del cranio (cosa che certo resta da esaminare) presenta – avanziamo questa ipotesi – una certa analogia con la spessa linea sinuosa impressa dalla punta di un fonografo sulla superficie ricevente del cilindro in movimento. Cosa accadrebbe se ingannassimo quella punta e, invece di farle ripercorrere la propria traccia, la portassimo lungo una linea che non sia la traduzione grafica di un suono, ma di una cosa che esiste di per sé in natura: diciamolo pure senza esitare: una cosa che fosse, per esempio, proprio la sutura coronale? Cosa avverrebbe? Dovrebbe originarsi un suono, una successione di suoni, una musica... [...] Ammesso tutto questo per un istante: quali linee – di qualsiasi origine – non potrebbero essere trasferite e messe alla prova? Quale contorno non potrebbe essere condotto così, verso il suo termine estremo per sentirlo infine avanzare, trasformato, entro un'altra dimensione sonora?⁴¹

⁴¹ Idem (2006), pp.79-80.

Quello che qui colpisce, oltre all’ardire tecnico dell’ipotesi e all’originalità (a dire il vero inquietante) della proposta, è l’interessante strutturazione che avviene all’interno del binomio musica-geometria. Se in precedenza la musica poteva “convertirsi” in geometria e dunque poteva strutturare un rapporto non fittizio con il mondo (era la spinta che intesseva le *Elegie* e i *Sonetti*), adesso, parallelamente (si è nel 1919, quindi appena tre anni prima della scrittura delle opere maggiori) si postula un movimento opposto, che dalla linea geometrica si riconverte in suono. È il principio della registrazione sonora, che in Rilke agisce in maniera potente e metafisica. Altrove la conversione musicale della geometria era stata attiva nella prassi poetica di Rilke; si pensi al già citato sonetto VIII dei *Sonetti a Orfeo* in cui la Lamentazione della fonte è capace, con il canto, di creare una costellazione: “Ma all’improvviso, obliqua e inesperta innalza una / costellazione della nostra voce / nel cielo che il suo fiato non intorbida”⁴². Si osserva come, oltre alla relazione che tende ad invertire udito e vista, si assiste ad un più pervasivo sentore sinestetico, proprio del mondo orfico; oltre ad alcuni dei sonetti (come il sonetto XIII in cui la parola si tramuta in gusto: “Provate a esprimere ciò che chiamate mela. / Questa dolcezza che prima s’addensa / per poi al gusto, adagio, alleggerendosi / farsi limpida, desta e trasparente”⁴³; o come il numero XV in cui la parola è danza: “Danzatela, l’arancia”⁴⁴) in cui lo scambio tra sensazioni organizza la trama del testo, il rimando alla costellazione non può che richiamare la fondamentale *Decima Elegia*, in cui il percorso iniziatico del giovane morto avviene grazie alla mostrazione delle costellazioni del paese del dolore:

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.
Langsam nennt sie die Klage: – Hier,
siehe: den Reiter, den Stab, und dass vollere Sternbild
nennen sie: Fruchtkranz. Dann, weiter, dem Pol zu:
Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster⁴⁵

Senza citare tutto il testo basterà notare come, utilizzando categorie benjaminiane, queste costellazioni, rappresentando “il risonante rapporto tra queste essenze [ossia le stelle]”, rendono visibile, come in una latenza sonora, “la verità”⁴⁶. Il risonare delle stelle che le organizza in costellazioni è un rapporto sinestetico, orfico, in cui una dimensione è lo specchio dell’altra. Non a caso, appena prima di questi versi, si raggiunge il vertice di questo inscindibile rapporto armonico, di questo convergere di geometria in suono; nel descrivere la Sfinge e, in particolare il suo volto enigmatico (che proietta l’uomo in una dimensione altra da lui, sulla “libra delle stelle” – chiaro richiamo all’equo bilanciamento delle dimensioni del *Weltinnenraum* già accennato nella percezione del brano di una messa gregoriana suonata da Rolland) il giovane morto, incapace di cogliere con gli occhi il profilo della statua, è aiutato dal volo di una civetta che, con il fruscio delle sue ali, disegna in un foglio interiore, la resa sonora della linea geometrica:

Und sie,

⁴² Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, VIII*, p. 345.

⁴³ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, XIV*, p. 351.

⁴⁴ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, XV*, p. 351.

⁴⁵ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Decima Elegia*, p. 330 (“E più in alto le stelle. Nuove. Le stelle della dolente contrada. / Le nomina adagio la Lamentazione: – Qui, / vedi: il Cavaliere, il Bastone, e la costellazione più colma / Corona di frutti la chiamano. E oltre, là, verso il Polo, / Cuna; Via; il Libro ardente; Marionetta; Finestra”).

⁴⁶ Benjamin, Walter (1971), p. 15.

streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifsten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
Aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.⁴⁷

Sembra quindi chiaro come, nello spazio aperto dall'ultima poesia rilkiana, lo spazio del *Weltinnenraum*, suono e materialità fisica combacino. Ovviamente non è da confondere il suono delle cose con il loro suono empirico; quello che Rilke qui approssima è la capacità del poeta di *dire* le cose *ascoltando* la loro voce impressa in loro:

Ascoltare le cose significa presupporre una voce, l'equivalente acustico della forma, con cui i fenomeni si offrono a un nostro senso minore, tradizionalmente inferiore nella gerarchia degli strumenti conoscitivi. Che le cose abbiano una voce, e che quella voce possa essere indizio della loro verità, è un'ipotesi metafisica più azzardata e sospetta (di misticismo, di irrazionalismo) delle gnoseologie fondate sulla percezione visiva.⁴⁸

L'azzardo gnoseologico rilkiano è evidente, eppure sembra concordare con la sua spinta esoterica; una volta riconosciuta la possibilità delle cose di "parlare" per mezzo di una forza sconosciuta che organizza musicalmente e geometricamente il mondo, il movimento gnoseologico si inverte in senso pratico, poetico.

Se nei *Sonetti a Orfeo* l'azzardo gnoseologico è già evidente, quasi folle sembra nelle poesie successive il 1922, a quelle poesie che Furio Jesi definì, con termini presi in prestito da Gottfried Benn, *Apreslude*⁴⁹, ovvero "parole dette da un altrove", da un "più in là" che è già *congedo* dell'umano. Il poeta, giunto al limite della sua reificazione, viene utilizzato dalla vibrazione di fondo come strumento auditivo capace di sondare la presenza del "rumore senza fondo del linguaggio" in tutte le cose, riportandole entro il centro sonoro, il borborigmo del mondo. Non è un caso che il giovane morto, separatosi dalla Lamentazione, si incunei per il sentiero che si allontana dal paese del dolore verso una "sorte senza suono". Sorte comune a quella di Rilke nei suoi panni di iniziato, che dunque arriva a una concezione della sua voce poetica come a una "bocca" capace solo di articolare suoni provenienti altrove:

Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz,
das heil inmitten aller Dinge weilt?
Sein großer Schlag ist in uns eingeteilt
in kleine Schläge. Und sein großer Schmerz
ist, wie sein großer Jubel, uns zu groß.
So reißen wir uns immer wieder los
Und sind nur Mund. Aber auf einmal bricht
der großer Herzschlag heimlich in uns in,
so daß wir schrein –,

⁴⁷ Rilke, Rainer Maria (2014), *Elegie Duinesi, Decima Elegia*, p. 330 ("Ed essa / lenta lungo la guancia discende, la sfiora, / ne segue la rotondità più matura, / morbidamente disegna nel nuovo / udito di morto, su un foglio due volte / spiegato, l'indescrivibile contorno").

⁴⁸ Lavagetto, Andreina (1989), *Commento*, p. 700.

⁴⁹ Jesi, Furio (1974), *Introduzione*, in Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti, p. XII.

und sind dann Wesen, Wandlung und Gesicht.⁵⁰

Il fatto che il grande battito del cuore (alternativa cardiaca al *Respiro dei Sonetti a Orfeo*) irrompa, quasi obblighi l’apparato fonatorio del poeta ad una pronuncia che non si discosta in realtà dal segreto “rumore senza fondo” del cuore stesso – in quanto è mero urlo, vichianamente suono primordiale come primordiale era il rumore provocato dal fonografo sulla sutura coronale del teschio – è sintomo dell’avvenuta “strumentalizzazione” del poeta da parte della vibrazione che agita il mondo. Vibrazione che, pur contenendo, anagrammaticamente, tutte le possibilità creative del linguaggio e del mondo, non è di per sé significato, quanto permanenza simbolica di tutto il corpo linguistico e del prelinguistico. L’*Ur-Geräusch*, la relazione fra le forze, il puro respiro armonico musicale è il bigongiariano “stato primario della coscienza soggettiva, il punto in cui il significante, nella sua prima pronuncia, non si è ancora separato dal significato”⁵¹. Le poesie successive ai due cicli del 1922 risentono particolarmente della fascinazione fonica, della sua insignificabile potenza. La sorte del poeta è, ormai, “senza suono”, costretto dalle forze che lo attraversano a *dire* le cose:

essa [la poesia della “sorte senza suono”] deve essere spazio in cui *risuona* simile *musica*, in cui *rimbomba* la rumorosità dell’energia inscritta nelle fibre del tutto. [...] La figura del «cristallo sonante che nel suono già s’infranse» in *Die Sonette an Orpheus* risulta [...] il compito estremo che Rilke affida alla parola poetica. Questa deve divenire un suono la cui altezza e intensità sia tale da oltrepassare il punto di rottura del corpo sonante. Ciò significa che la parola poetica ha bisogno di estenuarsi fino a diventare un *suono* che osa spingersi al suo limite estremo rischiando il proprio annientamento. E la parola «cristallo sonante» non potrà che essere essa stessa *gong*.⁵²

La poesia postrema di Rilke si condensa, dunque, nell’antica nota cinese che indicava il passaggio nella canna del vento, la musica scaturita dai due principi fondatori del mondo. La nota *gong* era legge e unità di misura, sigla dell’interscambio fra principi. Il suo traslato strumentale, una membrana che, percossa, produce un suono che cade fuori dallo spettro armonico dell’uomo, comprendendo quindi tutto ciò che al suo interno si isola e si fa percepibile, è unione di materia e suono, è materia musicale, nocciolo primordiale del tutto: in una parola, “rumore senza fondo” o, meglio, *risonanza*:

GONG

Klang, nichtmehr mit Gehör
meßbar. Als wäre der Ton,
der uns ring übertrifft,
eine Reife des Raums.⁵³

e ancora, l’altra poesia gemella del 1925:

⁵⁰ Rilke, Rainer Maria (2014), *Poesie sparse*, 82, p. 508 (“Noi non siamo che bocca. Chi canta il cuore lontano / che abita al centro delle cose, intatto? / In noi il suo grande battito è diviso / in brevi battiti: E il suo grande dolore / come il suo grande giubilo, è per noi troppo grande. / Così, sempre più scissi, / noi non siamo che bocca. Ma improvviso, segreto, / irrompe in noi il gran battito del cuore, / ci strappa un urlo – e allora / siamo sostanza, volto e metamorfosi”).

⁵¹ Vd. Sopra, nota 6.

⁵² Liguori, Daniela (2013), pp.137-138.

⁵³ Rilke, Rainer Maria (2014), *Poesie sparse*, 143, p. 556 (“Risonanza, non più con l’udito / misurabile. Come fosse il suono / che tutt’intorno ci trascende, / una maturità dello spazio”).

GONG

Nicht mehr für Ohren...Klang,
 der, wie ein tieferes Ohr,
 uns, scheinbar Hörende, hört.
 Umkehr der Räume. Entwurf
 Innerer Welten im Frein...,
 Tempel vor ihrer Geburt,
 Lösung, gesättigt mit schwer
 Löslichen Götten...: Gong!

Summe des Schweigenden, das
 Sich zu sich selber bekennt,
 brausende Einkehr in sich
 dessen, das an sich verstummt,
 Dauer, aus Ablauf gepreßt,
 um-gegossener Stern...: Gong!

Du, die man niemals vergißt,
 die sich gebar im Verlust,
 nichtmehr begriffenes Fest,
 Wein an unsichtbarem Mund,
 Sturm in der Säule, die trägt,
 Wanderers Sturz in den Weg,
 unser, an Alles, Verrat...: Gong!⁵⁴

Se *risonanza* è dunque quello che l'ultima poesia di Rilke propone come dizione possibile, un suono che, partendo dalle cose, va oltre il limite massimo delle stesse, si comprende a fondo come il suono, in Rilke, manifesti il picco massimo dell'esperienza esoterica. La destituzione soggettiva, che già si evidenziava nella concezione bifida del *Weltinnenraum*, è qui totale, quasi tragica. La sorte senza suono del poeta si riduce a un cifrario sonoro incomprensibile, non più alle stesse frequenze degli esseri naturali ma proiettati in un altrove più intimo. Il tentativo di *dire* le cose, di essere strumento dell'inconoscibile viene portato all'estremo, oltre il tentativo saussuriano di rientrare nel corpo della lingua. Si sfocia nel silenzio, in una struttura vocale che collassa su se stessa.

IDOL

Gott oder Göttin des Katzenschlafs,
 kostende Gottheit, die in dem dunkeln
 Mund reife Augen-Beeren zerdrückt,
 süßgewordenen Schauns Traubensaft.

⁵⁴ Idem (2014), *Poesie sparse*, 144, p. 555 (“Non più per le orecchie...: Suono / che, come un orecchio più profondo, / ode noi che in apparenza udiamo. / Inversione degli spazi. Abbozzo / di mondi interiori nell'Aperto..., / templi prima della loro nascita, / soluzione satura di dèi / difficilmente solubili...: Gong! // Somma di ciò che tace, che / professa se stesso, / rombante a se ritrarsi / di ciò che la scadenza incalza, / stella rifiuta...: Gong! // Tu, quella che mai si dimentica, / che si generò nella perdita, / festa non più compresa, / vino e bocca invisibile, / tempesta nella colonna portante, / viandante che stramazza sulla via, / nostro, di tutto, tradimento...: Gong!”).

“Come un suono della natura”. *Poesia e rumore primigenio nell’ultima poesia rilkeana*

ewiges Licht in der Krypta des Gaumens.
Schlaf-Lied nicht –, Gong! Gong!
Was die anderen Götter beschwört,
entläßt diesen verlisteten Gott
an seine einwärts fallende Macht.⁵⁵

La possibilità poetica, ridotta a riproduzione fonica, è ora estremo silenzio, difficile comprensione dei significati. Arrivato “dall’altra parte della natura”⁵⁶ ma incapace di tornare indietro, il poeta tace, “come un suono della natura”. La posizione di Rilke, nell’estremismo della sua profondità, rimane impigliata nella follia di Saussure, nel nocciolo densissimo della lingua-mondo-vibrazione.

Il poeta agisce come il linguista, voglio dire nella stessa linea direzionale, ma in senso contrario: mentre il linguista cerca gli istituti, il poeta è tale in quanto – ecco la platonica pericolosità della poesia in quell’ “uomo in grande” che lo è stato – distrugge, *et pour cause*, ogni istituto. [...] Ecco perché i poeti vanno, appena un attimo, più in là dei linguisti: entrano ed escono dalla lingua; vengono dal grande silenzio.⁵⁷

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, Walter (1971), *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
Bigongiari, Piero (1971), *La funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli.
Jesi, Furio (1976), *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Messina-Firenze, G. D’Anna.
Giavotto Künkler (1979), «Non essere sonno di nessuno sotto tante palpebre», Genova, il melangolo.
Giavotto Künkler (1990), *Una città del cielo e della terra*, Genova, Marietti.
Liguori, Daniela (2013), *Rilke e l’oriente*, Milano-Udine, Mimesis.
Rilke, Rainer Maria (1974), *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti.
Rilke, Rainer Maria (1989), *Poesie II (1906-1926)*, Torino, Einaudi- Pleiade.
Rilke, Rainer Maria (2006), *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli.
Rilke, Rainer Maria (2014), *Poesie (1907-1926)*, Torino, Einaudi.
Rilke, Rainer Maria (2016), *Lettere da Muzot*, Milano, Ghibli.
Schröder, Werner (1992), *Der Versbau der Duineser Elegien*, Stuttgart, Steiner.
Spitzer, Leo, (2009), *L’armonia del mondo*, Bologna, il Mulino.
Storace, Erasmo Silvio (2012), *Il poeta e la morte*, Milano-Udine, Mimesis.

MICHELE BORDONI • is a PhD student at the University of Padua. After a thesis on Mario Luzi and the publication of a contribution on the poetics of the Florentine poet (“La nominazione delle cose”: Crocifissione e Incarnazione come ritorno alla poesia nell’ultimo quindicennio della poesia luziana”), he is dealing with the relationship between image and words (in particular the theorization of Italian devices and emblems) in the period between the late Renaissance and early eighteenth century, up to Vico. As a poet he published a collection of poems entitled *Gymnopedie*.

E-MAIL • michele.bordoni.1@phd.unipd.it

⁵⁵ Idem (2014), *Poesie sparse*, 122, p. 558 (IDOLO “Dio o deà del sonno di gatto / assaporante deità che nella buia / bocca schiaccia maturi acini d’occhi, / luce eterna nella cripta del palato. / Non ninnananna, – Gong! Gong! / Ciò che gli altri dèi evoca, abbandona / questo dio rotto ad ogni malizia / al suo potere che in se stesso crolla”).

⁵⁶ Idem (2006), p. 67.

⁵⁷ Bigongiari, Piero (1991), pp. 30-31, 34.

“DALL’ACQUA TURCHINA BALZAVANO IN ALTO I PESCI PER IL CANTO BELLO” MUSICA, POESIA E ANIMA NEL MITO DI ORFEO

Matteo STEFANI*

ABSTRACT • “*Fishes leapt out from the blue water because of his sweet music*”. *Music, poetry and soul in Orpheus’ myth*. Through the analysis of different sources, this paper highlights the main events in Orpheus’ myth: the heroes’ birth, the power of his singing on plants and animals, the teaching of Dionysus’ mysteries, the descent into the Hades and his death. These elements are now analysed in light of the power of poetry and music on human soul. This deep meaning of Orpheus’ myth explains its lasting presence in ancient Greek culture.

KEYWORDS • Orpheus; Orphism; Ancient Greek Literature; Music; Poetry

Come è noto, la poesia classica in generale e greca in particolare fin dalle loro origini si intrecciano in uno strettissimo rapporto con i fenomeni ritmici e musicali. Nel celebre episodio omerico di *Il. 9*, 185-190 l’ambasceria inviata da Agamennone ad Achille e composta da Fenice, Aiace Telamonio e Odisseo trova il destinatario seduto presso la tenda, a recitare versi accompagnato da uno strumento musicale: è forse questa la prima descrizione di una recitazione non motivata da ragioni religiose o sociali, ma puramente estetiche. E anche in questo contesto, Achille accompagna la recita con la musica della cetra. Inoltre, nel mondo letterario greco accompagnamento musicale e metro sono così centrali da definire persino il sistema dei generi letterari, quasi sempre distinti sulla base del ritmo del verso, a riprova del fatto che

le manifestazioni culturali dei Greci, fin dall’età più antica, furono affidate alla parola associata alla musica e alla danza. [...] Questo spiega perché il termine *mousiké*, “l’arte delle Muse”, fu assunto a significare non solo l’arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di comunicazione di una cultura che trasmetteva i suoi messaggi in pubbliche esecuzioni (Gentili 2006²: 48).

Per queste ragioni, in un convegno sulla musica della poesia, ogni poeta del mondo classico avrebbe potuto essere oggetto di un intervento. Tuttavia, ho preferito sviluppare il tema del convegno attraverso un’analisi che tocchi l’origine stessa del legame tra musica e poesia, in altre parole l’origine mitica, quella che ha il suo centro nel complesso di racconti che si sono stratificati intorno alla figura di Orfeo. Secondo i Greci stessi, egli è il primo poeta che “non

* L’autore desidera ringraziare gli organizzatori del convegno *La musica della poesia* per l’invito a intervenire e l’amico dott. A. Pagano con cui sono stati discussi alcuni dei temi qui trattati.

imitò mai nessuno”, come ricorda il *De musica* attribuito a Plutarco¹. Tale analisi permetterà di comprendere come per la greicità arcaica e classica l’azione di poetare e cantare in versi abbia un inscindibile legame con le vicende dell’anima che alberga nell’uomo e con la sua sopravvivenza oltre la fine dell’esistenza terrena.

1. Le fonti del mito di Orfeo

Poiché Orfeo è un autore “potente”, di quelli che per esistere come autori sembrano non aver nemmeno bisogno d’esistere come persona, le vicende mitiche che lo riguardano non si sono mai cristallizzate in una vera e propria narrazione unica e canonica fissata in una sola fonte, ma dobbiamo ricostruirle attraverso lacerti diversi per epoca, autore e tipologia. Il fr. 25/306 Page di Ibcio di Reggio, risalente al VI sec. a.C. sembra essere una delle più antiche testimonianze sulla figura di “Orfeo dal nome famoso”², a cui seguono quelle dei poeti corali Simonide³ e Pindaro⁴ fino ad arrivare in epoca classica all’*Alceste* di Euripide, che per la vicenda narrata (una donna accetta di scendere nell’Ade al posto del marito) più volte richiama per affinità e differenza la vicenda centrale del mito di Orfeo⁵. In epoca ellenistica, tra III e I sec. a.C., fonti greche non trascurabili sono quelle delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio⁶, della *Biblioteca* di Apollodoro⁷ e della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo⁸. Infine, la grande letteratura della Roma augustea renderà Orfeo un personaggio centrale, con le sue tutt’altro che marginali comparse in Virgilio e Ovidio⁹.

Ma il nostro discorso risulterebbe mondo se tralasciassimo di ricordare che oltre alle vicende mitiche di tale “mitico vate incantatore, di origine trace o macedone” (Pugliese Carratelli 2004: 251) altre fonti hanno legato al suo insegnamento una cosmogonia, un vero e proprio culto iniziatico e la paternità di svariati poemi oggi sopravvissuti per pochi versi: tutto questo materiale è complessivamente oggi disponibile nelle raccolte dei cosiddetti ‘frammenti orfici’¹⁰, etichetta sotto cui tradizionalmente si indicano tanto le testimonianze su Orfeo quanto quelle sul culto orfico che da lui trasse nome. Senza la lettura di alcuni di questi frammenti non sarebbe possibile capire come sul mito del poeta Orfeo si sia innestato il discorso della salvezza dell’anima.

¹ Cfr. [Plut.] *De mus.* 5 (1132F.4-5): “Ο δ’Ορφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ πο γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλοδικῶν ποιηταί” – “Orfeo, a sua volta, non sembra aver imitato nessuno, perché prima di lui musicisti non ce n’erano ancora” (trad. di G. Pisani e L. Citelli in Plutarco 1990: 312-313).

² Il frammento, trasmesso in Prisc. *Inst.* 2.276.4, consiste proprio nelle due sole parole ὀνομάκλυτον Ὀρφήν (trad. a testo di G. Colli in 1977: 118-119).

³ Cfr. Simon. frg. 62/567 Page, tratto da Tzetz. *Chil.* 1.309-310 e citato *infra*.

⁴ Cfr. e.g. Pind. *Pyth.* 4.176-177.

⁵ Cfr. *infra*.

⁶ Cfr. e.g. Ap. Rhod. *Argon.* 1.24-33 e 494-511.

⁷ Cfr. Apollod. *Bibl.* 1.3.2.

⁸ Cfr. Diod. Sic. *Bibl.* 1.23.2, 6 e 7; 1.96.4-5; 4.25.2-4; 5.64.4.

⁹ Cfr. Verg. *Georg.* 4.453-527 e Ov. *Met.* 10.1-147; 11.1-66.

¹⁰ Per i frammenti orfici valgono le seguenti edizioni critiche: Kern 1992 e il più recente Bernabé 2004 e 2005. Si ricordi anche l’edizione critica con traduzione italiana e commento in Colli 1977: 117-290 e 389-424.

2. Una nascita mitica e un potere straordinario

L’operazione di rammendo di questi lacerti sparsi nel perimetro di un racconto continuativo non può che iniziare dalla nascita mitica. Secondo il mitografo di II sec. a.C. noto come Apollodoro (*Bibl.* 1.3.2):

Da Calliope ed Eagro (ma, in realtà, da Apollo), nacquero: Lino, che fu ucciso da Eracle, e Orfeo che suonava la cetra e con il suo canto muoveva piante e alberi¹¹.

La madre Calliope è una musa, il padre presunto è il dio Apollo: la genealogia è tale da giustificare per il nostro personaggio una predestinazione poetica nel segno apollineo. La testimonianza di Apollodoro è però notevole anche perché in poche righe menziona il potere tradizionalmente attribuito al canto poetico di Orfeo: la forza del canto è uno dei tratti salienti e duraturi connessi alla sua figura, se è vero che una delle testimonianze più antiche in merito è addirittura risalente al passaggio tra VI e V sec. a.C., nel frammento 62/567 Page del poeta corale Simonide, da cui il titolo di questo intervento è stato tratto:

Uccelli innumerevoli
si libravano a volo sopra il suo capo,
e diritti
dall’acqua turchina balzavano
in alto i pesci per il canto bello¹².

Come se non bastasse, il potere della poesia e del canto si estende non solo sulla fauna, ma anche sulla flora e persino sulla materia più brutta, quella delle pietre. È così infatti che Orfeo, quando appare per la prima volta tra i membri della spedizione di Giasone e degli Argonauti, viene descritto nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1.26-31):

Narrano che egli ammaliasse
col suono dei canti le dure rocce dei monti
e le correnti dei fiumi. Quel canto ancor oggi lo attestano
le querce selvagge che sulla costa di Zone,
in Tracia, fioriscono, disposte per file serrate
in ordine: sono le querce che con l’incanto della sua cetra
il poeta fece muovere e scendere giù dalla Pieria¹³.

¹¹ “Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ’ἐπὶ κλησὶν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος, ὃν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε, καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρωδίαν, ὃς ἄδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα” (trad. a testo di M. G. Ciani in Apollodoro 1998²: 12-13).

¹² “Τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι / πωτῶντ’ ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς, / ἀνὰ δ’ ἰχθύες ὀρθοὶ / κυανέου ‘ξ ὕδατος ἄλ- / λοντο καλᾶι σὺν αἰοιδᾶι” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 118-119).

¹³ “Ἀὐτὰρ τόνγ’ ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας / θέλξει αἰοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα· / φηγοὶ δ’ ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς / ἀκτῆ Ἐρηκίῃ Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι / ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἃς ὄγ’ ἐπιπρό / θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν” (trad. a testo di G. Paduano in Apollonio Rodio 1986: 90-91). Inoltre, in altre versioni del mito degli Argonauti, quando la spedizione attraversa le rupi Simplegadi, due enormi scogli in perenne movimento pronti a inghiottire qualunque imbarcazione transitasse nello stretto da esse protetto, è proprio Orfeo con il suo canto a domare i due enormi massi minacciosi. È ben possibile intendere tale versione come un ampliamento della presentazione dell’eroe che si legge in Apollonio Rodio. E, alla triade pietre, piante e animali, è possibile aggiungere la categoria dei mostri mitologici, poiché Apollonio Rodio racconta anche (cfr. *Argon.* 4.895-

Anche un razionalista come lo storico di I sec. a.C. Diodoro Siculo (*Bibl.* 4.25.2-4) non rimane insensibile al fascino di questa tradizione e non riesce a omettere la notizia del canto ammaliatore, ritenendolo tuttavia un'iperbole che anticamente indicava la grandezza poetica di Orfeo, di cui Diodoro leggeva molte opere tradizionalmente attribuitegli (da qui la menzione del "poema ammirato ed eccellente"):

Questi [*scil.* Orfeo] invero era figlio di Eagro, Trace di stirpe, molto superiore per la cultura, per il canto e per la poesia, rispetto a coloro di cui si ha memoria. Difatti compose un poema ammirato ed eccellente per la melodia del canto. La sua fama giunse a tal punto da far pensare che ammaliasse con il suo canto gli animali e gli alberi¹⁴.

Il controllo di animali, piante e pietre – in una parola, della natura – si manifesta anche in altri personaggi del mito greco: è il caso dei fratelli Anfione e Zeto. Dopo che essi si furono impadroniti della rocca Cadmea di Tebe, Zeto portava dei massi e Anfione li sistemava al suono della lira fino a formare le mura ciclopiche della città¹⁵. Il potere del canto poetico nel e sul mondo si manifesta qui in un personaggio che si può considerare come un perfetto *alter ego* di Orfeo stesso. Ma anche nella tradizione ebraica non mancano dei paralleli, come nell'episodio di Giosuè che guida gli Israeliti all'assedio di Gerico, le cui mura crollano al suono del corno e al canto di guerra¹⁶. E infine il motivo si fa folklorico nella fiaba de *Il pifferaio magico di Hamelin*¹⁷, in cui prima i topi e poi i bambini seguono il suono ammaliatore del flauto del pifferaio: poiché in questo caso i bambini scompaiono inghiottiti da una montagna che – guarda caso – si apre al suono del flauto, il parallelo con Orfeo, che con l'Ade e le anime dei morti ha molto a che fare (cfr. *infra*), non pare del tutto peregrino.

Ma quale significato attribuire alla capacità di ammaliare gli alberi con la poesia e il canto, prerogativa che abbiamo visto appartenere primariamente a Orfeo, ma anche ad altri personaggi greci e non? Si potrebbe leggere la vicenda di Orfeo quale eroe civilizzatore, che ordina la natura selvaggia con un prodotto di cultura, la poesia. Tuttavia è anche possibile interpretare questo potere legandolo all'antico concetto di anima/ψυχή, che in Omero rappresenta il soffio vitale che si diparte dal corpo alla sua morte e nella speculazione successiva diviene un caposaldo del pensiero filosofico antico. In particolare, è noto che Platone proponesse una tripartizione tra anima razionale, impulsiva e desiderativa (considerandole indipendenti dal corpo)¹⁸ e Aristotele una tra anima vegetativa, sensitiva e intellettuale (considerandole connesse al corpo)¹⁹. Quest'ultima teoria appare significativa per il nostro discorso perché in tutto lo

919) di come Orfeo permetta alla spedizione di superare indenne la dimora delle Sirene, che egli rende inoffensive battendole nel canto.

¹⁴ “Οὗτος γὰρ ἦν υἱὸς μὲν Οἰάγρου, Θραῦξ δὲ τὸ γένος, παιδεία δὲ καὶ μελωδία καὶ ποιήσει πολὺ προέχων τῶν μνημονευομένων· καὶ γὰρ ποίημα συνετάξατο θαυμαζόμενον καὶ τῇ κατὰ τὴν ᾠδὴν εὐμελεία διαφέρον. Ἐπὶ τοσοῦτο δὲ προέβη τῇ δόξῃ ὥστε δοκεῖν τῇ μελωδία θέλγειν τὰ τε θηρία καὶ τὰ δένδρα” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 231-232).

¹⁵ Il racconto è narrato in Apollod. *Bibl.* 3.5.5-6.

¹⁶ Cfr. *Jo.* 6.

¹⁷ Il racconto fa parte della tradizione folklorica tedesca. Se ne segue qui la versione che si legge in Grimm e Grimm 1816: 330-331, dove compare con il titolo *Die Kinder zu Hamelin*.

¹⁸ Cfr. Plat. *Phd.* 246a-249b e *Ti.* 89e-90d (cfr. anche il relativo commento in Ferrari 2006: 287-289 e 301-304).

¹⁹ Cfr. Arist. *De an.* 413b.

svolgimento del *De anima* Aristotele molte volte²⁰ afferma che diverse categorie di esseri viventi possono possedere una, due o tutte le tre funzioni che sono proprie di ciascuna anima, assegnando in particolare anche agli animali e alle piante almeno la funzione vegetativa, se non anche quella intellettuale. Il potere della poesia di Orfeo può essere letto ‘aristotelicamente’ nel senso che con esso il cantore-poeta pare in grado di agire sull’anima di piante e animali portandole a un superiore livello, quello intellettuale, dove alla sollecitazione estetica operata dal canto si risponde divenendo non solo sensibili, ma anche esseri consapevoli e coscienti di sé stessi tanto da poter liberamente rispondere ad essa. Nel caso delle pietre, poi, esse non vedono portata a un grado superiore un’anima preesistente, ma addirittura sembrano acquisirla *ex novo*.

Se è vera questa lettura che collega il canto poetico con la capacità di agire sull’anima, Orfeo appare quindi non una figura a cui sono state attribuite tante caratteristiche tra loro non ben definite, ma una personalità coerente, in cui ciascun tratto mitico trova una collocazione specifica a partire dal legame tra poesia, musica e anima. Vedremo ora i più salienti di questi tratti, cercando di illustrare la loro relazione con tale legame.

3. Orfeo iniziatore dei culti misterici

A proposito della nascita, abbiamo visto (cfr. *supra*) uno stretto legame tra Orfeo e il dio Apollo, suo probabile padre divino, da cui Orfeo trae lo strumento. La nascita e lo strumento apollinei sembrano essere in apparente contrasto con una biografia mitica che si svolge nel segno di Dioniso²¹: G. Colli afferma infatti che

la poesia di Orfeo è in primo luogo il canto di Apollo, cioè espressione, apparenza, musica e parola, ma il suo contenuto è – attraverso la passione di Dioniso – il mistero di Dioniso. [...] Orfeo stesso è la figura mitica inventata dai Greci per dare un volto alla grande contraddizione, al paradosso della polarità e dell’unità tra i due dèi (Colli 1977: 38).

È sempre Diodoro Siculo in *Bibl.* 5.64.4 che, continuando la biografia di Orfeo, lega il nostro personaggio al culto dionisiaco e al rito in cui esso si svolgeva: i misteri. Infatti, dopo essersi istruito in Egitto, Orfeo si sposta in Frigia, presso gli abitanti del monte Ida. Costoro

essendo poi maghi, praticarono gli incantesimi, le iniziazioni e i misteri, e dimorando in Samotracia fecero meravigliare non poco per queste cose gli abitanti del luogo. Proprio in questo tempo, anche Orfeo, dotato di una natura che eccelleva nella poesia e nel canto, divenne loro discepolo e per la prima volta svelò ai Greci le iniziazioni e i misteri²².

È assai difficile definire il mistero in maniera unitaria a causa di due fatti principali: il primo è che gli iniziati non potevano rivelare il contenuto dell’iniziazione; il secondo è che – per svariate ragioni, ivi compreso anche lo stesso divieto di divulgazione – il fenomeno religioso misterico ebbe numerose variazioni geografiche e diacroniche. Il culto più noto era

²⁰ Cfr. e.g. Arist. *De an.* 413a-415a.

²¹ Che la complementarietà tra Apollo e Dioniso non debba essere intesa come contraddizione, secondo la lettura polare discendente da *La nascita della tragedia* di F. Nietzsche, è ampiamente dimostrato in Colli 1975: 13-21. Sulla polarità tra i due dèi cfr. anche Calasso 1991²: 169-170.

²² “Ὑπάρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπωδὰς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Σαμοθράκην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγχωρίους· καθ’ὄν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξενεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 228-229).

quello praticato a Eleusi presso Atene, in cui le principali divinità coinvolte erano Demetra e Dioniso. Tali dèi avevano un ruolo centrale nell'orfismo, inteso come “a religious movement and a part of a wider mystic and ascetic movement of late archaic Greece” (Graf in Hornblower et al. 2012⁴: s.v. *Orphism*), che trovava la sua base teologica e rituale nell'insieme di testi attribuiti a Orfeo sui quali si basavano i misteri eleusini e dionisiaci²³.

Da quello che sappiamo, il rito misterico orfico ed eleusino era anzitutto un rito di purificazione che mirava

ad assicurare alle anime dei *mystai*, preparate da escatologie di lunga data ad affrontare un giudizio nel momento del loro accesso al mondo dei morti, una continuità di esistenza immune da pene eterne per i trascorsi compiuti nel corso della vita terrea, e anzi spiritualmente più gradevole, e libera dalle insidie che alla natura umana tende la *hybris* titanica che di essa è parte (Pugliese Carratelli 2004: 251).

Si trattava quindi di una fede nella liberazione morale (con cui l'iniziato diviene ἀγνός “mondo da impurità”) ed escatologica (con cui l'iniziato, divenuto anche ὅσιος “consacrato”, conosce e affronta con successo il giudizio oltremondano) dell'anima dal corpo, ritenuto al contempo riparo e prigione o addirittura tomba per essa. Racconta infatti Platone nel *Cratilo* (400c):

Tuttavia mi sembra che siano stati soprattutto i seguaci di Orfeo ad aver stabilito questo nome [*scil.* σῆμα = “tomba” riferito al corpo rispetto all'anima], quasi che l'anima espi le colpe che appunto deve espiare, e abbia intorno a sé, per essere custodita [σῶζεται], questo recinto, sembianza di una prigione. Tale carcere dunque, come dice il suo nome, è custodia [σῶμα] dell'anima, sinché essa non abbia finito di pagare i suoi debiti²⁴.

La liberazione avviene attraverso precise istruzioni con cui nell'Ade l'iniziato “percorre la sacra via” e sfugge al destino segnato per gli uomini comuni, cioè al ciclo delle reincarnazioni e alle punizioni oltremondane. Tali indicazioni non solo venivano apprese nei rituali durante la vita, ma spesso accompagnavano l'iniziato nella tomba. Infatti, possiamo leggere direttamente su una lamina d'oro ritrovata nel 1969 in un sepolcro nel sito di Hipponion presso Vibo Valentia, datato tra V e IV sec. a.C.:

Di Mnemosine questo è il sepolcro. Quando ti toccherà di morire
andrai alle case ben costrutte di Ade:
c'è alla destra una fonte,
e accanto a essa un bianco cipresso diritto;
là scendendo si raffreddano le anime dei morti.
A questa fonte non andare neppure troppo vicino;
ma di fronte troverai fredda acqua che scorre
dalla palude di Mnemosine, e sopra stanno i custodi,
che ti chiederanno nel loro denso cuore

²³ Sull'orfismo e in generale sui culti misterici cfr. almeno Pugliese Carratelli 2001²: 17-29 e 2004: 251-253; Graf in Hornblower et al. 2012⁴: s.vv. *Orphic literature* e *Orphism*; Gordon in Hornblower et al. 2012⁴: s.v. *Mysteries* con relative bibliografie.

²⁴ “Δοκοῦσι μέντοι μοι μάλιστα θέσθαι οἱ ἀμφὶ Ὀρφέα τοῦτο τὸ ὄνομα, ὡς δίκην διδούσης τῆς ψυχῆς ὧν δὴ ἔνεκα δίδωσιν, τοῦτον δὲ περίβολον ἔχειν, ἵνα σῶζεται, δεσμωτηρίου εἰκόνα· εἶναι οὖν τῆς ψυχῆς τοῦτο, ὡσπερ αὐτὸ ὀνομάζεται, ἕως ἂν ἐκτείση τὰ ὀφειλόμενα, [τὸ] “σῶμα”, καὶ οὐδὲν δεῖν παράγειν οὐδ' ἔν γράμμα” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 146-147).

“Dall’acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello”. *Musica, poesia e anima nel mito di Orfeo*

cosa vai cercando nelle tenebre di Ade rovinoso.
 Di’ loro: «Sono figlio della Greve e di Cielo stellante,
 sono riarso di sete e muoio; ma date, subito,
 fredda acqua che scorre dalla palude di Mnemosine».
 E davvero ti mostreranno benevolenza per volere del re di sotto terra;
 e davvero ti lasceranno bere alla palude di Mnemosine;
 e infine farai molta strada, per la sacra via che percorrono
 gloriosi anche gli altri iniziati e posseduti da Dioniso²⁵.

“La sacra via che percorrono [... i] posseduti da Dioniso”: ecco che Orfeo, figlio di Apollo e poeta apollineo, è ritenuto nella Grecia arcaica e classica, l’iniziatore mitico dei misteri che hanno in Dioniso la loro divinità centrale. Inoltre, il poeta di Tracia è anche autore fittizio dei molti testi poetici che fondano tali rituali non solo perché la sua poesia è in grado di ravvivare miracolosamente l’anima dei viventi e non viventi con cui viene a contatto, ma anche perché nella sua biografia mitica Orfeo stesso aveva compiuto il pericoloso cammino che conduceva nell’Ade.

4. Orfeo in Ade: l’immortalità della poesia di fronte al destino dell’anima

Si tratta dell’episodio più celebre riguardante il nostro personaggio: Orfeo scende nell’oltretomba, dove tenta di salvare l’anima dell’amata Euridice. L’esito triste della vicenda è noto: una volta ottenuta l’anima dell’amata, nella risalita Orfeo disobbedisce all’ordine di non guardarla direttamente prima di essere uscito in superficie e lei scompare, nuovamente inghiottita dai neri sentieri che conducono sotterra. Ma per il nostro discorso è particolarmente interessante il racconto del viaggio di discesa compiuto da Orfeo, prima del temporaneo successo. Così nella seconda metà del I sec. a.C. Virgilio la racconta nelle *Georgiche* (4.467-473 e 481-484), una delle due fonti – insieme a un altro poeta latino, Ovidio – che più profusamente trattano del mito del poeta cantore della Tracia:

Entrò persino nelle gole tenarie, profonda porta
 di Dite, e nel bosco caliginoso di tetra paura,
 e discese ai Mani, e al tremendo re ed ai cuori
 incapaci di essere addolciti da preghiere umane.
 Colpite dal canto, dalle profonde sedi dell’Erebo,
 venivano tenui ombre e parvenze private della luce,
 quante sono le migliaia di uccelli che si celano tra le foglie [...].
 S’incantarono persino le dimore e i tartarei recessi della Morte,
 e le Eumenidi con i capelli intrecciati di livide serpi,

²⁵ “Μναμοσύνας τόδε ήριον. Έπει άμ μέλλησι θανεΐσθαι / εις Αΐδαο δόμους ευήρεας. έστ’έπι δε>ε>ξιά κρήνα, / πάρ δ’αυτάν έστακῦα λευκά κυπάρισσος· / ένθα κατερχόμεναι ψυχαί νεκύων ψύχονται. / Ταύτας τās κράνας μηδέ σχεδόν ένγύθεν έλθης· / πρόσθεν δέ ευρήσεις τās Μναμοσύνας άπό λίμνας / ψυχρόν ύδωρ προρέον· φύλακες δέ έπύπερθεν έσσι, / οι δέ σε ειρήσονται έν φρασί πευκαλίμασι / όττι δή έξερέεις Άΐδος σκότος όλοέεντος. / Εΐπον· ύδς Βαρέας και Ώρανοῦ άστερόεντος, / δίψαι δ’είμι αΐος και άπόλλυμαι· άλά δότ’ώ[κα] / ψυχρόν ύδωρ π[ρο]ρέον τής Μνημοσύνης άπό λίμ[νης]. / Και δή τοι έλεοῦσιν ύπό χθονίω βασιλῆϊ· / και δή τοι δώσουσι πιείν τής Μναμοσύνας λίμνας· / και δή και συχρόν όδόν έρχεα», άν τε και άλλοι / μύσται και βάκχοι ιερών στεΐχουσι κλειοί” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 172-175). Per un commento agli spinosi problemi filologici e interpretativi in merito al simbolismo di questo testo e delle altre laminette orfiche cfr. Colli 1977: 399-401; Pugliese Carratelli 2001²: 44-66 e 2004: 254.

e Cerbero tenne le tre bocche spalancate, e la ruota
su cui gira Issione si fermò con il vento²⁶.

Con la poesia e con la musica che l'accompagna Orfeo incanta le Erinni e Cerbero, riesce a fermare il supplizio di Issione eternamente torturato per mezzo di una ruota in costante movimento, e infine convince Persefone a restituirgli l'amata. Mostri, dèi e persino tutte le anime di quell'Inferno triste e ombroso si avvicinano alla cetra del nostro cantore. La musica e la poesia, inscindibilmente connesse in questa figura di poeta primigenio, controllano le forze della morte e fermare la ruota di Ananke, la ruota del destino che guida la successione delle generazioni dei mortali. Nel mito il canto poetico libera il destino delle anime (e in particolare dell'anima di Euridice), come nel rito l'iniziazione libera l'anima dell'iniziato.

In conclusione, dalla lettura qui proposta il personaggio di Orfeo emerge come figura di musicista-poeta e *in-cantatore*, nel senso etimologico del termine che lega il lat. *carmen*, l'italiano *canto* e il francese *charme*: egli usa la poesia e il canto con il potere primordiale di controllare e modificare la natura del mondo, ammaliando gli esseri privi di coscienza che lo popolano, e quella dell'Ade, richiamando a sé le anime che popolano quel luogo. Inoltre, quale che sia l'inevitabile evoluzione del concetto di anima e quella dei riti misterici nei lunghi secoli che qui abbiamo preso in esame, vediamo chiaramente che nel mito di Orfeo canto poetico e mistero sono strettamente connessi in uno snodo fondamentale del sistema sapienziale greco pre-classico e classico: entrambi sono una guida per l'anima, permettendole di percepire la propria scintilla divina quando è nel mondo e di plasmare il suo destino quando sarà libera dalla costrizione del corpo assegnatole per questa vita.

Questi significati appena rintracciati nel mito orfico non sono per nulla contraddetti dal fatto che Euridice non sia stata definitivamente salvata dalla morte²⁷, né dal macabro finale assegnato dalle fonti a Orfeo, che muore dilaniato dalle Baccanti di Dioniso di cui rifiuta l'amore²⁸. Mentre tenta di fermare le pietre e le armi che gli vengono lanciate contro, la sua

²⁶ "Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, / et caligantem nigra formidine lucum / ingressus manesque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda. / At cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum, / quam multa in foliis avium se milia condunt. [...] / Quin ipsae stupere domus atque intima Leti / Tartara caeruleosque implexae crinibus angues / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora / atque Ixionii vento rota constitit orbis" (trad. a testo di L. Canali in Virgilio 1983: 344-347).

²⁷ Anzi: il fallito recupero di Euridice riguarda solo la fanciulla *come persona*, mentre Orfeo discende in Ade per il recupero di lei *come anima* – e qui siamo al di là di successo e fallimento, poiché tali criteri cedono posto al canto inteso quale avvicinamento del poeta all'abisso della notte e dell'indicibile, a cui il discorso su morte e anima pertiene. Pagine vertiginose su questo scrisse M. Blanchot, pagine che diedero origine ad altri rivoli interpretativi della figura del nostro eroe nell'estetica del Novecento che qui non possiamo che guardare con rapido passo: Orfeo "non vuole Euridice nella sua verità-diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna, nella sua lontananza, col corpo chiuso e il viso suggellato; la vuole vedere non quando è visibile, ma quando è invisibile, non come l'intimità di una vita familiare, ma come l'estraneità di ciò che esclude ogni intimità, non farla vivere, ma avere vivente in essa la pienezza della sua morte" (Blanchot 1967: 148).

²⁸ In alcune versioni il rifiuto è dettato dal dolore per la morte di Euridice, in altre da quello per la visione della triste sorte delle anime dell'Ade, per altre ancora – fatto per noi molto significativo – per aver abbandonato il culto dionisiaco a favore di un ritorno alla fedeltà apollinea: "La tradizione più antica e più diffusa sulla morte di Orfeo ci narra che il cantore, dopo il suo ritorno dall'Ade [...], rinnegò il culto di Dioniso, il dio che aveva venerato sino allora, e si rivolse ad Apollo. Il dio offeso lo punì e lo fece sbranare dalle Menadi. Si ripresenta così emblematicamente la polarità tra Apollo e Dioniso: lo smembramento di Orfeo allude a questa duplicità interiore, all'anima del poeta, del sapiente, posseduta e

“Dall’acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello”. *Musica, poesia e anima nel mito di Orfeo*

voce è sovrastata dalle grida delle Baccanti tanto da non poter impedire la propria tragica fine, come magnificamente racconta Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (11.10-19):

Il proiettile scelto da un'altra fu un sasso, il quale però, mentre compiva la sua traiettoria nell'aria, fu vinto dagli accordi del canto e dei suoni e, quasi chiedendo scusa per un'iniziativa così scellerata, cadde dinnanzi ai piedi di Orfeo. Ciò nondimeno gli assalti si fecero sempre più audaci, e la folle Erinni imperversava. Il canto avrebbe avuto il potere di infiacchire ogni arma ma, a contrastare il suono della cetra, si levò un clamore immenso prodotto dai flauti Berecinzi, dal corno ricurvo, dai timpani, dagli incitamenti e dagli ululati in onore di Bacco: venne il momento in cui la voce del poeta non si udì più, e le pietre rosseggiano del suo sangue²⁹.

Tuttavia, una volta spiccata dal corpo, la testa del nostro poeta continua a cantare con i suoi magici effetti per giungere presso gli scogli di Lesbo, dalla poetessa Saffo. La vicenda, raccontata di seguito alla precedente da Ovidio³⁰, è recentemente stata ripresa ne *Le nozze di Cadmo e Armonia* da R. Calasso (1991²: 345), grande difensore del valore del mito in un'epoca dove esso non sembra trovare più posto:

Dietro di lui, nel bosco, sentiva l'avvicinarsi, come di un ruggito, delle donne che erano state sue compagne, delle Bassaridi che ora lo avrebbero sbranato. Rimase del corpo di Orfeo soltanto la testa, che fluttuava sul filo rapinoso dell'acqua, nel fiume che scendeva a valle, e cantava ancora.

Qui, nel momento in cui il mito si conclude e cede il passo al fiume della storia, nel momento del fallimento tentativo di recupero dell'amata e della sua morte, la testa di Orfeo ancora canta, perché in fondo il racconto del primo poeta-cantore è qui a ricordarci che in ogni epoca la voce dei poeti e la musica della poesia non possono sottrarsi a un compito, sicuramente arduo ed esposto al rischio del fallimento, ma forse l'unico su cui si gioca il destino del nostro essere umani: cercare una salvezza per l'anima che ci abita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Apollodoro (1998²), *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi e Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori.
 Apollonio Rodio (1986), *Le argonautiche*, a cura di Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli – BUR.
 Bernabé, Alberto (2004 e 2005), *Poetae epici Graeci testimonia et fragmenta. Pars II: Orphicorum et Orphici similia testimonia et fragmenta*, 2 voll., Monachii et Lipsiae, K.G. Saur.
 Blanchot, Maurice (1967), *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi.
 Calasso, Roberto (1991²), *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi.

straziata dai due dèi” (Colli 1975: 35). Inoltre, non va dimenticato che il rituale misterico prevedeva anche uno smembramento delle vittime sacrificali: tale pratica riproduceva lo smembramento del giovane Dioniso a opera dei Titani e, se Orfeo è stato l'iniziatore dei misteri dionisiaci, egli patisce ora sulla sua pelle il destino del dio che surrettiziamente ogni iniziato vive mediante il sacrificio di una vittima animale.

²⁹ “Alterius telum lapis est, qui missus in ipso / aere concentu victus vocisque lyraeque est / ac veluti supplex pro tam furialibus ausis / ante pedes iacuit. sed enim temeraria crescunt / bella modusque abiiit insanaque regnat Erinys; / cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens / clamor et infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepere sono citharae, tum denique saxa / non exaudit rubuerunt sanguine vatis” (trad. a testo di G. Faranda Villa in Ovidio 1994: 628-629).

³⁰ Cfr. Ov. *Met.* 11.50-66.

-
- Colli, Giorgio (1975), *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi.
Colli, Giorgio (1977), *La sapienza greca. Vol. 1*, Milano, Adelphi.
Ferrari, Franco (2006; a cura di), *I miti di Platone*, Milano, Rizzoli – BUR.
Gentili, Bruno (2006²), *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli.
Grimm, Jacob e Grimm, Wilhelm (1816), *Deutsche Sagen. Band 1*, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung.
Hornblower, Simon et al. (2012⁴), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
Kern, Otto (1922), *Orphicorum fragmenta*, Berolini, Weidmann.
Ovidio (1994), *Le metamorfosi*, a cura di Giampiero Rosati, Giovanna Faranda Villa e Rossella Corti, Milano, Rizzoli – BUR.
Plutarco (1990), *Moralia. Vol.2: L'educazione dei ragazzi*, a cura di Giuliano Pisani e Leo Citelli, Edizioni biblioteca dell'immagine, Pordenone.
Pugliese Carratelli, Giovanni (2001²; a cura di), *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano, Adelphi.
Pugliese Carratelli, Giovanni (2004), *Orfeo e orfismo in Magna Grecia*, in Gemma Sena Chiesa e Ermanno A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano, Mondadori Electa, pp. 251-255.
Virgilio (1983), *Georgiche*, a cura di Antonio La Penna, Luca Canali e Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli – BUR.

N.B. Le fonti classiche sono state citate secondo le abbreviazioni presenti in Hornblower et al. 2012⁴.

MATTEO STEFANI • is PhD in Humanities (Greek, Latin and Byzantine Philology) at Turin University. His research interest focuses on the textual transmission of classical texts and their reception in the Age of Humanism. In particular, he is studying the textual tradition of Apuleius' *Opuscula philosophica* and the *Asclepius*, and also Marsilio Ficino's notes to ancient philosophers like Aristotle and Iamblichus.

E-MAIL • matteo.stefani@unito.it

InCONTRI

LA MUSICA DELLA POESIA • II

A cura di
Valentina COLONNA e
Antonio ROMANO

APPROCCI ALLA *PHONÉ* DELLA POESIA: L'ESPERIENZA DI PHONODIA

Alessandro MISTRORIGO

ABSTRACT • *Approaches to the phoné of poetry: the experience of Phonodia.* The digital archive project dedicated to the voice of poets called Phonodia and created at the Ca' Foscari University of Venice was born as a tool to investigate the “intermedial relation” that occurs between a poetic text and its recorded version with the reading voice of the author. After some suggestions about the concept of *phoné* in poetic language, the article focuses on how the specific configuration of Phonodia web page, in which text and recording are juxtaposed and experimented simultaneously, not only activates an intermedial relationship between voice and writing, but also hybrids the *status* of both the author, who becomes an “author-reader”, and the traditional reader who becomes a “reader-listener”. By an interdisciplinary approach that combines philosophy, psychology, anthropology, linguistics and cognitive sciences, the article also offers a possible method to “critically” listen to these recordings and finally treat them as a real part of the hermeneutical process.

KEYWORDS • Author's Voice; Poetry; Reading; Recordings; Critical Listening; Intermedial Relation.

1. Accenni di *phoné* in poesia

Aristotele, nella *Poetica*, si riferisce alla voce umana definendola *phoné semantiké*, ovvero, suono o voce significante (1475a 5-30). Tale definizione, che distingue la voce umana dalla *phoné* insignificante degli animali, propende per ciò che nella lingua significa, vale a dire quel *lógos* che il pensiero occidentale non mette mai in discussione fino almeno alla seconda metà del '900. Di questo si accorge Adriana Cavarero che, con il suo *A più voci*, riporta l'attenzione sull'aspetto propriamente fisico della voce umana ricollegandola al corpo e affermando che il suo suono è in grado di disorganizzare la pretesa del linguaggio di controllare il processo della significazione (Cavarero 2003: 147). Le riflessioni di Julia Kristeva e Hélène Cixous avevano già riportato l'attenzione sulla materia sonora della voce umana e sugli effetti che questa può avere sul linguaggio in quanto serie di norme grammaticali. Quando Kristeva parla di *chôra semiotica* (Kristeva 2006: 28), intende proprio quella materia sonora inscritta nelle pulsioni libidinali del corpo che agisce a livello preverbale e inconscio condizionando in modo continuo l'espressione linguistica di un soggetto che parla o scrive.

Che il corpo e la voce siano legati fin dalla nascita è un fatto: il primo gesto di ogni neonato che viene al mondo trova espressione nella sua voce che per la prima volta si libera come prodotto diretto della sua fisicità. Ne *Il corpo* e, in particolare, nel capitolo dedicato a “La voce del corpo”, il filosofo e psicologo Umberto Galimberti ricollega l'espressione vocale proprio alla fisicità corporea e alla soggettività che attraverso di lei si esprime (Galimberti 2002: 181). Voce, corpo e soggetto, quindi, vanno intesi come legati; e tuttavia, quando ci interessiamo in modo specifico della voce di un poeta che legge un proprio testo, a questa

equazione dobbiamo aggiungere non solo la lingua in cui quel poeta si esprime, ma anche le competenze linguistiche che quel poeta possiede di quella lingua, come scrittore e come lettore. Con Kristeva, inoltre, dobbiamo tener conto anche di quel condizionamento riconducibile alla materia sonora della voce che agisce sulla lingua e la sottrae al controllo della soggettività che la produce.

Le caratteristiche di questo condizionamento fanno leva proprio sulla musicalità e il ritmo intendendo così la poesia come quel particolare discorso che farebbe risalire più facilmente in superficie la vocalità del soggetto, sia sfruttando maggiormente il significante linguistico, sia disarticolarlo l'aspetto semantico. Nella (lettura ad alta voce della) poesia, infatti, assumono importanza tutti questi parametri soprasegmentali che formano la prosodia di un discorso: oltre al ritmo, la durata, l'intensità o il volume, la frequenza fondamentale o il *pitch*. Grazie agli strumenti di misurazione della fonetica acustica è possibile prendere in esame questi parametri e visualizzare l'andamento prosodico di un parlato qualsiasi o di una voce che legge un testo poetico. Usando strumenti di linguistica computazionale, già negli anni '70, Reuven Tsur aveva analizzato per le sue ricerche sul ritmo in poesia alcune registrazioni di questo tipo, in cui degli attori professionisti interpretavano i testi classici della tradizione inglese.

Che la voce in poesia si debba studiare attraverso il suo movimento prosodico nel tempo, lo riconosce anche il critico David Nowell-Smith che, in *On Voice in Poetry*, parla di "cronemica" e di "animation of language" (Nowell-Smith 2015: 11), ovvero di dinamismo o vitalità del linguaggio. Nonostante mutui il primo termine dalla teoria della comunicazione, Nowell-Smith avverte il proprio lettore che lo utilizza nell'accezione usata dalla fonologia e dalla musicologia, ovvero applicando una speciale attenzione alla prosodia e ai contorni melodici dell'intonazione, alle cadenze e al modo di pronunciare le frasi, oltre che alle unità sonore come le parole, le sillabe e i fonemi. Per considerare la "voce" in poesia è necessario, dunque, confrontarsi con la potenza semiotica della prosodia: un fenomeno complesso che si esprime nel tempo in un *continuum* non discreto e sempre relativo, interpretabile solo in relazione a ciò che lo segue o lo precede all'interno dell'unità considerata nella sua totalità. Scrive, infatti, Federico Albano Leoni che "la prosodia è tutta nei rapporti, continuamente mutevoli, tra grandezze, anche esse continuamente mutevoli e che noi percepiamo come forme (*Gestalten*)" (Albano Leoni 2009: 42).

I principi della psicologia della *Gestalt* e delle neuroscienze – come ad esempio la memoria a breve termine – stanno alla base della poetica cognitiva sviluppata da Tsur, il quale sostiene che la performance – o vocalizzazione – di un testo poetico offre la possibilità di studiarne il ritmo non solo come una complessa rete di dispositivi semantici, ma anche come esperienza estetica. In questo senso, la performance del lettore diventa fondamentale per comprendere le incongruenze che possano sorgere tra il discorso naturale e il ritmo del verso, ovvero, tra sintassi e metrica (Tsur 2012: 8). Ne *l'Idea della prosa*, Giorgio Agamben distingue il linguaggio poetico dalla prosa definendo l'*enjambement* un limite metrico che "esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico ed elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso" (Agamben 2002: 20). Nell'*enjambement*, infatti, la voce supera il limite metrico seguendo lo slancio della sintassi. Tale sconnessione, però, tutta interna al linguaggio poetico, si verifica anche nella cesura, nella pausa, ovvero quando la voce si ferma a metà di un verso.

In realtà, Tsur sostiene che in una performance propriamente ritmica, la sequenza versale e le unità linguistico-sintattiche sono entrambe simultaneamente percepibili, e che questo avviene perché chi legge risolve la sconnessione del discorso poetico proprio a partire dalla sua competenza ritmica. In questo modo, il ritmo poetico diviene un fenomeno uditivo e il paradigma cognitivo passa dalla visione del testo sulla pagina all'ascolto della performance. Nella sua metodologia, però, Tsur si serve di registrazioni audio in cui a leggere sono le voci di attori professionisti. Personalmente, ritengo sia più utile la lettura dell'autore; vale a dire la

lettura a voce alta di chi, rispetto a quel testo, non solo è competente a livello linguistico, ma anche a un livello propriamente poetico. È in questa direzione che il progetto Phonodia (<http://phonodia.unive.it/>) si è dedicato esclusivamente alle registrazioni contenenti le voci degli autori, invitando l'ascoltatore a porre l'orecchio su come quelle voci movimentino il testo stampato sulla pagina consolidandone certe possibilità prosodiche interne o trasfigurandolo creativamente nel passaggio alla propria voce.

La decisione di considerare solo la registrazione con la lettura di un testo poetico realizzata dalla voce del poeta che l'ha scritto è stata presa fin dall'inizio del progetto proprio per evidenziare la relazione tra quel testo specifico e l'esecuzione vocale del suo autore. Charles Bernstein aveva già messo in parallelo la visualizzazione della poesia sulla pagina con la vocalizzazione dell'autore che la legge ad alta voce nell'introduzione al libro *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Bernstein scrive che la voce del poeta segna per sempre "the poem's entry into the world; and not only its meaning, its existence" (Bernstein 1998: 9). È, quindi, in questa prospettiva che con la sua particolare disposizione grafica Phonodia presenta il testo poetico, trasferito dalla pagina del libro a quella digitale, insieme alla registrazione con la voce dell'autore. Come vedremo, tale disposizione favorisce la "relazione intermediale" tra testo e audio, rimettendo in discussione una serie di elementi inerenti alla *phoné* della poesia, a livello di produzione e ricezione del testo poetico.

2. Phonodia e l'organizzazione del materiale

Il progetto Phonodia ha preso forma dall'esigenza di avere in un unico spazio digitale un corpus di registrazioni realizzate seguendo un protocollo determinato e diretto a un loro possibile studio mettendole in relazione ai testi poetici a cui si riferiscono. Parimenti alla decisione di prendere in considerazione solo la lettura del poeta, anche questa è stata una scelta precisa che rimette in discussione una serie di elementi: dall'importanza di come si presenta la poesia sulla pagina del libro, a se la registrazione si trova su supporti analogici o digitali; dalla pratica di leggere ad alta voce, con la sua storia e le sue implicazioni teoriche, alla disposizione psicologica all'ascolto; dalla presenza dell'autore con la sua voce fisica, alla critica che deve riconsiderare quella voce all'interno dell'orizzonte ermeneutico del discorso poetico; nonché lo status stesso dell'autore e del lettore.

Ho già scritto di questo in *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, dove prendevo in esame, insieme ai testi, le registrazioni di alcuni poeti spagnoli che avevo prodotto personalmente proprio per Phonodia. In questo libro, inoltre, presentavo la necessità di approntare un nuovo modo di ascoltare tali registrazioni; un ascolto che, seguendo una posizione suggerita da Jean-Luc Nancy e le prospettive della linguistica contemporanea ho voluto definire come "critico". Un ascolto che si vorrebbe sviluppato sempre a diretto contatto con l'audio e dal rapporto che questo stabilisce con il singolo testo inserito nell'orizzonte ermeneutico del linguaggio poetico di un autore specifico e, quindi, in grado di aprire nuovi percorsi interpretativi accompagnando il lavoro del critico letterario.

Per favorire questo tipo di ascolto, l'organizzazione del materiale audio e dei testi all'interno della pagina web è fondamentale e, insieme, uno degli aspetti più interessanti e problematici. Non esiste un protocollo unico per rendere accessibili questi materiali e ogni progetto, ogni pagina web, si organizza in modo autonomo secondo le proprie intuizioni, idee e necessità. Esistono, tuttavia, alcuni esempi di archivi online che presentando le registrazioni della voce dei poeti in maniera esemplare, accompagnandole sempre con i testi corrispondenti. Mi riferisco a The Poetry Archive (<https://www.poetryarchive.org/>) e Lyrikline

(<https://www.lyrikline.org/en/home/>), essendo quest'ultimo l'archivio dedicato alla voce dei poeti probabilmente più completo al mondo.

Che la registrazione e il testo condividano lo stesso spazio digitale non è una circostanza neutrale. Quando una poesia si presenta su un supporto digitale insieme alla registrazione con la lettura ad alta voce del poeta che l'ha scritta, tra il testo e la voce, fruiti attraverso la vista e l'udito in modo simultaneo, si attiva un rapporto di tipo intermediale che moltiplica le possibilità interpretative. La convinzione che, per poter cominciare ad indagare questo speciale rapporto tra testo poetico e lettura ad alta voce dell'autore, entrambi gli elementi dovessero essere compresenti nella pagina web è stata alla base della progettazione e della realizzazione di Phonodia fin dal suo inizio, nel 2012. Inoltre, il fatto di poter realizzare un archivio di questo tipo *ex-novo*, ha permesso di controllare le condizioni di produzione degli audio e la loro pubblicazione online rispondendo ai problemi di edizione relativi alla presenza del testo.

Se tutte le registrazioni presenti in Phonodia sono state realizzate in condizioni simili, seguendo lo stesso protocollo e in una situazione privata previamente concordata con l'autore, per i testi si è sempre scelto di trasportare sulla pagina web la versione "canonica" della poesia, vale a dire quella pubblicata, con la sua versificazione originale. La disposizione degli elementi, con la preminenza dell'audio nella parte superiore della pagina web, è stata pensata in relazione alle caratteristiche dell'ambiente digitale nel quale il progetto Phonodia si è sviluppato. Nella stessa pagina web dove ci sono i due elementi fondamentali, audio e testo, si trovano anche le informazioni relative a quando e dove è stato realizzato l'audio, e il riferimento bibliografico della poesia. Nel caso in cui questa non sia stata ancora pubblicata, viene indicata come inedita e il testo viene fornito dall'autore stesso.

3. La relazione intermediale tra testo e *phoné*

Phonodia è stato sempre inteso come uno strumento per la ricerca sulla voce dei poeti in relazione al testo dentro all'orizzonte ermeneutico interdisciplinare degli studi umanistici digitali. Il progetto vuole stimolare un approccio innovativo nella ricezione integrata della lettura ad alta voce del testo poetico da parte del poeta che l'ha scritto e il testo stesso a cui quella lettura si riferisce. Un approccio che tenga conto dell'incontro e del rapporto tra audio e testo, tra voce intesa come *phoné* e scrittura poetica. Una poesia di cui esiste una registrazione, si dà non solo come testo o come audio, ma nell'articolazione tra testo e audio che la trasforma in una sorta di testo "sdoppiato". La stessa poesia diventa accessibile in due modalità diverse, in una doppia versione: da un lato la versione scritta su carta, o su qualsiasi altro supporto simile, e dall'altro la versione acustica, quella registrata su un supporto analogico o digitale attraverso il quale può essere riprodotta più volte.

Esistono, quindi, due versioni della stessa poesia che si manifestano a partire da due *media* differenti: queste due versioni non dipendono in modo specifico dal supporto. Un testo poetico può apparire stampato sulla pagina di un libro, di una rivista o su un supporto analogico simile nello stesso modo in cui può apparire sullo schermo di una pagina web, purché mantenga la sua versificazione. Allo stesso modo, una registrazione può essere memorizzata su un file digitale disponibile in rete o su un CD, un vinile, una cassetta audio, ecc. Pertanto, i due *media* con cui abbiamo a che fare in questo caso sono, da un lato, la "scrittura" e, dall'altro, la "voce" dell'autore. È tra questi due poli che sorge l'intermedialità che, secondo Irina O. Rajewsky, stabilendosi "between media (i.e. medial interactions, interplays or interferences)" (Rajewsky 2005: 46) cambia la natura stessa dei poli.

Quando l'autore legge un proprio testo, infatti, lo articola secondo le proprie competenze linguistiche, diventando l'agente vocale di quel testo e della sua stessa scrittura; ovvero, un

“autore-lettore”. D'altra parte, il lettore tradizionale, che a causa della duplicazione del *medium* riceve simultaneamente entrambe le versioni della medesima poesia, diventa un “lettore-ascoltatore”; ovvero, una figura simile a quella menzionata da Guglielmo Cavallo e Roger Chartier nell'introduzione alla loro *Storia della lettura nel mondo occidentale* quando affermano che, nel mondo antico, nel Medioevo, ma anche nei secoli XVI e XVII, “la lettura implicita, ma anche effettiva, di numerosi testi è un'oralizzazione, e i loro «lettori» sono ascoltatori di una voce lettrice” (Cavallo, Chartier 2009: ix).

4. L'autore-lettore e il lettore-ascoltatore

Nelle registrazioni di Phonodia, l'autore che legge ad alta voce le proprie poesie è coinvolto pienamente poiché l'oralizzazione di un testo “non è soltanto un'operazione intellettuale astratta: essa è messa in gioco del corpo, iscrizione in uno spazio, rapporto con se stessi o con gli altri” (Cavallo, Chartier 2009: viii). Fin dall'antichità, la situazione in cui un poeta legge per un pubblico entra nell'ambito del rito e la lettura ad alta voce ha sempre avuto una duplice funzione, quella di “comunicare lo scritto a chi non sa decifrarlo, ma anche cementare forme chiuse di socialità, che corrispondono ad altrettante figure del privato – l'intimità familiare, la convivialità mondana, la connivenza erudita” (Cavallo, Chartier 2009: viii-ix). Entrambe le funzioni appartengono alla configurazione orale della poesia che, come dice Paul Zumthor, è nata come un dispositivo multimediale nel rapporto tra linguaggio e performatività. Citando la definizione barthesiana di teatro come polifonia dell'informazione, il critico svizzero afferma che “il teatro rappresenta il modello assoluto di ogni forma di poesia orale” (Zumthor 1984: 63).

In linea di principio, le registrazioni presenti in Phonodia non incoraggiano alcuna forma di socialità e indicano piuttosto una fruizione privata, intima e personale del suo contenuto sonoro. Tuttavia, questa fruizione, più in linea con la contemporaneità digitale che con la ritualità antica, non esclude che l'audio trasmetta in certa misura la complessità del gesto vocale, la performatività di colui che agisce la lettura ad alta voce che, come si è detto, è lo stesso autore. Quest'ultimo coincide, quindi, con il “lettore vocale” del testo, sintagma che indica l'esecutore della lettura ad alta voce a partire dal concetto di “lettura vocale” adoperato da Cavallo e Chartier in riferimento ai verbi greci che lo stesso Platone utilizza per indicare l'atto della lettura.

Come già segnalato da Bernstein, non è indifferente che non sia un lettore qualunque o un attore professionista a realizzare la versione vocalizzata della poesia, ma l'autore stesso. Leggendo ad alta voce, l'autore diventa “autore-lettore” di quel testo segnandone in origine il passaggio dalla scrittura alla voce. Leggendo ad alta voce, l'autore-lettore usa – ma anche spesso viene usato da – la propria voce come se stesse (ri)scrivendo quella poesia per la prima volta. Il rapporto tra il *medium-scrittura* e il *medium-voce* appare, dunque, come un transito molto complesso. Un testo poetico passa dalla scrittura (spazio) alla voce (tempo) del poeta che simultaneamente si ascolta leggendo. Questo *feedback* crea conseguenze sia in termini di produzione di un testo poetico – ci sono, infatti, poeti che scrivono direttamente per leggere in pubblico – sia in termini di ricezione – si pensi a coloro che ascoltano le poesie *invece* di leggerle o *mentre* le leggono.

È in questo senso, allora, che la simultaneità consentita da Phonodia è una modalità di accesso che permette alle due manifestazioni dello stesso testo poetico di interagire mostrando le loro dinamiche intermediali. Infatti, mentre nel caso di libri accompagnati da LP, musicassette o CD, l'accesso simultaneo è delegato al lettore-ascoltatore che può ascoltare l'audio con il libro tra le mani o godersi le diverse versioni separatamente, nel caso di Phonodia,

anche se la scelta finale è sempre del lettore-ascoltatore, l'utente è indotto ad ascoltare e leggere – vedere?, seguire con gli occhi? – simultaneamente le due versioni della poesia dal momento che entrambi convivono nello stesso spazio digitale.

Attraverso una “semplice” giustapposizione, la relazione intermediale tra la *medium-scrittura* e *medium-voce* mostra la propria complessità aggiungendo

problemi interpretativi che riguardano il linguaggio poetico, riconfigurando i rapporti e i ruoli dei suoi attori e fondando nuove modalità di percezione. La simultaneità che il mezzo digitale facilita cambia lo status del lettore tradizionale che attinge al canale cognitivo dell'udito diventando anche un ascoltatore. Allo stesso modo, il ruolo dell'autore muta diventando un interprete speciale che esercita sul testo un alto grado di autorità per quanto riguarda la sua trasposizione al *medium-voce*.

Questa nuova configurazione dell'autore, in particolare, apre alla prospettiva lacaniana ripresa da Mladen Dolar nell'affermare che ascoltarsi parlare è un'operazione tanto importante quanto essere riflessi in uno specchio (Dolar 2004: 39). La voce è alla base della costruzione della soggettività individuale non solo per Dolar. Nella teoria sviluppata da Vygotsky, la voce è fondamentale per tale processo: come espressione esterna e sociale del linguaggio, essa viene mano a mano interiorizzata attraverso un “internal reconstruction of an external operation” (Vygotsky 1978: 56) che sta alla base del complesso fenomeno del “inner speech” – o endofasia – con cui il bambino sviluppa le alte funzioni mentali – il pensiero, l'attenzione, la memoria, la concentrazione, ecc. – e, quindi, la coscienza individuale.

Mettendo in relazione questa prospettiva vygotskiana con il processo cognitivo della lettura, John F. Ehrich mostra come, quando leggiamo, le attivazioni fonologiche nel nostro cervello non sono codici astratti del suono, ma ciò che costituisce il fenomeno stesso del “inner speech” (Ehrich 2006:15). Tali attivazioni fonologiche avvengono a livello sub-vocale, ovvero quando leggiamo silenziosamente ascoltando il suono delle parole solo a livello mentale. Questo è un processo naturale che aiuta il nostro cervello a elaborare le informazioni comprendendo il significato di ciò che stiamo leggendo. A livello fisiologico, la sub-vocalizzazione è caratterizzata da minimi movimenti della laringe e altri muscoli dell'apparato fonatorio che, sebbene non rilevabili senza l'ausilio di apposite macchine, non sarebbero diversi se stessimo leggendo ad alta voce.

5. Verso un ascolto critico

Quella descritta nell'ultimo paragrafo sarebbe la prospettiva interna dell'autore-lettore al momento della lettura vocale, quando scrittura e voce si incontrano. Una prospettiva che, come un cortocircuito, attiva interferenze e interazioni che a loro volta influenzano, da un lato, la capacità poetica dell'autore e, dall'altro, le sue competenze linguistiche come lettore. La relazione che l'autore-lettore ha con la sua pratica poetica e il suo testo, quindi, riguarda anche il rapporto che può avere con la sua voce. Se è così, allora non è forse del tutto sbagliato pensare che il suo modo di portare il testo alla propria voce, il suo modo di leggerlo, di vocalizzarlo, il suo gesto vocale specifico, la sua più o meno intensa partecipazione, la sua vicinanza o distanza psicologica dall'azione di leggerlo ad alta voce, determinerebbe non solo la semplice trasposizione del testo poetico dal *medium-scrittura* al *medium-voce*, ma anche l'articolazione che si apre tra loro.

È in questa apertura che si deve collocare l'ascolto che abbiamo definito critico delle voci dei poeti. Allo stesso modo in cui il personaggio immaginato da Claudio Magris ne *Le voci* ascolta ossessivamente sempre gli stessi messaggi vocali di alcune segreterie telefoniche, così il critico letterario dovrebbe mettersi davanti alle registrazioni delle voci dei poeti completamente

disposto all'ascolto. Questo è il titolo di un libro di Jean-Luc Nancy che indica la strada verso un cambio di paradigma cognitivo da un pensiero che solo vede a uno che finalmente ascolta. D'altra parte, anche Nowell-Smith invoca una vera "practice of listening" (Nowell-Smith 2015:11) che tenga conto dei modi in cui si muovono acusticamente e nel tempo le voci dei diversi autori facendo attenzione ai contorni prosodici e ai dati paralinguistici che quelle voci pronunciano.

In questo senso, chi volesse affinare il proprio udito in direzione di un ascolto critico della qualità della voce di un poeta che legge a voce alta un proprio testo dovrà imparare la "grammatica della prosodia" che quel poeta condivide con i parlanti della lingua che conosce e nella quale scrive. Una grammatica che nemmeno i linguisti comprendono a pieno e che, proprio attraverso la prosodia, permette all'autore-lettore non solo di comunicare un numero elevato di sensi a partire dalla stessa sequenza di suoni, ma anche di dominare perfettamente le sequenze sintattiche come quelle semantiche. Lo spazio che si apre qui è quello della psicoacustica e della rilevanza comunicativa, ma anche quello di una nuova ermeneutica dell'ascolto. In questo spazio dovrà muoversi chi voglia perseguire la pratica di un ascolto davvero critico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben, Giorgio (2002), *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet.
- Aristotele (2006), *Retorica e Poetica*, Marcello Zanatta (ed.), Milano, UTET.
- Albano Leoni, Federico (2009), *Dei suoni e dei segni*, Bologna, Il Mulino.
- Bernstein, Charles (ed.) (1998), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York, Oxford University Press.
- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (eds.) (2009), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza.
- Cavarero, Adriana (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Dolar, Mladen (2004), *A voice and nothing more*. Cambridge Massachusetts, The MIT Press.
- Ehrich, John F. (2006), *Vygotskian Inner Speech and the Reading Process*, in "Australian Journal of Educational & Developmental Psychology", n° 6 pp. 12-25.
- Kristeva, Julia (2006), *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Milano, Spirali.
- Galimberti, Umberto (2002), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Magris, Claudio (1995), *Le voci*, Genova, Il melangolo.
- Mistrorigo, Alessandro (2018), *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni.
- Nowell-Smith, David (2015), *On Voice in Poetry. The Work of Animation*. Londra, Palgrave MacMillan.
- Rajewsky, Irina O. (2005), *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in "Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies", n° 6 pp. 43-64.
- Tsur, Reuven (2012), *Poetic Rhythm. Structure and performance. An empirical study in cognitive poetics*, Brighton, Sussex Academic Press.
- Vygotsky, Lev S. (1978), *Mind in society. The development of higher psychological processes*, edited by Michael Cole, Vera John-Steiner, Sylvia Scribner, Ellen Souberman, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- Zumthor, Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

ALESSANDRO MISTRORIGO • è professore a contratto presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dove dal 2012 dirige il progetto Phonodia (<http://phonodia.unive.it>), un archivio digitale dedicato all'elemento della voce nel

linguaggio poetico contemporaneo. Dottore in Letteratura Spagnola dal 2007, ha vissuto e lavorato in Spagna e nel Regno Unito, dove è stato Visiting Research Fellow presso la Queen Mary University di Londra. Durante la sua carriera accademica si è occupato principalmente di poesia in lingua spagnola (secoli XX e XXI) con studi su autori quali Vicente Aleixandre, Claudio Rodríguez, Manuel Vázquez Montalbán e Leopoldo María Panero. Suoi articoli scientifici sono apparsi in riviste internazionali ed è autore di due monografie: *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética* (Sevilla: Renacimiento, 2015) e *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Venezia: Ca' Foscari Edizioni, 2018). Oltre all'interesse per il fenomeno della voce nella lettura realizzata dai poeti stessi, altre sue linee di ricerca sono la condizione del «dispatrio» nella narrativa breve del secondo novecento in Spagna (e, in particolare, nello scrittore Vicente Soto) e la relazione tra arte e poesia concreta nell'opera dell'artista Julio Plaza.

E-MAIL • alessandro.mistrorigo@unive.it

WHY WE NEED ONLINE ARCHIVES OF RECORDED POETRY

Abigail LANG

ABSTRACT • This article argues in favor of online archives of recorded poetry. While poetry has always been recited, the possibility of recording the voices of poets provides poetry with a new medium. Sound-recording technologies have existed for over a century and the recordings accumulated are numerous and extremely heterogeneous, both in terms of carriers and sources. But too little has been made, at least in France, of these vast resources some of which will be lost if they are not soon digitized. This disregard has had historical and generic consequences. It has distorted the recent history of the genre and restricted our view of the poem. The paper begins by considering how sound recordings modify our conception of what a poem is. In the United States, where the revival of the poetry reading dates back to the mid-1950s, the creation of online archives of poetry from the 2000s has been changing how poetry is researched, taught and encountered. North-American scholars have suggested some of the uses to be made of recorded poetry but European scholars are beginning and must continue to contribute other approaches based on their own poetic and scholarly traditions. The bulk of the article presents and contextualizes some of these uses. It ends by briefly presenting *Archives sonores de la poésie*, a scholarly project begun in 2017 for an online archive of French and francophone poetry.

KEYWORDS • Recorded Poetry; Online Archive; Close Listening

Introduction

While poetry has always been recited, the possibility of recording the voices of poets provides poetry with a new medium. Sound-recording technologies have existed for over a century and the recordings accumulated are numerous and extremely heterogeneous, both in terms of carriers (mechanical, magnetic, optical, digital) and sources (phonographic collections, radio and television broadcasts, reading series, private collections...). Too little has been made, at least in France, of these vast resources. Until the recent interest in performance poetry, recorded poetry was almost entirely disregarded by scholars and even recordings given authorial status by the poets—such as Jacques Prévert or Louis Aragon—tended to be omitted from their general bibliography. Things are changing, and poets like André Velter and Christian Prigent see that their recordings are mentioned in the bibliographies (Pardo 2017). This disregard has had historical and generic consequences. It has distorted the recent history of the genre and restricted our view of the poem, urging us to consider how sound recordings modify our conception of what a poem is.

In the United States, where the revival of the poetry reading dates back to the mid-1950s, the creation of online archives of poetry from the 2000s has been changing how poetry is researched, taught and encountered. Started in 1996 by poet, artist and enthusiastic collector Kenneth Goldsmith, UbuWeb documents twentieth century avant-garde movements with an impressive gathering of sound, film and text archives, digitization helping to set poetry in

dialogue with other artistic fields¹. Founded in 2003 by poet and scholar Charles Bernstein and scholar Al Filreis at the University of Pennsylvania, and now holding over 40.000 audio files and 1000 video files of primarily American poets, Pennsound totals over 6 million downloads each year. Created by and for poets, scholars and teachers, the website also aims to provide the necessary information to contextualize and make sense of these documents. These North-American pioneers of the field have suggested some of the uses to be made of recorded poetry but European scholars are beginning to contribute other approaches based on their own poetic and scholarly traditions.

In 2010, the Library of Congress and the Council on Library and Information Resources published a report entitled “The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age” which pointed to a vicious circle endangering the preservation of sound archives: “If cataloguing and collection descriptions do not exist, potential users cannot become aware of materials of research value and will not make use of the collections. Low use statistics may argue against obligation of resources to the collections by library and archives administrators, and so on².” In 2015, after a national audit of sound archives around the country to identify threatened collections (UK Sound Directory), the British Library launched an ambitious 15-year Save our Sounds program to preserve Britain’s sounds and make them available online³. In 2016, with two scholars of French poetry, Céline Pardo and Michel Murat, I organized an international conference at the Sorbonne in order to promote an awareness on the part of French institutions of the need to preserve and make available this oral heritage of poetry, to engage in the identification and inventory of collections, their analysis and digitization⁴. We brought together scholars and library and archives administrators to discuss this project in very practical ways: the scholars’ needs, the archives’ financial, legal or human constraints. After the conference we launched a project for an online archive of French and francophone poetry⁵.

1. How does recorded poetry modify our conception of what a poem is and the history of the genre?

One of the oldest literary genres, poetry has lived through and successfully adapted to the invention of writing and of print. The invention of sound recording technologies constitutes a similar media change (Bernstein 2011: 91-105). Apollinaire felt that change. We know he was deeply impressed by the experience of recording some of his poems for Ferdinand Brunot’s Archive de la parole in 1913. He foresaw a great future for the phonograph and predicted the advent of a “machined poetry” and, with less foresight, the end of typography⁶. Murat has argued that Apollinaire’s understanding of the stakes of recording shows in his anthological

¹ <http://www.ubu.com>.

² *The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age*, commissioned for and sponsored by the National Recording Preservation Board of the Library of Congress, Washington, D.C., August 2010, <http://www.clir.org/pubs/reports/pub148/pub148.pdf>.

³ <https://www.bl.uk/projects/uk-sound-directory>.

⁴ The program of the conference with abstracts is here: https://www.fabula.org/actualites/les-archives-sonores-de-la-poesie_76366.php.

⁵ The project, carried institutionally by Michel Murat, is described here. <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/le-patrimoine-sonore-de-la-poesie>.

⁶ “Ils [les poètes] veulent enfin machiner la poésie comme on a machiné le monde”. (Apollinaire, 1918: 385-396). I thank Céline Pardo for drawing my attention to this expression.

choice of poems, his modulated use of diction and in his request for new sounds in the poem “La Victoire”:

Ô bouches l’homme est à la recherche d’un nouveau langage
 Auquel le grammairien d’aucune langue n’aura rien à dire
 [...] On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons⁷

Murat reads this as a request for a new lyricism, in which all expressive resources of the body as sound source are used to convey affects. (Murat 2019: 195)

Acknowledging recorded poetry as a new medium for poetry, i.e. a new means of storing, circulating and sometimes composing poetry, questions “the common presumption that the text of a poem—that is, the written document—is primary and that the recitation or performance of a poem by the poet is secondary and fundamentally inconsequential to the ‘poem itself’” (Bernstein 1998). For where is “the poem itself”? Textual criticism has shown a poem exists in various forms (drafts, magazine publication, various editions and reprints), so many print instantiations which Bernstein proposes to call verbal performances. Together with the various oral performances (live or recorded, by the author or someone else) they constitute the poem. Arguing that “a poem does not exist if it has not entered a single mind”, French poet Jacques Roubaud supplements these external, interpersonal instantiations of a poem with strictly internal personal ones: “They are in the mind of the reader-listener; essentially non-transmissible from one person to another; they are always in movement within memory: movement of images, of thoughts” (Roubaud 2009: 19).

As Pardo points out, the history of recorded poetry and that of oral poetry cross paths but do not coincide (*La poésie enregistrée en France* 2017). Oral poetry predates the invention of recording technologies and all oral renditions are not recorded. Recordings usefully supplement the testimonials of listeners in documenting performances, as ethnomusicologists understood early on⁸. Because sound recording technologies enable storage and playback, they are a form of writing, providing us with audiotexts. Recorded poetry “is not an alternative to textuality but rather throws us deeper into its folds”, warns Bernstein (2011: 112). Only recordings enable us to parse performance. Paying increasing attention to recorded poetry rematerializes our approach to poetry. Like textual criticism recorded poetry directs our attention to issues of production, edition and distribution, and to the social inscription of the work, encouraging recontextualization.

2. Uses of recorded poetry

For readers, recorded poetry is a source of enjoyment and understanding. Listening to poets thickens our experience of their work, sometimes providing access to a work one didn’t “get” on the page. The recording verifies or refutes what we read on the page, complexifying meaning. For the poet, public readings are unique opportunities to test the vocalic properties of a newly composed poem and its ability to engage the reader. When recording technologies became widespread and portable in the 1960s, American poets used them not only as

⁷ “O mouths man is in search of a new language / No grammarian of any tongue will have nothing to say against / [...] We want new sounds new sounds new sounds”. (my translation)

⁸ See, for examples, Lord 1960; Sterne 2003: 311 ff.

compositional devices (e.g. Ginsberg and Burroughs) but also as vocal mirrors to improve their vocal and performance skills. As early as 1981, poet, scholar and first curator of the Mandeville Department of Special Collections (UC San Diego) Michael Davidson was pointing to the numerous scholarly uses to be made of recorded poetry. Like manuscripts or magazines, a recording may contain textual variants or indications as to compositional organization. A recording of a poetry reading, for instance, may reveal groupings of poems which differ substantially from the printed text. Listening to a 1984 reading of Charles Reznikoff at the end of his life, Bernstein noticed the aged poet was mixing poems and stanzas from across his *œuvre* into a radically non-chronological and non-thematic reading-program. This led Bernstein to posit a hypothesis about the cubo-seriality of Reznikoff's work (Bernstein 1999: 204 ff). Poetry readings, interviews, seminars, conversations can offer biographical or compositional information: "These includes all of those marginal comments and asides made between and, in some cases, within the reading of the poems. Here, the critic learns the details of composition, dates, places, associations mentioned, characters referred to" (Davidson 1981:105-120). A 1973 reading of "Memorial Day" by Ted Berrigan and Anne Waldman, for instance, includes substantial contextualizing introductions by both poets⁹. Recordings of poetry readings contain much information about these social occasions. Recorded readings may contain information about the formality of the event, its atmosphere, its length and structuring, the size and attentiveness of the audience, sometimes even mention some of the attendees. Daniel Kane's history of the Lower East Side poetry scene is significantly based on such recordings (Kane 2003).

Recorded poetry is crucial when it comes to prosody. Audiotexts may prove initially challenging to the prosodist because "the sonic profusion of a reading" complicates, challenges and may eventually defeat the "regularizing systems of prosodic analysis" (Bernstein 1998): an audiotext is a record of the real where prosodic notation, like a score, only records those features that can be symbolized. Historically, some of the earliest poetry recordings were made by pioneering phoneticians in the hope of uncovering scientific criteria for traditional meter. Listening to the *Archives de la parole* recordings made by Ferdinand Brunot, both Céline Pardo and Michel Murat note that most of the thirty-odd poets do not respect the notation and read alexandrines as if they were free verse, while professing otherwise. Murat's hypothesis is that these Symbolist poets, writing in the wake of the *crise de vers*, follow the rules of French prosody when they compose but that of stage actors when they read (Murat 2015). David Nowell Smith has argued that G. M. Hopkins initiated, within the English tradition, a complex prosody that required performance to sound it out (Nowell Smith 2017). And several contributions given on March 21, 2019 at the University of Turin on the occasion of a one-day conference hosted by the Laboratory of Experimental Phonetics as part of the "Voices of Italian Poets" project testified to the quantity of information that computer technologies provide for visualizing vocal parameters and to the variety of theoretical assumptions they help examine.

Recordings are as important for non-metrical poetries. Meter ensured the movement back and forth between print and voice, the transmission between poet and reader. With the demise of meter at the end of the nineteenth century, prosody became increasingly individualized, requiring each poet to make his formal protocol and preferred delivery known. Which is why recordings by the poet have such authorial value¹⁰. The public reading is an occasion for "public

⁹ "Anne Waldman and Ted Berrigan read their poem 'Memorial Day' ca 1973", <https://www.youtube.com/watch?v=CjfWeiTTvnw>.

¹⁰ Alessandro Mistrorigo's hypothesis is that the author's delivery retains traces of the compositional process. (Mistrorigo 2018)

tuning” (Bernstein 1998), as exemplified, here in the paratext, by Clark Coolidge’s opening remarks to his reading of “Machinations”:

I might say beforehand these works are written in a very different way than most poetry you’ve probably heard and I think it’ll be easier for you if you don’t try to hold on to a whole lot of things in your mind as I’m reading them, or try to understand as you would other poetry, but just let it go through your mind because they’re written very much according to the changes from one word to the very next word sort of like single frame movies. (Kane 2003: CD track 29)

The pedagogical uses overlap with those mentioned above. Recordings invariably help students apprehend the poem’s meaning and formal features. They help them understand tone and voices. They cue them as to pronunciation and provide them with a wide variety of models for reading aloud. Listening to a poem set to music helps students understand the use of stanzas and meter.

Since Michael Davidson first listed some of the scholarly uses to be made of recorded poetry in 1981 and these were taken up and supplemented by the contributors to Charles Bernstein’s 1998 *Close Listening* collection, a growing number of anglophone scholars have made exciting use of these resources, exploring issues of voice, presence, community... But the French, British or German scholars I heard at the 2016 Sorbonne conference and the Italian scholars convened by Valentina Colonna in 2019 in Turin are approaching recorded poetry with yet other questions, grounded in their own poetic and scholarly traditions. Such questions include the historicity of poetic declamation, listening to poets listening, or prosodic and phonetic analysis. I realized, by contrast, how much the US approach to recorded poetry was generally grounded in the “New American” oralist poetics of the 1950s and 1960s which, in opposition to the New Critical tenet of autonomy, embraced open form and the social and cultural inscription of the poem.

In the 1960s, when the poetry reading was sweeping across north America bolstered by the counter-culture, French poets would primarily be heard on the radio. Already in the 1960s and 1970s, Jean Tardieu and Claude Royet-Journoud, two poets working for the French radio urged researchers to analyze “voice lines” and “how writers read”:

Tomorrow, teams of scholars will no doubt be closely examining these priceless documents in order to study the voice lines of great writers, the way we now study their writing. [...] it is the fate — and it is the duty — of great writers to hand on their secrets to posterity and it is ours to receive their legacy. (Tardieu 1969: 58; quoted in Pardo 2015: 263)

While we have methodologies going back to ancient rhetoric and poetics to describe and discuss texts, and while we have evolved a vocabulary and grammar to discuss moving images, we find ourselves rather helpless when it comes to describing the speaking voice. And we therefore tend to settle for judgments of taste, discarding such rendering as declamatory or flat. Jean-François Puff has picked apart the variety of dictions ordinarily lumped together under the derogatory heading “lyric diction” (Puff 2019). Céline Pardo in her book *La poésie hors du livre: la poésie à l’ère de la radio et du disque* and Michel Murat in his seminars have tried to establish a descriptive vocabulary and criteria of analysis for all types of voices, inspired by studies in phonostylistics. While Jean Cohen distinguished between expressive and non-expressive diction in his 1966 *Structure du langage poétique*, Pardo posits four criteria for analyzing poetic diction. Listening closely to vowel lengths, pitch, tempo as well as silences,

she proposes to distinguish between (1) a musical diction and (2) a spoken diction. Listening closely to intonations suggests a second distinction between (3) an extrapoetic diction, aiming to act on the listener, and (4) an intrapoetic diction, aiming only to bring out the formal data of the poem. Pardo holds these criteria need to be complemented, in particular for performance poetry where timbre is key, but they are a first step away from simply normative evaluation and towards an objective and historical description. They also help summon and assess a *vocabulary* to discuss the infinitely fine-grained data our ear perceives and computer-assisted voice analyses confirm visually, and to devise pertinent questions in the process. Pardo is calling for a collaborative endeavor with specialists of various vocal objects—recorded poetry, slam, rap, song, operatic recitatives, religious chanting and cantillation as well as ethnomusicologists, linguists and phoneticians specializing in oral collections—to compare our practices and tools and to achieve, if possible, a shared descriptive language as well as an operational phonic notation method for all types of phonotexts. (Pardo 2017)

This collaboration must extend to computer scientists, in order to adapt software to the study of recorded poetry. In recent years, the Institut national d’audiovisuel has developed SpeechTrax, a software which performs voice recognition, noise identification (applause, cough, sighs ...), automated word transcription and sound visualization—but is currently ill-adapted for poetic audiotexts¹¹. In the US, the High Performance Sound Technologies for Access and Scholarship (HiPSTAS) project is using high-performance computing technologies to “listen” to thousands of hours of audio in a condensed period of time, in order to make claims at scale, across an archive or corpus—establishing, for instance which poets get the most applause. Such distant listening (as it has come to be used) culls through massive amounts of information and suggests synchronic or diachronic patterns, notes Chris Mustazza, associate director of PennSound. Mustazza is devising an exciting third way which he terms Machine-Aided Close Listening.

Machine-Aided Close Listening aims to juxtapose, without necessarily harmonizing, three dimensions of the poetic phonotext: the text of the poem, a performance of it, and a visualization of the audio of that performance. These dimensions form the 3D phonotext. In making sound visible, a reader-listener can discuss aspects of the sonic form of the poem as an extension of its textual content. (Mustazza 2018)

In support of this methodology, Mustazza has devised a new digital tool that aligns these three dimensions and conducted experimental digital analyses of poetry audio and edits (Mustazza no date). As part of his PhD on *the birth of the poetry audio archive*, Mustazza has also been digitizing and contextualizing early collections of poetry recordings made at Columbia University in the 1930s and 1940s and recorded on aluminum records.

3. Archives sonores de la poésie

As I mentioned in the introduction, the aim of the Sorbonne conference was also practical and aimed to promote an awareness on the part of French institutions of the need to preserve and make available this oral heritage of poetry. While the Bibliothèque nationale has made pioneering recordings (such as les Archives de la parole) available online and while many contemporary poets can be seen and heard on Youtube, a very large number of historical

¹¹ Speechtrax, Suivi vocal des locuteurs célèbres du Paysage Audiovisuel Français, <http://speechtrax.ina.fr>.

recordings of poetic readings or interviews are currently neglected, promised to oblivion or slow destruction, even in major national institutions. Since 2017, Michel Murat, Céline Pardo, Jean-François Puff and I have been working to create an online archive of recorded poetry hosted and supported by the OBVIL program at Sorbonne Université. We started by identifying major collections and making contact with the institutions or individuals they belong to. During our preliminary investigation we found out that only some of the +3000 recordings of events held by the Revue Parlée at the Centre Pompidou were properly inventoried and digitized, thus remaining inaccessible for researchers. Founded in 1977 by Blaise Gauthier as the Centre Pompidou's oral review or reading series, the Revue Parlée hosted major writers and intellectuals, from France and elsewhere, for lectures, readings, performances and debates. We found out that many recordings of the first institutional weekly poetry reading series run by poet Emmanuel Hocquard at the Musée d'art moderne de la ville de Paris between 1977 and 1991 were lost. Broadcasts of poets reading or speaking on national radio and television are safeguarded by the Institut national d'audiovisuel but can only be consulted onsite, at the Bibliothèque nationale, so that they cannot be used in class or at conferences. Establishing partnerships with such large institutions is a long process but we have begun cataloguing, digitizing and contextualizing print and audiovisual material from smaller collections and are currently developing our projected website which we hope to launch soon. A collection of essays and founding texts on the issues raised by recorded poetry and their archive will be released in 2019¹². In this context, attending the "La musica della poesia" conference in Turin furthered my reflection on the uses to be made of recorded poetry and convinced me of the potential for fruitful European and international research networks.

REFERENCES

- Apollinaire, Guillaume (1918), *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in *Mercure de France*, t. CXXX, n° 491, 1er décembre 1918 http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_mercure-de-france?q=%22esprit%20nouveau%22#mark1.
- Apollinaire, Guillaume (1917), *La Victoire*, in *Calligrammes* [1918], *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Bernstein, Charles (1998), *Introduction to Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein, New York, Oxford UP.
- Bernstein, Charles (1999), *Reznikoff's Nearness*, in *My Way: Speeches and Poems*, Chicago UP.
- Bernstein, Charles (2011), *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*, Chicago, Chicago UP.
- Davidson, Michael (1981), "By ear, he sd": *Audio-Tapes and Contemporary Criticism*, in *Credences*, 1.1, p. 105-120. http://www.audibleword.org/poetics/Davidson-By_Ear_He_Sd.htm.
- Kane, Daniel (2003), *All Poets Welcome. The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley, California UP.
- Lang, Abigail, Michel Murat, Céline Pardo (eds.) (2019), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du réel.
- Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard UP.
- Mistrorigo, Alessandro (2018), *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Murat, Michel (2015), *Dire la poésie en 1913 : les Archives de la parole de Ferdinand Brunot*, in Jean-François Puff (ed.), *Dire la poésie ?*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes.
- Murat, Michel (2019), *Re-matérialiser la poésie*, in Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo (eds.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Presses du réel.

¹² <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=7349&menu=>.

-
- Mustazza, Chris (2018), *Machine-Aided Close Listening: Prosthetic Synaesthesia and the 3D Phonotext*, in *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 12:3. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/3/000397/000397.html>.
- Mustazza, Chris (no date), *Machine-Aided Close Listening: Robert Creeley's "I Know a Man"*, PennSound, <http://writing.upenn.edu/pennsound/poetry-lab/creeley/machine-aided.php>.
- Nowell Smith, David (2017), *Verse scored free: scansion, recording, notation*, in Abigail Lang (ed.), *Scores | Partitions, Revue Française d'Études Américaines*, 153.
- Pardo, Céline (2015), *La poésie hors du livre : la poésie à l'ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS.
- Pardo, Céline (2017), *La poésie enregistrée en France, des débuts de l'enregistrement jusqu'à nos jours : une histoire, un corpus, un patrimoine*, unpublished document.
- Puff, Jean-François (2019) "Un feu vocal et capital" : circonstances de diction et d'audition du poème "Liberté", in Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo (eds.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Presses du réel.
- Roubaud, Jacques (2009), *Prelude: Poetry and Orality*, trans. Jean-Jacques Poucel, in Marjorie Perloff and Craig Dworkin (eds.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, Chicago UP.
- Sterne, Jonathan (2003), *The Audible Past*, Durham, Duke University Press.
- Tardieu, Jean (1960), *Poésie et radio*, in *Grandeurs et faiblesses de la radio. Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*, Paris, Unesco.

ABIGAIL LANG • is Associate Professor of American literature at Université de Paris and affiliated with LARCA CNRS. She specializes in American poetry and issues of cultural transfer and intermediality. A collection of essays on recorded poetry is forthcoming in 2019: Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo eds., *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Presses du réel.

E-MAIL • abigail.lang@wanadoo.fr

“VOICES OF ITALIAN POETS”

Una piattaforma per l’ascolto e lo studio fonetico
delle letture della poesia italiana contemporanea

Valentina COLONNA

ABSTRACT • “Voices of Italian Poets”: A platform for listening and the phonetic study of contemporary Italian poetry readings. This paper aims to present the start and the development of the first Italian archive of voices of Italian poets. It is mainly dedicated to the collection of original recordings and allows also the comparison among different recordings of a same text by many readers, together with a deep observation of many recordings of each author, through studies of Experimental Phonetics. The platform is part of the *Voices of Italian Poets* project, aimed at the Research on Phonetics applied to poetry, and is described in its structure and purpose, together with an introduction to the general methodology used. The different phases of development of the project, its different potentialities and also its distinguishing features in an international panorama will be presented, as well as the current situation of the poetry vocal archives and the state of the studies connected to the poetry readings. This paper will show the main consultation approaches of the archive and the operating methods adopted in the selection, collection, processing and analysis of data.

KEYWORDS • Prosody; Sound Archive; Voice; Poetry; Phonetics

C’è una musica che esprime qualcosa
che va oltre la parola e questo qualcosa è la poesia.
G. Caproni, *Due interviste inedite*¹

1. Introduzione

Quando nell’A.A. 2016-2017 si è deciso di avviare uno studio di tipo fonetico sulla lettura della poesia, lo stato dell’arte era ancora prevalentemente lacunoso, sia in ambito italiano sia internazionale. Per quanto riguarda il panorama nazionale, in particolare, si trattava di un lavoro sostanzialmente nuovo, che vedeva ancora poco considerato il tema della “musica della poesia” a un livello esofasico². Studi rivolti alla questione musicale del testo erano stati dedicati in ambito estero, mentre tra gli studi italiani concentrati sulla poesia italiana la dimensione sonora appariva ancora tralasciata, come anche diversi studiosi hanno denunciato³.

¹ G. Caproni, *Due interviste inedite*, 2012-2013: 67.

² Tra le eccezioni più significative menzioniamo i contributi di Bertinetto (1973, 1978) e quello più recente di Schirru (2004).

³ Pensiamo, tra gli altri, ai lavori a questo dedicati di Beccaria (1964 e 1972) e del Fortini dei saggi (2003).

In questo articolo si presenterà il progetto che, a partire da uno stato dell'arte alquanto frammentario, è andato sviluppandosi, con la finalità di concentrarsi su questa tematica specifica e dedicare a essa un lavoro di ricerca mirato.

1.1. L'avvio del progetto VIP

Il primo studio fonetico che abbiamo dedicato alla lettura della poesia risale all'A.A. 2016-2017: esso consisteva in una comparazione tra dodici registrazioni, inclusa quella originale dell'autore, del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni. L'intenzione era quella di indagare la voce della poesia nelle differenti interpretazioni e in relazione al testo stampato, seguendo una metodologia linguistica, applicata abitualmente ad altre forme di parlato e non ancora esplorata in ambito poetico. In quel caso specifico si compiva uno studio a tutt'oggi non ancora sperimentato in altre analisi, in grado di mettere in luce le variazioni e gli elementi comuni possibili, associati a una stessa scrittura. La nota prosopopea del poeta-musicista ligure, per la sua lunghezza e la sua forma, la sua articolazione e la sua narrazione che la accomunava al teatro e al parlato spontaneo, pur mantenendo la sua caratteristica musica metrica, offriva diverse possibilità di approfondimento⁴. La volontà di compiere una ricerca che permettesse l'osservazione di uno stesso testo interpretato da voci differenti, scelte accuratamente e secondo uno specifico criterio⁵, sorgeva dalla riflessione e dalla formazione linguistica e musicale che venivano così unendosi e compenetrandosi. Difatti, alla base di un lavoro come questo, si poneva l'assunto che diverse letture di un testo, così come avviene negli studi musicologici (in grado di confrontare diverse interpretazioni di una stessa partitura) o intonativi (che spesso comparano registrazioni di differenti parlanti a partire dalla sottoposizione di uno stesso testo di riferimento), potessero mostrare delle significative informazioni relative alla realizzazione, oltreché fornire informazioni aggiuntive, utili a una comprensione più profonda della struttura del testo poetico.

In uno studio che, seppur basato su un archivio di piccole dimensioni, si presentava come qualitativo e quantitativo al contempo, veniva così presa in considerazione la "pluralità delle varie interpretazioni" di cui parlava Caproni (2004: 38), che le comparava appunto a "un testo musicale".

Diversi erano dunque gli aspetti considerati in una prima fase di studio su questo *corpus* di dati e ulteriori furono gli approfondimenti successivi che seguirono, pur basandosi sempre sull'ascolto e sullo studio dei dati acustici a mezzo di metodologie della Fonetica strumentale.

Più nel dettaglio, dall'ascolto unito all'osservazione di oscillogrammi e spettrogrammi, visibili grazie all'uso dell'applicativo Praat e supportati da più livelli di annotazione, erano stati considerati più aspetti, quali: il contrasto tra suddivisione prosodica e metrica, in considerazione delle differenti possibilità di organizzazione prosodica in uso; le prevalenti tendenze melodiche adottate; la realizzazione dell'apparato retorico testuale a livello prosodico (in particolare, il caso dell'*enjambement*); la concreta riproduzione del ritmo della poesia nella lettura;

⁴ Si tratta difatti di un testo in versi liberi, opera di uno dei poeti italiani considerati più "musicali" tra i suoi contemporanei e, peraltro, non estraneo al mondo della musica, vista la sua formazione da violinista e la sua documentata sensibilità rivolta anche al tema della lettura del testo poetico, come appare da diversi suoi scritti. Tra i saggi che egli dedica al tema, si vedano quelli delle conversazioni radiofoniche del poeta (Caproni, 2004).

⁵ Si trattava di letture di poeti contemporanei (tre uomini e tre donne), attori (di cui uno contemporaneo dello stesso autore e a lui molto vicino, oltre che dedicatario del componimento) e *speaker* radiofonici.

l’individuazione di un sistema retorico della prosodia, secondo un approccio e una terminologia ereditati dagli studi musicologici connessi alla retorica della musica barocca⁶.

Lo studio, che aveva necessitato dell’ideazione di una apposita terminologia, aveva evidenziato una ricchezza di stimoli particolarmente interessanti, al punto da fare considerare un ampliamento del lavoro in una terra ancora vergine, sulla quale poter intervenire per scoprirne le potenzialità.

Al seguito di questo primo lavoro sperimentale, si presentò la necessità di ampliare l’osservazione a un numero maggiore di dati, osservabili su più piani, in modo tale da poter svolgere un’inchiesta di tipo quantitativo, in grado di documentare e rappresentare un quadro generale più ampio.

Con questa intenzione è nato nel 2017 il progetto VIP – *Voices of Italian Poets*, con la sua presenza *online* dal gennaio 2018 (ospitata dal sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre”), che vuole continuare e ampliare il lavoro avviato in precedenza, per considerare un numero più ampio di autori e lettori. Finalizzato non solo a uno studio di tipo linguistico con metodologie fonetiche, ma anche pensato per una interdisciplinarietà che possa apportare stimoli nuovi sul tema, il progetto si costituisce anche di una sostanziosa parte di archivio, che rappresenta una banca di dati di riferimento, non soltanto per la Ricerca che si sta attivando su questo fronte, ma anche per l’utilizzo della documentazione da parte dei cultori della poesia italiana. Il progetto, difatti, si costituisce anche come primo lavoro italiano dedito alla conservazione e alla documentazione di materiali sonori della poesia, unite a un’indagine scientifica di tipo fonetico sperimentale.

2. La piattaforma *Voices of Italian Poets*

2.1. Una premessa sugli archivi vocali di poesia e studi affini

Al fine di costruire un archivio che si distinguesse per una sua specifica caratterizzazione e originalità, è stato dapprima svolto uno studio preliminare sugli archivi attualmente presenti nel panorama internazionale. Per avere una idea dei maggiori *database* presi in considerazione e di un lavoro introduttivo più completo, dedicato all’archivistica vocale nella poesia, è possibile consultare Colonna & Romano (in c. di p.).

Globalmente è emerso che diversi archivi digitali di rilievo nel panorama internazionale e presenti anche in rete includono letture di poeti contemporanei di nazionalità e lingue diverse, spesso non solo in lingua originale ma anche in traduzione. Si tratta principalmente di due modalità di progetti: da un lato, banche di dati di respiro molto ampio, trasversali, che includono al loro interno più archivi, particolarmente ampi nel complesso; dall’altro lato esistono archivi vocali nazionali, che accolgono al loro interno letture di testi della letteratura nazionale specifica. Nella prima categoria possiamo collocare progetti internazionali come quello tedesco di *Lyrikline*, mentre per la seconda tipologia è necessario ricordare una tradizione che è andata affermandosi in particolare in alcune aree geografiche e che si è sviluppata in modi diversi. Tra le varie realtà più concentrate su una tradizione linguistica specifica, menzioniamo quelle

⁶ L’osservazione della registrazione vocale come riproduzione musicale di un testo consente infatti non solo di ascoltare l’effettiva interpretazione compiuta dal lettore, ma anche di vederne l’andamento e la corrispondente “partitura musicale”, unica per ogni interpretazione e osservabile anche nell’ottica degli studi musicologici connessi a una tradizione antica, connessa strettamente al mondo della letteratura, da cui eredita la terminologia e l’impianto globale.

diffusasi nell'area ispanofona, francofona e anglofona (con i suoi numerosi archivi, tra cui citiamo quello della *Library of Congress di Washington*, l'*Archive of the Now*, il *PennSound*, l'*UbuWeb*, *The Poetry Archive*, per citarne solo alcuni tra i diversi prestigiosi esistenti). Diversi di questi database sono consultabili e accessibili *online* e, in quanto nati come *repository* di materiale audio (talvolta anche inglobati in progetti audio-video), si presentano principalmente finalizzati al loro utilizzo in ambito divulgativo, non presentando solitamente *metadati* relativi alla raccolta né fornendo l'audio in versione scaricabile a fini di ricerca ma consentendo l'ascolto, quando possibile, direttamente in rete.

Esistono inoltre ulteriori tipologie di archivi vocali più ampi, che comprendono al loro interno, tra i vari dati, anche letture di poeti, come gli archivi radio-televisivi di Stato e privati, i depositi sonori nazionali di riferimento (come, per l'Italia, l'ICSBA – Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi) o i centri-studi nati in onore di singoli o più autori. In questi casi solitamente è possibile l'accesso al catalogo *online* e le modalità di recupero dei materiali originali possono essere differenti e non sempre agili, a seconda dei casi.

La ricchezza che questi patrimoni sonori nel complesso offrono è sicuramente notevole e accresce la curiosità di prendere in considerazione il materiale prezioso di queste audiotecche per svolgere inchieste di tipo scientifico.

Il dato sonoro costituisce un oggetto di osservazione scientifica relativamente recente e particolarmente utile. Per questo, l'ideazione di archivi pensati per la ricerca scientifica, e a questa devoti, consente di procedere secondo un protocollo uniforme e comune, agevolando alcune delle tappe di selezione, recupero e descrizione dei materiali: al contempo, la parte di raccolta dei dati costituisce, nel caso della disciplina linguistica, un elemento importante e integrante la ricerca stessa. A tal proposito, l'ideazione di un archivio che includa materiali recuperati da raccoglitori, tramite apposite inchieste, o registrazioni già esistenti (talvolta bisognose di trasferimenti dall'analogico al digitale o di restaurazioni specifiche), in una prassi di uniformazione dei dati secondo le norme vigenti nel protocollo del progetto di ricerca, permette, da un lato, di rendere costantemente vivo questo processo di documentazione e, dall'altro lato, di ordinare i materiali fornendo tutti i dati necessari per lo studio.

Infine, l'utilità del risvolto scientifico per queste banche di dati si manifesta anche nella condivisione di informazioni ricavate dal loro studio e può, in taluni casi, condurre a ulteriori raccolte e alla conservazione di materiali specifici che rischierebbero di andare perduti. Nei prossimi paragrafi presenteremo più dettagliatamente il progetto di *Voices of Italian Poets* che, difatti, sceglie di muoversi in questa direzione, connettendo la ricerca a un archivio pensato appositamente per essa e che ne costituisce il punto di partenza e il centro. Una strada simile, nel panorama internazionale, hanno intrapreso anche i progetti di *Phonodia* dell'Università di Venezia, che si costituisce di un archivio multilingue *online* e, in parte, il più recente progetto *Rhythmicalizer*, che si avvale dell'archivio tedesco già esistente *Lyrikline*. Altri ancora sono gli studi che sono andati sviluppandosi nel corso degli ultimi anni nel panorama estero, facendosi più sperimentali e meno teorico-impressionistici. Si citi, tra gli altri, l'importante lavoro americano di MacArthur *et al.* (2018).

2.2. Presentazione della piattaforma

La piattaforma *Voices of Italian Poets* si colloca, all'interno di un contesto internazionale attualmente in fermento e da poco vivamente interessato a questa realtà di studio, come primo archivio dedicato interamente alle voci della poesia italiana e finalizzato alla ricerca fonetica, specifica e comparativa della lettura.

“Voices of Italian Poets”. Una piattaforma per l’ascolto e lo studio fonetico...

Più nel dettaglio, la piattaforma si presenta *online*, all’interno del sito internet del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre”, come parte integrante della sezione “Ricerca” e, più ancora nel dettaglio, come parte della sottosezione dedicata, *Voices of Italian Poets*. Questa appare composta da una pagina introduttiva di presentazione del progetto, una di archivio (*VIP platform*), una di metodologia di studio, una dedicata alla Giornata Internazionale di Studi sul tema (organizzata in occasione della Giornata mondiale della Poesia che si celebra ogni anno il 21 marzo) e, infine, un’ultima parte, dedicata a presentazioni del progetto in convegni e a ulteriori informazioni. Ai fini di una maggiore chiarezza, si riporta una schermata esemplificativa della visualizzazione *online* della piattaforma (Figura 1).

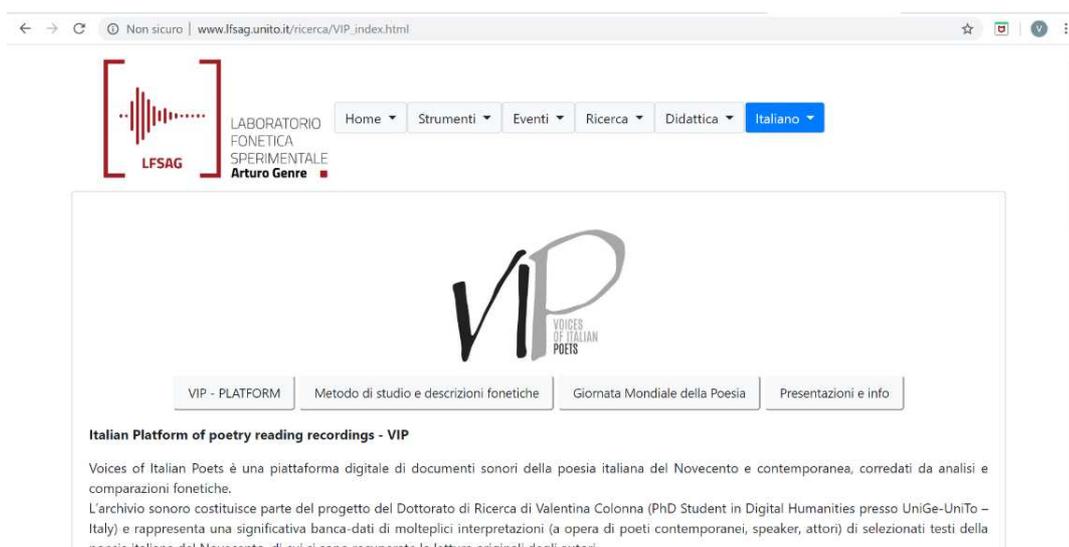


Figura 1 Schermata dal sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” nella sezione *Voices of Italian Poets – index*

L’archivio si presenta di dimensioni cospicue, nonostante il breve tempo in cui si è sviluppato e il numero ristretto di collaboratori che rendono possibile la raccolta e la lavorazione dei dati. Pur conservando una documentazione in fisico ulteriormente ampia, il gruppo di ricerca ha deciso di inserire *online* una specifica selezione, che tuttavia costituisce gran parte del materiale raccolto e lavorato.

Più nel dettaglio, passando alla descrizione della piattaforma sonora, è opportuno dire che essa nasce per accogliere registrazioni della poesia italiana del Novecento e del nostro tempo, corredate da annotazioni, analisi e comparazioni fonetiche che fanno uso di una metodologia di studio esplicita nella piattaforma stessa.

L’archivio include letture curate da poeti e professionisti della voce: più nello specifico, si tratta di registrazioni originali di autori del Novecento, che costituiscono il nucleo di partenza della raccolta e il riferimento per le altre letture comparative degli stessi testi a cura di autori e attori contemporanei, unitamente a letture originali di poeti viventi. Il criterio di selezione adottato verte su un canone consolidato e tramandato nella nostra letteratura italiana più recente e su una selezione di autori riconosciuti nella nostra tradizione contemporanea, rappresentativi inoltre di varietà geografiche, anagrafiche e stilistiche differenti.

Il nucleo iniziale era composto da dodici letture del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni (cfr. Colonna, 2017). A questo è seguita la ricerca di interpretazioni originali da parte di altri autori del Novecento e la verifica di un’eventuale presenza degli stessi testi in

ulteriori interpretazioni da parte di poeti o professionisti. Seppure appaia limitato il numero di dati acustici complessivo rispetto ai lavori letterari dell'intero Novecento e di un arco cronologico più ampio, è stato fondamentale definire dal principio dei criteri e dei parametri per l'individuazione di una specifica selezione, al fine di non creare un lavoro che rischiasse un'eccessiva dispersione e favorisse una più efficace raccolta e osservazione del materiale. Difatti, la consultazione di archivi, quali quello della Mediateca delle Teche Rai a Torino, dell'ICBSA di Roma, della RSI o di altre realtà private, ha mostrato una fitta presenza di dati, in particolare per alcuni autori, e un'assenza invece per intero di autori in altri casi. A tal proposito, pur avviando un'inchiesta che tentava di elencare inizialmente tutte le possibili fonti presenti (seguendo dunque una modalità trasversale di documentazione, riferita ad archivi differenti e le cui informazioni venivano così intrecciate e ci si propone di ampliare nel tempo), si è scelto di ridurre la selezione finalizzata allo studio a un numero di poeti e letture più ristretto⁷. Il lavoro, come anticipato, è stato avviato con il nucleo caproniano, che è stato il primo ad ampliarsi, grazie alla continuazione della raccolta di altre letture originali dell'autore. La ricerca si è poi allargata a una rosa di autori diversi, tra i maggiori del secondo Novecento, di cui sono state considerate le interpretazioni particolarmente vantaggiose per la qualità del dato sonoro, la peculiarità metrico-stilistica e la prassi interpretativa adottata in funzione degli altri dati raccolti. Si è voluto difatti stilare una selezione di autori e di rispettivi testi, rappresentativi di diverse modalità di lettura in relazione a tecniche di scrittura diverse e dell'opera letteraria del poeta.

A partire dalle letture originali di questi autori del Novecento, reperite in archivi di vario tipo⁸, in materiale inedito fuori dai diritti commerciali (come antichi supporti analogici) e da privati, è seguita la seconda fase, tuttora in corso, che spazia nelle letture comparative dei medesimi testi e nelle letture inedite di poeti viventi che leggono proprie poesie. È possibile in questo progetto seguire infatti una doppia chiave interpretativa e di osservazione, che si sviluppa in orizzontale, su un piano cronologico che permette di avere una panoramica dettagliata di vari stili di lettura nel tempo, e in un piano verticale, trasversale e comparativo, che consente il confronto tra diverse interpretazioni di un medesimo testo del Novecento.

⁷ Prosegue, ad ogni modo, l'individuazione di dati originali di autori del Novecento, pur non rappresentando questo il nodo centrale della ricerca.

⁸ Nell'inserimento *online*, laddove i dati fossero coperti da copyright non è stato inserito l'audio nella piattaforma, bensì la sola menzione della presenza del dato sonoro in altri archivi.

GIORGIO CAPRONI:					
Autori	Opere	Interpreti	Credits	Audio	TextGrid
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Giorgio Caproni*	ICBSA*		Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Fabrizio Bernini***	MP - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Fabrizio Buratto***	MP - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Donatella Bisutti***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Danile Campanari***	VC - ottobre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Riccardo Canaletti***	VC - marzo 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Sara Capponi***	VC - giugno 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Antonetta Carrabs***	VC - maggio 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Marco Corsi***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Claudio Damiani***	VC - ottobre 2016***	Audio	Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Filippo Davoli***	MB - settembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Stefano Dalla Costa***	VC - maggio 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Andrea De Alberti***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Laura De Luca***	VC - ottobre 2016***	Audio	Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Tommaso Di Dio***	VC - novembre 2018***	Audio	

Figura 2 Schermata dal sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” nella sezione *Voices of Italian Poets – platform* (parte della sezione relativa a Giorgio Caproni)

Come visibile dall’immagine (Figura 2), la consultazione dell’archivio (in ordine alfabetico) consente di individuare il nome dell’autore del testo poetico, il titolo, l’interprete, il credito del raccogliitore (con data di raccolta), il dato sonoro (quando presente⁹) e, laddove disponibile, anche il *file* di annotazione creato (in formato *.txt*, convertibile a *.txtGrid* per la consultazione su Praat).

Le altre sezioni presenti nella piattaforma, a supplemento della pagina di archivio, possono considerarsi parti integranti il progetto e l’archivio stesso, in quanto utili alla comprensione delle finalità e delle pratiche retrostanti e successive al dato sonoro in sé.

3. Prospettive di studio e considerazioni finali

Studi fonetici, dettagliati e comparativi, secondo la doppia linea che guida la creazione e l’osservazione dell’archivio, possono risultare particolarmente utili per indagare aspetti della lettura e del testo poetico, in una modalità complementare agli studi metrici finora svolti. In particolare, il caso del verso libero, centrale e prevalente nelle composizioni contemporanee, costituisce il fulcro delle ricerche finora svolte, in corso e che ci proponiamo di affrontare, in cui la materia metrica si scontra con la difficoltà di analisi e definizione. L’approfondimento della questione ritmica e melodica del testo per mezzo dell’osservazione e dell’analisi di dati acustici, ora reperibili e assenti invece nella documentazione di tutta una tradizione letteraria antecedente, consente di fornire informazioni utili a livello interpretativo, non individuabili a una sola lettura “silenziosa”. L’incremento e il perfezionamento inoltre delle tecniche di analisi fonetica permettono al contempo di effettuare su questi materiali studi di alta qualità e dal carattere innovativo. Per contro, non sufficiente sarebbe una mera osservazione acustica del dato sonoro, che non tenesse conto del testo scritto e delle variabili che esistono nelle differenti

⁹ È possibile in alcuni casi che il *file* audio non sia inserito per motivi di diritto d’autore e si rimandi, tramite *link* o solo citazione, alla fonte corrispondente.

interpretazioni di lettori o anche interne a un lettore soltanto, in un'ottica analoga a quella che in musica caratterizza il rapporto composizione-interprete.

Dunque, obiettivo primario degli studi che concernono questo progetto è quello di individuare i punti salienti che accomunano e distinguono varie interpretazioni (a livello organizzativo, intonativo e ritmico) e approfondire il rapporto tra lettura e testo, in particolare nell'aspetto di realizzazione concreta del ritmo poetico, seguendo globalmente un approccio di tipo multidisciplinare. L'impostazione metodologica generale di partenza (inclusa la terminologia di base specifica) si rifà a Colonna (2017), nel cui studio erano emerse delle dinamiche di norma e variazione dell'aspetto intonativo della lettura, unitamente ad altri aspetti prosodici interessanti, e si sta sviluppando in ulteriori declinazioni. Tra queste, si consideri la volontà di tratteggiare il percorso storico della lettura poetica italiana e di individuare i principali stili di lettura diffusi, prendendo in analisi una mole di dati sufficiente a un primo studio quantitativo. Tuttavia, si desidera al contempo proseguire sulla strada della descrizione qualitativa dei materiali, sia in una prospettiva specifica sia comparativa, che consenta di considerare il testo nel suo apparato sonoro e nelle potenzialità che questo offre. Un approccio comparativo di questo tipo, consueto in studi di tipo fonetico, permette di mettere in evidenza elementi ricorrenti e variabili e si mostra utile per evidenziare la connessione tra testo scritto e testo vocale.

Alla luce di un'attenta osservazione del panorama italiano e internazionale operativo nell'attività di conservazione di materiale sonoro di poesia e di studio ad esso dedicato, *Voices of Italian Poets* costituisce un caso unico nella sua natura di archivio sonoro e di progetto di Ricerca, che fa uso di strumenti della disciplina fonetica in questa specifica modalità e nel suo duplice piano di consultazione. Metodologie di questo tipo costituiscono un valido supporto, non più trascurabile, per osservare il parlato poetico, che rappresenta il centro e l'origine della scrittura poetica (e storicamente la precede)¹⁰.

Conservare e considerare nella sua preziosità il materiale acustico della poesia del nostro tempo costituisce non solo una opportunità ma, crediamo, un dovere sociale e scientifico, in grado di seguire l'evoluzione storica dei criteri di studio e della disciplina poetica. Per questo ci proponiamo di intraprendere studi appositi e innovativi, ai quali possano agganciarsi di ulteriori e complementari, che possano aiutare a comprendere meglio il mistero assoluto della musica della poesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beccaria, Gian Luigi (1964), *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki.
 Beccaria, Gian Luigi (1975), *L'autonomia del significante*. Torino, Einaudi.
 Bertinetto, Pier Marco (1973), *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.
 Bertinetto, Pier Marco (1978), "Strutture soprasedimentali e sistema metrico", in Cremante, Renzo & Pazzaglia, Marco (a cura di). *La metrica*, Milano, Il Mulino, I, pp. 67-78.
 Caproni, Giorgio (2004), "Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, a cura di Surdich, Luigi, Genova, il Melangolo.
 Colonna, Valentina (2017), *Prosodie del «Congedo»*. *Analisi fonetica comparativa di dodici letture*, Tesi magistrale, Università degli Studi di Torino A.A. 2016-2017, in c. di p.

¹⁰ La presenza della voce dei poeti in varie realtà di divulgazione, come festival, rassegne e programmi radiofonici e televisivi, costituisce un elemento ulteriore di conferma della diffusione che la lettura poetica sta nel tempo ricoprendo anche a livello sociale.

-
- Colonna, Valentina & Romano, Antonio [in c. di p-]. "VIP: un archivio per le voci della poesia italiana", *Atti del convegno AISV (Arezzo, 14-16 febbraio 2019)*.
- Fortini, Franco (2003), "La poesia ad alta voce", in Lenzini, Luca (a cura di). *Saggi ed epigrammi*, Milano Mondadori, pp. 1562-1578.
- MacArthur, Marit J., Zellou, Georgia & Miller, Lee M. (2018). "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets", in *Journal of Cultural Analytics*, April 18, 2018. DOI: 10.31235/osf.io/5vazx.
- Schirru, Giancarlo (2004), "Costituenza metrica e lingua poetica italiana", in Albano Leoni, Federico, Cutugno, Franco, Pettorino, Massimo & Savy, Renata (a cura di), *Il parlato italiano* (Atti del convegno nazionale di Napoli 13-15 febbraio 2003), Napoli, D'Auria, testo F9.

VALENTINA COLONNA • graduated in Linguistic Sciences at the University of Turin (110/110 praise and press honours). She is working on her PhD in Digital Humanities (Linguistics) at the University of Genoa and Turin, devoting herself to Phonetics and favouring its application to the field of the prosody of modern and contemporary Italian poetry. She graduated in piano and obtained the Master's degree in interpretation of the ancient music at the Universitat Autònoma de Barcelona and the Escola Superior de Música de Catalunya; PhD Student, University of Genoa-University of Turin.

E-MAIL • valentina.colonna@unito.it

POESIA E MUSICA

Le ragioni del ritmo

Pino MARIANO

ABSTRACT • Poetry and Music. The reasons of rhythm. This paper aims at exploring the theme of Poetry and Music through the whole work of L.S. Senghor as described by various authors. A general account of the reading aspects of poetry in relationship with its functions is given in reference to a well-known dichotomy suggested by Senghor in terms of *raison-oeil* vs. *raison-étreinte*. What we call “Music of Poetry” depends on several construction’s dimensions whose origins may be found in different ways to express meanings. In this view, the real variables affecting the rhythm of poetry reading may be related to what Meschonnic defines as *signification* and *signifiance*. Rhythms, refrains, text switchings are responsible of a different encoding level where human factors overtake syntactic constraints. Moreover, reading styles result from historical reasons and cultural contaminations throughout the world and should not be described from a strict acoustic point of view. In the same way, not necessarily through mystic experiences, human beings should rethink how to catch a meaning by according more importance to expression and humanitarian feelings. An example is discussed in reference to the *Élegie pour Aynina Fall* whose text is published in an Italian translation.

KEYWORDS • Senghor; Rhythm and Music; Meaning Expression in Poetry

*La musica è il ritmo realizzato
per mezzo del suono
W.A. Mozart*

1. Introduzione

Per chi, come me, dichiara nozioni musicali approssimative, il parlare di ritmo e tempo in ambito poetico può sollevare negli esperti qualche perplessità. Una è questa e mi riguarda: il poeta è cosciente che ciò che va scrivendo, i suoi versi, si muovano sostenuti da un ritmo o accompagnati da un tempo? Lo sa o no se la sua poesia abbia a che fare con la musica e questa con quella?

Fermo restando che occorrerà, in questo contesto, evitare di confondere la musica presente nella poesia e quella che le viene conferita e suonata come accompagnamento o come complemento. Siccome, secondo l’indicazione senghoriana, la poesia *ce sont des mots qui plaisent au coeur et à l’oreille* – regola che abbiamo adottato e che cerchiamo di rispettare – proviamo tuttavia a pensare che un’ipotesi musicale possa essere riconosciuta ai nostri versi scritti sia in lingua che in vernacolo.

Senghor, che si esprimeva sia in sérère (il dialetto di Joal) che in francese, parlava dall’interno di una cultura e di una estetica lontana dalla nostra e che da quella si è allontanata. Dall’antica ode greco-latina e da quella contemporanea africana molti sono stati gli sviluppi non sempre positivi – soprattutto per l’estetica occidentale – dei rapporti “integrati” fra poesia e

musica¹. Se ne parliamo oggi è che il dilemma di una comprensione lucida di questa realtà culturale permane. Secondo l'estetica africana, come vedremo, la differenza o la distanza fra musica e poesia è solo uno dei muri che la cultura europea-occidentale si è costruita, una specie di schizofrenia, una dissociazione anche dell'arte del dire e dell'arte di ascoltare – dell'arte del dire lo scritto e dell'arte dell'ascoltare il suono – che si iscrive in quella che Senghor chiama la *ragione discorsiva* degli antichi colonizzatori di fronte alla *ragione intuitiva* dei cosiddetti "primitivi" colonizzati. Ci è parsa, in questo contesto, necessaria una breve premessa a quanto seguirà, che il senegalese Senghor anticipa con la lucidità del francese Senghor.

2. Ragione discorsiva e ragione intuitiva

Ciò che fa la negritudine di una poesia, dice Senghor, è meno il tema che lo stile, che è il calore emotivo che dà vita alle parole e che trasmuta le parole in Verbo; perché se l'emozione è negra, la ragione è ellenica².

Davanti allo scandalo suscitato da questa asserzione Senghor ne approfondiva e precisava a suo tempo il concetto. Il bianco – diceva – uomo di volontà, guerriero, uccello da preda, puro sguardo... si distingue dall'oggetto, lo tiene a distanza, lo immobilizza, lo fissa. Munito di strumenti di precisione, lo seziona in un'analisi spietata. Animato da una volontà di potenza, uccide l'altro e ne fa un mezzo per usarlo a fini pratici: lo assimila³. Al contrario il negro vive tradizionalmente della terra e con la terra, nel cosmo e per mezzo di esso. È un sensuale, è un essere dai sensi aperti, senza intermediari fra oggetto e soggetto. È sensi, odori, ritmi forme e colori: dice tatto prima di essere occhio, come il bianco europeo; sente più di quanto vede: si sente. È in sé stesso, nella sua carne che riceve e prova le radiazioni emesse da ogni esistente-oggetto.

Commosso, risponde all'appello e si abbandona andando dal soggetto all'oggetto, dall'io al tu sulle onde dell'altro. Non è assimilato, si assimila, si identifica con l'altro che è poi la migliore maniera di conoscerlo. Questo non significa che il negro sia sprovvisto di ragione, ma la sua ragione non è discorsiva, è sintetica. La ragione europea è analitica per utilizzazione, la ragione negra intuitiva per partecipazione⁴. Il negro è un mistico: attraverso la mediazione della natura egli si sintonizza con le forze cosmiche e, al di là di esse, alla forza delle forze, cioè Dio. Questa sintonizzazione si attua attraverso il ritmo, realtà essenziale di ciò che anima e spiega l'universo, cioè, ancora, Dio. La percezione intuitiva e immediata dell'unità dell'universo si estrinseca nell'immagine analogica, nella parola-verbo dotata di forza creatrice. Ma la parola e l'immagine diventano creatrici solo se ritmate, perché il ritmo è l'espressione pura della forza vitale.

3. Il ritmo nella ragione discorsiva – la *raison-oeil*

In linea con il dire di Senghor sembra trovarsi per un momento Mallarmé quando nel suo *Mystère dans les lettres* parla di un *ritmo essenziale* cui deve essere ricondotto il linguaggio

¹ Il nome di Orfeo è miticamente associato alla poesia e alla musica, segno che queste due arti erano all'origine indissociabili; lo sono ancora? Altra domanda che lasciamo in sospenso è che, se la musica e la poesia si allontanano l'una dall'altra, non è che si allontanino anche dagli uomini?

² Senghor (1956a: 202-203).

³ Senghor (1959: 235).

⁴ Senghor (1956a), *ibi*.

poetico e musicale, perché entrambi fanno parte di un ritmo primordiale e oscuro dettato all'uomo dalle forze cosmiche.

Il problema sta in quell'“oscuro” che per Senghor è negro ma “chiaro”.

Per il resto le ragioni della *raison-oeil* rimangono e la ragione ellenica occidentale continua a seguire la sua via di sezionamento e di analisi, meritoria sì, ma dal punto di vista occidentale. In *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Y. Bonnefoy si continua a chiedere, a sua volta, se si può pensare la musica a partire dalla poesia⁵. O viceversa. La risposta, non esauriente, viene dai tentativi, un po' velleitari, che si sono via via fatti, di sfruttamento delle potenzialità musicali del linguaggio poetico e da quelli di desemantizzazione della lingua e di vocalizzazione della scrittura: per avvicinare il più possibile la poesia alla musica, ma non questa a quella. Senza pensare che il punto d'incontro sarebbe proprio il ritmo con tutte le connotazioni “occidentali” che esamineremo brevemente.

Il ritmo, nel linguaggio, e secondo la ragione-occhio, è l'organizzazione di quegli elementi per i quali i significanti linguistici ed extralinguistici (come nel caso della comunicazione orale) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale e che Meschonnic, studioso di ritmi, chiama *signifiance*. In altri termini: i valori propri di un discorso e di uno solo. Questi elementi possono porsi a tutti i livelli del linguaggio: accentuativi, prosodici, lessicali, sintattici⁶.

In un'accezione ristretta il ritmo è l'*accentuel* distinto dalla prosodia - organizzazione vocal-consonantica. In un'accezione più larga esso ingloba la prosodia e, oralmente, l'intonazione. Organizzando *signifiance* e *signification* del discorso, il ritmo è, se vogliamo, l'organizzazione stessa del senso del discorso, che non è esclusiva ma integrativa. Attraverso il ritmo, il senso si impone con una specie di contagio fonico e accentuativo delle parole. Esso (insieme a prosodia, intensità, soffio e gesto) è così portatore di senso più dello stesso significato⁷. E non perché si debba confondere ritmo e senso ma perché il ritmo agisce interattivamente col senso. Il poema è il luogo del discorso dove questa interazione è più evidente. Qui la *signifiance* - valori propri del suo discorso e di uno solo - ci porta nel vasto campo della soggettivazione del discorso che è quello strettamente poetico: cioè, di ogni singolo poeta e, diremmo, di ogni singola poesia. L'attività della *signifiance* - con i suoi valori vocal-consonantici, catene tematiche e prosodiche - dà spinta, rianima l'attività stessa delle parole in una specie di semantica seriale, dove le parole non perdono il loro senso, perdendosi nella prosodia, ma recuperano forza, sono evocazione della loro stessa natura profonda, aperture sull'anima di chi le ha scritte, sulla musica che le ha generate. Questa memoria delle parole non si isola dal sistema e dal contesto (linguistico e prosodico) che le forma ma diventano esse stesse sistema e contesto cui esse danno forza. In questa semantica seriale dove - linguisticamente - avviene la non semplice intersezione del significante e del significato, il testo poetico è il discorso totale in cui tutti gli elementi chiamati a raccolta dal poeta - ritmo, sintassi, prosodemi - contribuiscono a rinforzare la *signification* e la *signifiance* senza inventarla ma trasformandola in quella che noi abitualmente chiamiamo la *musica della poesia*. Alla base c'è quello che Bergson chiama con le parole-chiave il *mouvant*, la *fluence*, e il *moi-qui-dure*: i produttori e riproduttori di ritmo. Ed è proprio a Bergson - più propriamente, alle

⁵ La definizione che egli dà della poesia è, per certi versi, una definizione “musicale”: “La poésie est une offre ; elle se donne pour tâche de préserver dans les mots l'intuition qu'elle a vécu dans leur son” (Bonnefoy 2007: 23).

⁶ Meschonnic (1970: 216-217; cfr. Meschonnic 1973).

⁷ Meschonnic (1970: 269-270).

Données immédiates de la conscience – cui Senghor ricorre per trovare un appoggio e dare una ragione occidentale alle proprie tesi.

4. Il ritmo della ragione intuitiva - la *raison-étreinte*

Nel saggio del 1959 *Ce que l'homme noir apporte* (ripreso in *Liberté 1*) Senghor – in linea con Bergson – ma smarcandosi da qualsiasi interpretazione e commistione occidentale-europea, così presentava, spiegandola sinteticamente, la sua estetica: la forza ordinatrice che fa lo stile negro è il ritmo⁸. Creare vuol dire comporre dei ritmi e non solo in poesia ma anche nella musica e in tutte le arti figurative. Perché il primo abbozzo di un poema è sempre una parola, un'espressione, una forma che ritorna, un "ritornello" diremmo noi. Ma il ritmo è la piattaforma non solo del poema ma anche di tutte le altre arti in cui, con procedimenti diversi, combinando parallelismi e asimmetrie, accentuazioni ed atonalità, tempi forti e tempi deboli, introduce varietà nella ripetizione. Il ritmo nasce, si rinforza, la fa da padrone esprimendo la tensione dell'essere verso la strada dell'essenza⁹.

Senghor sembra così descrivere una vera e propria antropologia del ritmo: che, tecnicamente, è e rimane un fenomeno periodico nato dalla percezione di una struttura nella sua ripetizione; rinvia alla nozione stessa di forma e di movimento, o di movimento nella forma, prodotto dalla ripetizione; si parla di ritmo nei fenomeni di cadenze e di periodicità diverse, quando l'ordine di successione e il rapporto di durata fra momenti di tensione e di "pace" sono identici. Il ritmo è, in definitiva, una nozione poetica ed è in poesia una specie di metonimia di ogni genere d'avvenimenti cadenzati¹⁰.

Se per la musica il ritmo si basa sulla divisione del tempo in misure uguali e la rappresentazione delle durate, lunghe o brevi, su partiture con periodicità di tempi "deboli" o "forti", in poesia i tempi "deboli" o "forti" e il ritmo che ne deriva nascono dall'alternanza di sillabe accentuate e di sillabe atone¹¹. In linea generale il ritmo sarebbe l'architettura dell'essere, il dinamismo interno che gli dà forma, il sistema di onde che emette verso gli altri (...); che si esprime con i mezzi più materiali: accenti in poesia e musica, movimenti nella danza (...) e, nella misura in cui s'incarna nella sensualità, illumina lo spirito¹². Perché, in verità, è il ritmo che esprime la forza vitale, l'energia creatrice. Esso è l'anima dell'immagine, la cosa più sensibile la più immateriale, l'elemento vitale per eccellenza, la condizione prima e il segno dell'arte¹³. In questo senso l'atto poetico è considerato la creazione di un demiurgo – come già sapeva la tribù dei Dogons e i suoi miti – per i quali il tam-tam, il ritmo musicale (e le sue parole) è apparso prima di ogni altra arte, danza, pittura e scultura. Esso era, nelle mani del fabbro-demiurgo, lo strumento della preghiera prima della parola ritmata che oggi chiamiamo poesia (...); la voce umana ha sostituito poi il tam-tam. E la virtù della "voce giusta" sta nel fatto che essa possiede i suoni le cui armonie riproducono le forze cosmiche, le luci-suoni degli astri, che altro non sono, a loro volta, il sorriso creatore di Dio¹⁴.

Attraverso la ragione intuitiva (*la raison-étreinte*) l'Africano, come abbiamo visto, distingue ciò che è percepito e la cosa, o l'essere in sé, cioè la forza che si nasconde sotto le

⁸ Senghor (1964: 35).

⁹ Senghor (1977: 97).

¹⁰ Lalande (2010: 935).

¹¹ Senghor (1956a: 55).

¹² Senghor (1964: 22-23).

¹³ Senghor (1996).

¹⁴ Senghor (1964: 172).

apparenze della materia, dal ciottolo fino a Dio. È questo mondo dell'essere-in-sé che il poeta penetra ed esprime e per il quale egli assume un carattere detto dagli occidentali "animista".

Nella sua retorica del ritmo, frutto dell'intuizione e dell'esperienza più che della ragione discorsiva¹⁵, il poeta sceglie fra i materiali della sintassi e del lessico quelli più adatti a esprimere il senso del mondo e dell'oggetto cantato, la sua "forza vitale", che è la stessa che opera in chi la canta. Il ritmo che, per adattarsi alla globalità vivente della visione si fa in realtà un poliritmo, una specie di contrappunto ritmico che evita alla parola quella regolarità meccanica che potrebbe creare monotonia¹⁶. La maggior parte dei poemi negro-africani sono salmodiati, ritmati con una canzone e integrati con essa; c'è reiterazione come in quella dei corifei della tradizione greco-latina dell'ode e delle tragedie greche. Gli strumenti che accompagnano la declamazione-canto sono diversi a seconda delle situazioni e dei sentimenti da esprimere. Ci sono strumenti a vento (flauti, trombe, organi), strumenti a corde (kôras, khalam), strumenti a percussione (tam-tam, dyoung-dyoung, balafong). Si può dire che ogni poema ha il suo strumento: il khalam, per esempio, è una specie di chitarra tetracorde che serve all'accompagnamento dell'elegia¹⁷. Ogni parola può e deve diventare ritmo perché il poeta è come una donna partorienti: le contrazioni, il soffio, i gemiti devono generare¹⁸.

In questo parto l'essenzialità è d'obbligo e la sua "sintassi" attuativa è fatta di parallelismi asimmetrici: per questo essa non è una sintassi né di subordinazione né di coordinazione ma di giustapposizione, dove i legami logici (congiunzioni, pronomi personali, articoli e aggettivi dimostrativi) sono eliminati, in un'economia di costruzione e di sostituzione che rendono l'espressione più precisa, aspra, severa, tettonica¹⁹, più intensa, essenziale, tragica in senso greco, come dev'essere ogni nascita.

Questa nascita del poema-musica non appartiene alla parola-ragione discorsiva *oeil* ma alla parola-ragione *étreinte* generatrice di un'essenza di cui ci rimane l'eco come in un atto d'amore, che ameremmo ripetere. Perché, come dice Goethe parlando del ritmo: c'è in esso qualcosa di magico che ci costringe a credere che il sublime ci appartenga.

Je suis les deux battants de la porte
le rythme binaire de l'espace
et le troisième temps
(Senghor/Le Kaya Magan / *Ethiopiennes*)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bonnefoy, Yves (2007), *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée.
 Frobenius, Léo (1952), *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard.
 Gassama, Makhily (1978), *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines.
 Lalande, André (2010), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF (Quadrige).

¹⁵ Senghor (1964: 165).

¹⁶ Senghor (1956a: 55).

¹⁷ Che è quella che mancava al sottoscritto nella declamazione dell'*Elegia di Mezzanotte* di Senghor in occasione del Convegno del marzo 2018 su *Musica e Poesia* a Torino.

¹⁸ Senghor (1990: 154).

¹⁹ Frobenius (1952). Della *femme en gésine* parla Senghor in *Comme les lamantins vont boire à la source* (Senghor 1990: 161) ripresa da Gassama (1978) che parla a sua volta di *mots accoucheurs*; per quanto riguarda la sintassi *negra della giustapposizione* (vedi Senghor 1990: 362).

-
- Mariano, Pino (1984), *Elégies et Rythmes*, Lecce, IusEAed (Coll. Les Dauphins 1).
 Mariano, Pino (1997), *Afrika-Senghor*, Lussemburgo, Euroeditor.
 Meschonnic, Henri (1970), *Pour la Poétique*, vol. 1, Paris, Gallimard.
 Meschonnic, Henri (1973), *Pour la Poétique*, vol. 2, Paris, Gallimard.
 Meschonnic, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
 Senghor, Léopold Sédar (1956a), *L'esthétique négro-africaine*, in *Diogène*, 16, pp. 202-203.
 Senghor, Léopold Sédar (1956b), *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine*, in *Présence Africaine*, 8/10, pp. 13-31.
 Senghor, Léopold Sédar (1959), *Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine*, in *Présence Africaine*, 25-26 (n° spécial - 2^{ème} Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs, Roma 1959), pp. 232-286.
 Senghor, Léopold Sédar (1964), *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.
 Senghor, Léopold Sédar (1977), *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil.
 Senghor, Léopold Sédar (1990), *Ethiopiennes*, in *Oeuvre Poétique*, Paris, Seuil.

PINO MARIANO • Pino (Giuseppe) Mariano (1947) has been a linguist and translator of the EU in Luxembourg where he worked to various thesauri and automatic translation systems (Eurodicautom) and where he lives with his family. He taught Italian Literature at the University of Lecce (*Centre Charles Péguy*) and was *Maître de Conférences* in Language Sciences at the University of Besançon. Since 1982 he co-organises the *World Congress of Poetry* and translates poets from various languages. A full record about his activities, including a rich poetic production, is available at the *National Society of Greek Writers* in Athens and at the *Centre National de Littérature* of Luxembourg.

E-MAIL • pimariano@yahoo.it

APPENDICE I
Intervista-stralcio a Senghor sull'arte africana²⁰

MARIANO: Signor Presidente, *cher Ami Poète*, l'umanità del III Millennio si reca, secondo la sua espressione all'appuntamento del *donner et du recevoir*. L'Europa, che ha già "preso" molto in termini coloniali, cosa potrà dare o, piuttosto, cosa potrà ancora "vitalmente" ricevere dall'Africa?

SENGHOR: Cominciamo dal mondo dell'arte. Cartesio, in una delle sue meditazioni, ci parla del pensare, del volere e del sentire, mettendo la ragione discorsiva in primo piano e, in secondo, la ragione intuitiva, la sensibilità. Ma alla data del 1889, anno in cui esce *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* di Bergson, con un filosofo come Bergson e poeti come Rimbaud e Claudel, la ragione intuitiva, la sensibilità, passa in primo piano. Basta pensare al ruolo che essa ha avuto nel movimento simbolista con Verhaeren e Maeterlinck... Là ritroviamo l'Africa. Basta leggere *Une saison en enfer* di Rimbaud -"Io sono negro voi siete dei falsi negri"- in cui il poeta consiglia un *dérèglement de tous les sens*. Per me la poesia è caratterizzata essenzialmente dall'immagine simbolica, dalla melodia e dal ritmo. Ora questi sono i caratteri essenziali dell'arte negra. Si può dire che l'Africa nera ha rinnovato nel XX secolo poesia e musica. Un esempio: la polifonia; viene dall'Africa come il canto corale della Chiesa Cattolica, introdotto dagli Arabi in Andalusia e poi diffusosi nel resto d'Europa. Si pensi poi alla danza, a Maurice Béjart, figlio di Gaston Berger, meticcio franco-senegalese. Béjart ha rinnovato la danza aggiungendo ai quaranta passi della danza classica altri passi venuti dall'Africa, dai neri d'America, dall'India. Se guardiamo all'ambito dei valori morali, gli africani hanno il senso del sacro e del divino: e l'arte africana è essenzialmente un'arte che esalta l'unione dell'uomo con Dio. Quest'unione si esprimeva già in maniera particolare e particolarmente forte nell'Antico Egitto, nei misteri di Osiride. I Greci poi hanno recuperato nel loro teatro questi misteri, la cui essenza era l'unione dell'anima umana con l'anima di Dio. L'idea della *Civiltà dell'Universale* deriva direttamente da questa antica radice, un valore che devo all'Europeo Teilhard de Chardin e che l'Europa potrebbe riscoprire... Nella dialettica, anzi nella sinfonia del *donner et du recevoir* l'Africa e l'Europa potrebbero "riprendersi" cose già date e viceversa.

²⁰ Intervista a L.S. Senghor, del 3 luglio 1986, *World Congress of Poetry*, Hotel Baglioni, Firenze, ore 12.30. Riportata in Mariano (1997).

APPENDICE II
Elegia per Aynina Fall²¹
(poema drammatico a più voci)

I
 (per un gorong: ritmo funebre)

Il Corifeo

Che temibile calma sopra l'azzurro! Non alita soffio
 quando passa l'ombra degli Spiriti
 così bianca. Un turbine improvviso piovento polvere
 di sangue si è rovesciato sulla stagione.
 Ha ruggito a grida brevi il tuono, Fall! e la folgore
 ha colpito Koumba-Betty
 Tesi dal dolore tremano i tralicci del telegrafo
 e sinistri incendi si levano in lontananza nella macchia

Coro di fanciulle

Niiiiiiiiiiiiiiiiiiiiina!
 Woi Nina! Woi²²
 Niiiiiiiiiiiiiiiiiiiiina!

Coro di giovani

Fall! Fall! Fall! Fall!

Coro di fanciulle

Era slanciato come una palma
 Era nero come Osiride
 Era dolce come il crepuscolo quando sommesse cantano le tortore
 Era buono come una madre
 Era bello come un luigi d'oro

Coro dei giovani

Era diritto come una palma
 Era nero come un blocco di basalto
 Terribile come un leone per i nemici del suo popolo
 Buono come un padre dalle quadrate spalle
 Bello come una spada sguainata

²¹ Leader sindacalista dei ferrovieri africani. Quest'elegia, nella mia versione italiana, è tratta da Mariano (1984).

²² Woi: «Chant, poème. C'est la traduction exacte du grec *ôdê*. Le *guimm* est sérére, le woi, wolof» (Senghor 1990 ; cfr. <http://lastrolabe.free.fr/ethiopiennes/pages/lexiq.htm>, ultimo accesso 31 maggio 2019).

Il Corifeo
(il gorong tace alle parole del Corifeo)

Era a Thiès, l'altr'anno. Gli sciacalli riuniti
intorno alla iena e ai cinocefali. E le tenere antilopi
dagli occhi di notte.
Ed arrivò. Vedendolo sogghignarono i cinocefali
scuotendo alle radici tutti i baobab
del Cayor e del Baol.
Fermo a braccia incrociate e labbra calme. Vergogna
incuteva la sua fronte senza rughe. E invidia
il suo petto di bronzo, quale un monolito
che raccoglie il Popolo quando il momento si fa storia.
I suoi occhi di sole allo zenith abbassavano gli altrui.
La sua presenza recava loro patimento.
I cinocefali gli si lanciano contro azzannandolo
sul dorso. Gli sciacalli abbaiano. Da profonde ferite
scorre il sangue a bagnare la terra d'Africa.
Come il leone di Ferlo con un balzo si divincola
e con occhi di saetta inchioda l'Avversario.
Ma è colpito il suo cuore senza odio, non il braccio.

Coro di fanciulle

Nina! Nina! Niiiiiiiiiiiiiiiiina!

Woi Nina!

Coro di giovani

Fall!!

Coro di fanciulle

Fall! Che diremo alle nostre madri all'ombra della sera?
Chi proteggerà ormai i nostri verdi seni? Chi la nostra
stella d'oro dai malvagi? Chi il nostro segreto?
Tu, Fall, nostra stella!

Coro di giovani

A sinistra si è alzato in volo il serpentario
e non abbiamo visto messaggi bianchi.
Che annunciare ai nostri fratelli, ai nostri padri?
Chi guiderà i compagni? E le ambasciate?
Rispondi, Fall! È tardi e la notte è piena
di grida ostili.
Non è più la notte dei tempi andati, quando il viaggiatore
si orientava con le stelle.

Coro di fanciulle

Quale campione canteremo quale cavaliere quale atleta?
A chi andranno i nostri versi? Quale voce ritmeranno

i tam-tam?
A chi andrà l'elogio e l'epopea?

Il Corifeo
(il gorong tace alle parole del Corifeo)

Teste corte e sorde, teste cieche, come i briganti
del nord che credendosi astuti nulla intendono! Quando interpreterete i segni?
Vedete l'oleandro crescere sulle ceneri. L'erba rinascere tenera alle antilopi
dopo gli incendi di novembre; ha versato il suo sangue a fecondare la terra
d'Africa; ha redento le nostre colpe; ha sacrificato la sua vita per l'UNITÀ DEI POPOLI NERI.
Aynina Fall è morto, Aynina Fall è vivo fra di noi.

II
(per due dyoung-dyoung: ritmo reale)

Coro di fanciulle

Nina! Nina! Nina! Woï Nina!

Coro di giovani

Fall! ti chiamiamo con il tuo nome!

Il Corifeo

Sì, toglieremo le armi al Conquistatore
come abbiamo sempre fatto.
Le terremo salde nelle mani e ne faremo
insegne di pace:
"Una stella d'oro verde su una ruota d'acciaio."
Ammirate la locomotiva, alta sulle zampe, flessibile
e fine come un cavallo sul Fiume.
Unisce Saint-Louis a Bamako, Abidjan a Ouagoudougou
Niamey a Cotonou, Fort Lamy a Douala
Dakar a Brazzaville.
Eccolo il nostro sigillo e la ruota segno del destino.
Alle feste d'iniziazione danzeranno i circoncisi.
Le nostre voci la faranno d'oro, e stella i tam-tam.

Coro di fanciulle

Per una luna ti abbiamo pianto
e cantato per te le doglianze del Ribelle.

Coro di giovani

Per una luna ti abbiamo vegliato
sulla locomotiva dai lunghi pistoni d'oliva

Coro di fanciulle

Sì, per una luna abbiamo lodato la tua forza,

i nostri padri ti hanno unto il corpo d'ambra e aromi,
le nostre madri ti han vestito d'abiti preziosi

Il Corifeo

Ora che tu arrivi al galoppo sulla tua locomotiva
primo fra i combattenti
nunzio della buona novella

Coro di giovani

Principe dei compagni...

Coro di fanciulle

Il più bello il più nero dei cavalieri...

Il Corifeo

Ora che tu arrivi...

Coro di fanciulle

Integro blocco della terra del Senegal...

Coro di giovani

Roccia senza crepe dei popoli africani....

Tutti insieme

Eccoci uniti come le dieci dita delle mani

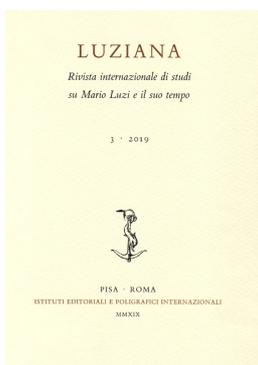
Coro di fanciulle

Nina! Nina! Nina! Woï Niina!

Coro di giovani

Fall!

SeGNALI



LUZIANA.
Rivista internazionale di studi su Mario Luzi e il suo tempo
ISSN 2532-6376
ISSN elettronico 2532-7585

Paola BAIONI

«LUZIANA» è nata in un pomeriggio di giugno del 2016, nello spazio di tempo di dieci minuti.

Coltivavo codesto desiderio e sogno da anni e quel giorno in un “lampo” ritenni che fossero maturate tutte le condizioni necessarie. Con altrettanta fermezza pensavo che l'uomo più pronto ad accogliere e a far decollare tale progetto fosse Paolo Andrea Mettel, Presidente dell'Associazione Mendrisio Mario Luzi Poesia del Mondo.

Salii nel suo studio di Milano, all'ombra della Madonnina, e gli parlai del progetto. Concordammo di coinvolgere nell'impresa Stefano Verdino e Carlo Carena; dopodiché ci salutammo.

Dieci minuti dopo ero sul tram, squillò il mio cellulare: era Paolo Mettel che mi diceva: «Cara, detto, fatto. La rivista si fa, la dirigiamo tu, io, Verdino e Carena».

Sopraffatta dalla gioia e dall'emozione, subito mi misi al lavoro per costituire il Comitato scientifico, il Comitato di redazione

e presi accordi con l'editore Fabrizio Serra di Pisa-Roma.

In questa Giornata Mondiale della poesia presento il primo fascicolo di «Luziana». Pochi poeti hanno una rivista a loro interamente dedicata. Ciò che fa la differenza, come disse Anna Dolfi durante la presentazione della rivista che si fece al Gabinetto Vieusseux di Firenze, è l'affetto e la stima che ci lega a Mario Luzi.

Lo scopo è quello di portare la sua parola in tutto il mondo.

«LUZIANA» è una rivista scientifica, *peer reviewed*, ed è aperta a tutti coloro che intendono collaborare. Ospita saggi, testimonianze, traduzioni, recensioni, bibliografia.

La rivista è accessibile online al seguente indirizzo:

<https://www.marioluzimendrisio.com/luziana/>

PAOLA BAIONI • è studiosa e docente di letteratura italiana contemporanea. Ha insegnato Lingua italiana e Letteratura italiana presso numerosi centri universitari italiani ed esteri, ed è attualmente titolare di un corso a contratto di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni e attività di ricerca, tra cui la collaborazione alla creazione della banca dati *Iride900* (accessibile online al seguente indirizzo: www.unicatt.it/iride900).

E-MAIL • paola.baioni@unito.it



Laura PEDERZOLI

Insegnare le lingue on line e su app

Pisa, Pacini, 2018, 192 p.

ISBN 978-88-6995-512-9

Simone TORSANI

Il volume di Laura Pederzoli colma una lacuna nel panorama della letteratura glottodidattica e, in particolare, glottotecnologica in Italia. Il lavoro costituisce infatti uno stato dell'arte sul ricco mondo della didattica delle lingue supportata dalle tecnologie, che non può non interessare chi guarda a questo ambito tanto promettente quanto talvolta misterioso. Proprio per l'ampiezza della materia il libro è ambizioso e offre al lettore una rassegna aggiornata e ragionata di strumenti tecnologici, anche se limitata ad alcuni ambiti.

Il libro nasce dalle ricerche e dall'esperienza sul campo dell'autrice e porta per questo una importante testimonianza di come integrare teoria e pratica nell'insegnamento delle lingue, anche al di fuori dei confini delle istituzioni educative.

Il primo capitolo si concentra sui risultati di un'indagine svolta nel 2016 sull'insegnamento delle lingue in rete. L'indagine è stata svolta tramite un questionario erogato a enti e istituzioni (anche internazionali) che si occupano a vario titolo di educazione linguistica. Nonostante alcuni limiti (come sottolinea l'autrice, per esempio, i risultati rispecchiano più che altro le abitudini degli insegnanti che hanno risposto), il questionario offre una panoramica non solo ampia, ma anche esauriente, delle pratiche didattiche più diffuse. È proprio l'eterogeneità del campione, infatti, a costituire un punto di forza dell'indagine, che mostra l'innovazione didattica anche in ambiti, come aziende private, condizionati da fattori economici e

logistici per certi versi diversi rispetto a quelli della scuola pubblica. Purtroppo, come nota l'autrice, il sondaggio mostra ancora un certo ritardo in questo campo e conferma l'urgenza di una riflessione teorico-pratica capace di diffondere in maniera solida le innovazioni tecnologiche nell'ambito dell'educazione linguistica.

Il secondo capitolo entra nel vivo della riflessione metodologica sulla didattica in rete e tramite dispositivi mobili e adotta, per questo compito, un approccio che tenta di integrare teoria linguistico/glottodidattica e tecnologie. In particolare, il paragrafo dedicato alle strategie didattiche si ricollega a studi precedenti applicandone, in maniera convincente, i principi alla didattica delle lingue. L'argomentazione è particolarmente forte nella decostruzione delle app per dispositivi mobili, i cui presupposti pedagogici e psicologici sono presentati in modo che il lettore ne comprenda a fondo natura e potenzialità (v. per es. §2.7). L'impressione generale è quella di un capitolo estremamente ricco di spunti, forse troppo, e non sempre efficace nel tradurre i principi teorici in pratica: per esempio, nel paragrafo su *mobile learning* e *microteaching*, l'autrice osserva, in maniera molto lucida e informata, l'importanza dell'interazione tra gli utenti e dei possibili approcci, ma questo aspetto non viene poi sviluppato nella presentazione delle app o nella formulazione di proposte didattiche.

Il terzo capitolo si concentra su un tema oggi centrale nel dibattito sull'educazione

linguistica, cioè la comunicazione interculturale. Il focus in questo capitolo è più ristretto e ciò permette all'autrice di approfondire alcune esperienze dal grande potenziale per l'educazione linguistica. Il primo è costituito dall'uso del video. L'autrice prende qui le mosse dal questionario presentato nel primo capitolo, dove i docenti sostenevano che i video sono gli strumenti più adatti a trasmettere la cultura e i linguaggi non verbali che sono parte di quel modello di competenza comunicativa condiviso dalla comunità scientifica e presentato nelle pagine precedenti. A tal proposito l'autrice illustra un'interessante sperimentazione da lei realizzata con studenti universitari nella quale questi ultimi erano guidati tramite un questionario a ragionare su come nei film sono trattati aspetti legati alla cultura, ad esempio i rapporti tra genitori e figli, nella quale gli studenti hanno potuto osservare l'uso di codici o linguaggi non verbali. Tale esercizio, facilmente replicabile anche in altri contesti educativi, costituisce un buon esempio di integrazione tra media e didattica.

Altrettanto interessante è la presentazione ragionata delle risorse didattiche per la lingua italiana del portale RAI Educational, che mostra come lo Stato Italiano sfrutti le potenzialità della rete per raggiungere obiettivi importanti: non solo la promozione della lingua e della cultura (v. per es. "Impariamo l'italiano"), ma anche specifici obiettivi sociali, come l'integrazione dei cittadini stranieri (v. per es. "Come ottenere il permesso di soggiorno").

Terzo, e ultimo, esempio è il corso di Multiculturalità realizzato sulla piattaforma ClubMedTraining. Un esempio di grande interesse per due motivi: il primo è che si tratta di una formazione erogata da un ente privato e che mostra nella sua interezza il ciclo della progettazione didattica dai presupposti teorici sino all'erogazione; il secondo perché presenta esempi concreti di pratiche didattiche (v. § 3.6.5) che offrono utili spunti di riflessione.

Anche il quarto capitolo affronta un tema oggi quanto mai attuale, cioè

l'inclusione e i disturbi dell'apprendimento. Dopo un'ampia introduzione ai più recenti sviluppi teorici e normativi nel settore, l'autrice si concentra sulla tipografia come primo, e spesso trascurato, scoglio da affrontare nella lettura. Il capitolo offre una preziosa panoramica sugli aspetti tecnici della tipografia dei testi digitali e si conclude, coerentemente, con la presentazione di un'applicazione sperimentale in rete che permette, tramite numerose funzioni, di adattare un testo secondo i principi esposti in precedenza.

Il quinto capitolo costituisce il culmine e la parte forse più originale dell'intero lavoro perché presenta in dettaglio la certificazione DUMAS progettata dall'autrice per la valutazione di corsi di lingue in rete e tramite app. La certificazione integra le diverse riflessioni ed esperienze raccolte nei capitoli precedenti per definire una serie di principi (Diffusione, Unificazione, Molteplice unità, Altrove e Scorrevolezza), raccolti appunto nell'acronimo DUMAS, sulla base dei quali valutare un corso di lingua in rete. Ognuno di tali principi è declinato in diversi criteri. Per esempio, il primo criterio, "Diffusione", verifica le modalità nelle quali sono diffusi i materiali e D1 valuta "[il] grado di competenza digitale dei partecipanti per una diffusione adeguata del materiale di apprendimento". Un aspetto che pare particolarmente positivo della certificazione è che tali criteri non prevedono l'assegnazione di un punteggio, ma stimolano un'analisi critica del prodotto. Quindi, uno strumento utile anche nella formazione alle tecnologie indirizzata ai docenti di lingua, un ambito spesso trascurato, ma fondamentale nell'innovazione didattica. Come approfondimento, l'autrice riporta una propria esperienza di valutazione dei corsi di un'azienda privata GoFLUENT che, oltre al valore d'esempio in sé nell'economia del libro, mostra anche come l'autrice sia stata capace di uscire dall'accademia per confrontarsi con il tessuto imprenditoriale. Un buon segnale di vitalità e di disseminazione della ricerca.

Si tratta, come già accennato, di un volume interessante e non solo per via dell'argomento, sempre stimolante, delle tecnologie, ma soprattutto per la sua impostazione pratica. Tale praticità è ben esemplificata dal titolo del paragrafo conclusivo di tutti i capitoli, "Conclusioni e suggerimenti", nel quale l'autrice fa un bilancio dei contenuti del capitolo per elaborare proposte o spunti di riflessioni utili a chi deve lavorare in questo ambito. Ed è, a parere di chi scrive, proprio il tentativo di integrare ricerca linguistico/pedagogica, pratica didattica e tecnologie uno dei motivi centrali e più convincenti del volume.

Quello delle tecnologie è un ambito solo apparentemente semplice; in realtà, chi scrive su tale argomento deve affrontare sfide tutt'altro che facili. Da una parte la rapida obsolescenza delle tecnologie rende spesso difficile l'integrazione tra l'aspetto scientifico - imprescindibile in un lavoro accademico - e quello pratico. Uno strumento nuovo, infatti, può non essere stato oggetto di sperimentazioni e ricerche; al contrario, applicazioni che vantano un abbondante corpus di ricerche possono essere, almeno in parte, superate. Un secondo problema nella letteratura glottotecnologica è la tensione tra

scientificità e praticità: una tensione riscontrabile anche nel pubblico di riferimento, con una parte di lettori interessata soprattutto (quando non solo) ai risvolti operativi e meno a quelli scientifici e un'altra che, invece, lavora per lo più su questi ultimi. L'integrazione tra questi due aspetti è quindi difficile. A questo proposito, si notano nel testo alcune digressioni che non paiono sempre perfettamente coordinate con l'argomentazione (v. per es. l'approfondimento sul modello SPEAKING nel paragrafo 2.4 "Auto-apprendimento e auto-gestione") e che rendono talvolta faticosa la lettura; ma quello delle strategie per la didattica in rete è, come detto, un campo vasto e articolato che difficilmente può essere compreso senza adeguati riferimenti. Se l'integrazione tra il polo scientifico e quello pratico non appare sempre efficace, va tuttavia detto che quando l'autrice riesce in tale compito il risultato è solido e originale. Pur non essendo facile, quello delle tecnologie è un campo nel quale persistono molte aree inesplorate, e lavori come questo riescono a soddisfare tutti i potenziali lettori offrendo sia una riflessione scientifica solida sia esempi pratici maturati da un'esperienza sul campo.

SIMONE TORSANI • è ricercatore di Didattica delle Lingue Moderne presso l'Università di Genova. Si occupa di tecnologie per l'apprendimento linguistico e, in particolare, di preparazione degli insegnanti, traduzione assistita dal calcolatore e linguistica dei corpora. Tra i suoi lavori recenti, il volume "CALL Teacher Education", sulla preparazione degli insegnanti di lingua alle tecnologie.

E-MAIL • s.torsani@gmail.com

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
rivista.ricognizioni@unito.it

© 2014
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>