





 **MIMESIS / ACCADEMIA DEL SILENZIO**

Taccuino n. xxx

Collana diretta da Duccio Demetrio e Nicoletta Polla-Mattiot

Il gruppo promotore dell'*Accademia del Silenzio* è
composto da:

Angelo Andreotti, Paolo Anselmi, Angelo Barreca,
Marina Canova, Giampiero Comolli, Duccio Demetrio,
Valentina D'Urso, Marco Ermentini, Emanuele Ferrari,
Daniela Finocchi, Giovanna Garuti, Gianni Gasparini,
Giorgio Ieranò, Emanuela Mancino, Francesco Marchioro,
Giampaolo Nuvolati, Antonella Parigi, Luigi Perissinotto,
Nicoletta Polla-Mattiot, Gian Piero Quaglino,
Stefano Raimondi, Francesca Rigotti, Luigi Spina,
Manuela Trinci









PAOLO GIOVANNETTI

I SILENZI
DELL'ASCOLTO
LETTERARIO



 MIMESIS





MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

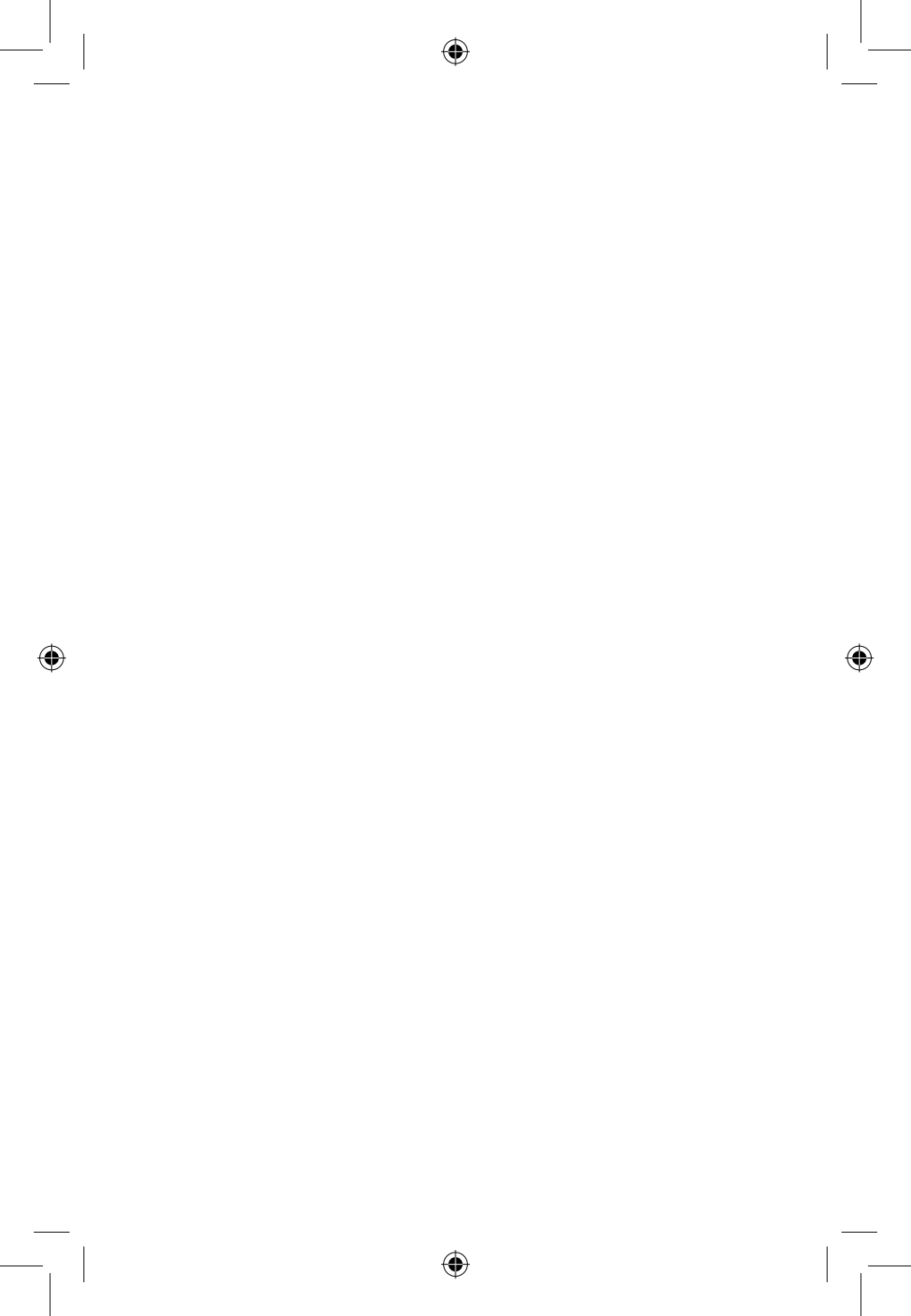
Collana: *Accademia del Silenzio*, n. xxx
Isbn: 9791222302553

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089





INDICE

CAP. 1.	
DOVE SIAMO. ABBIAMO PERSO IL SILENZIO?	7
CAP. 2.	
LA POESIA: EVENTI DEL SILENZIO, SILENZIO DEGLI EVENTI	27
2.1. Il silenzio come evento poetico	27
2.2. Il silenzio come forma poetica	36
2.3. Silenzi strategici, i “bianchi” del testo	44
CAP. 3.	
SILENZI NARRATIVI: COME L’ASCOLTO BUCA IL CONTINUUM DEL ROMANZO	55
3.1. Raccontare significa soprattutto “vedere”	55
3.2. Come e cosa si ascolta in un romanzo	64
3.3. Interferenze, utopie, testimonianze	80
CAP. 4.	
DA DOVE VENIAMO? LA RI-SONANZA DEL SILENZIO	107










1. DOVE SIAMO. ABBIAMO PERSO IL SILENZIO?



Non è una falsa notizia. Ogni giorno un numero non trascurabile di ciclisti, sulle strade di tutto il mondo, muore investito da mezzi a motore che non ha sentito arrivare. E quei ciclisti non hanno udito quei veicoli perché avevano le orecchie impegnate nel tipo di ascolto tramite cuffiette – per lo più, ormai, *airpods* senza fili – che è diventato una specie di norma della vita sociale globalizzata. Immagino che tutto ciò non abbia turbato solo me; e da vecchio ciclista sono molti anni che temo l'avvento di automezzi elettrici troppo silenziosi che non riuscirò a udire esattamente la frazione di secondo precedente il momento in cui finirò investito per mancanza di auto-difesa acustica.

In un mondo di suoni sfuggenti e insieme incombenti, succede di tutto. Sempre più di frequente mi capita di assistere a video di YouTube che sono prodotti – anche con un minimo di professionalità – entro sfondi naturali convincenti





per quanto riguarda ciò che si vede: ma che sono irrimediabilmente straniati dal rombo di qualche highway, autostrada o strada a veloce scorrimento che sia, la cui sonorità reclama la nostra imbarazzata attenzione. È difficile credere a uno scenario di prati montagne sorgenti, attraversato dai clacson di autotreni. A questo proposito, anni fa finii per offendere un caro amico qual è Gabriele Frasca (di cui parlerò di nuovo in questo libretto) quando gli feci notare che la sua esecuzione ad alta voce del romanzo *Dai cancelli d'acciaio* conservava, ben udibili, i suoni di fondo delle località in cui s'era svolta: il traffico di corso Vittorio Emanuele II a Napoli e l'abbaiare lontano di un cane nella casa di campagna (lucana, credo) dell'autore-esecutore. Uno sfondo indesiderato, dico: qualcosa che non doveva esserci e che però, in qualche modo, ha invaso la scena.

Non solo. Nel maggio 2023 mi è capitato di perdere la voce pubblicamente, mentre in realtà stavo parlando. Introducevo un convegno del mio ateneo sui temi della transmedialità, un argomento di cui mi occupo da diversi anni. Mi era venuta l'idea (a ben vedere infelicissima) di citare una poesia di Aldo Nove scritta a integrazione di un pezzo dei Tuxedomoon, un vecchio gruppo rock. Volevo mostrare un modo nuovo di “fare transmedialità” recitando la poesia sopra la base



musicale. Ma c'era un piccolo problema: l'evento era in diretta su YouTube, e il suo simpatico algoritmo ha subito riconosciuto la musica coperta da copyright e l'ha silenziata. Ovviamente, con la musica ha cancellato anche la voce del dicitore, cioè la mia. Insomma: come essere tacitati, anzi censurati, in diretta; e per sempre.

Sono tre esempi del paesaggio sonoro in cui viviamo. Cosa hanno in comune? Non è difficile rispondere, suppongo. Infatti, sono esperienze tanto comuni da poter essere ritenute banali. (Niente di più banale che essere investiti da un'automobile, almeno dalle mie parti). Provo a dirlo in maniera leggermente tecnica. I media digitali di cui ci circondiamo, potenzialmente ad altissima definizione, in realtà ci restituiscono un'esperienza del suono a bassa o bassissima fedeltà, ce la comunicano nella sua versione più sporca e approssimativa, arrivando addirittura a deformare quel tipo di suono "reale" di cui avremmo bisogno – più che per vivere – per sopravvivere. Siamo occupati da un suono scadente, che in certi momenti non controlliamo più e che in fondo ci controlla. Si usa una parola non simpaticissima, e forse anche un po' ambigua, per definire il groppo confuso di fenomeni a cui mi sto richiamando: *àcusma*, esperienza *acusmatica*,





ascolto *acusmatico*. Ci si riferisce in questo modo alla sonorità che è nell'aria (*àcusma* corrisponde a una parola greca che significa “ciò che si ode”, ma anche “voce”) e la cui origine non siamo in grado di cogliere, non siamo in grado – in qualche modo – di vedere. Torneremo su questa specie di paradosso, che considera l'acusmatico un contenuto riferito all'udito, fuori dal controllo ordinatore della *vista*. Io (come tutti) ascolto qualcosa di non chiaro perché non sono in grado di verificare con esattezza la sorgente, e certo la verifica migliore sarebbe quella garantita dagli occhi, dalla loro capacità di ordinare e razionalizzare.

Viviamo dentro un caos di suoni, a dirla nel modo più semplice. E questo caos è stato incrementato proprio dal mondo digitale. Il fatto che le membrane vibranti del mio computer, del mio cellulare, delle mie cuffie e cuffiette ecc. mi consentano di udire potenzialmente *tutto* fa sì che, quasi inevitabilmente, quel tutto mi arrivi confuso, ambigualmente mescolato con i suoni *reali* del mondo in cui vivo. E che possa anche sottrarmi pezzi di esperienza, di realtà, tacitandoli inaspettatamente. Se poi mi fermo a chiedermi cosa significa “reali” e “realtà”, vado in crisi. Infatti non proverò nemmeno a rispondere. O più esattamente: proverò a spiegare qualcosa che, a ben vedere, è fin troppo ovvio ma di cui ci si dimentica. Secondo



una vecchia e comunque sempre utile definizione di Roland Barthes (e del sodale Roland Havas)¹, è probabile che le prime forme di ascolto sociale trattassero le esperienze sonore come indizi. Le orecchie delle comunità primitive scandivano i suoni naturali anche molto lontani per cogliere le tracce, le evidenze, gli indizi appunto, di un pericolo possibile: l'avvicinarsi di un predatore, di una tribù nemica, di una tempesta ecc. Ascoltare, in questa accezione, in un mondo povero di strumenti che estendano i nostri sensi, significa instaurare un rapporto molto stretto con la natura. Significa acuire la capacità di udire suoni spazialmente remoti; suoni che possiamo dire *reali* perché virtualmente legati a qualcosa di pericoloso e minaccioso – qui e ora.

Quel tipo di esperienza ci è lontanissima, ovviamente. Farvi riferimento serve a spiegare perché la nostra vita acusmatica comporti quasi la costrizione ad ascoltare solo suoni vicini; più esattamente, suoni in astratto sia vicini sia lontani, che però si schiacciano in una curiosa e nebulosa *prossimità*. I media ormai digitali impastano

1 R. Barthes – R. Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, pp. 982-991; ora in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, III, trad. di C. Benincasa et al., Einaudi, Torino 1985, pp. 237-251 [da cui si cita].

tutto nella dimensione di una vicinanza – ripeto – confusa e confusiva.

Però. Però c'è altro, a pensarci bene. Dentro lo sfondo che troppo velocemente ho provato a suggerire emergono idee e pratiche apparentemente opposte, le idee e le pratiche dell'“intimità sonora”. Un primo esempio. Tutti o quasi avranno intercettato in Rete l'acronimo ASMR, *Autonomous Sensory Meridian Response*, vale a dire quell'impressione di piacere e rilassamento che certi tipi di suoni non musicali e, in genere, non artistici sarebbero in grado di suscitare. Non m'interessa il fondamento scientifico di questi eventi, semmai mi colpisce il fatto che ASMR si associ a due questioni: 1. la valorizzazione estetica che talune esperienze sonore ricevono (ci sono suoni della vita che udiamo più volentieri); 2. il piacere di fatto fisico, pienamente sensoriale, che ne deriva. Un suono “reale” eccitante, in definitiva, ma eccitante perché produce un'impressione iperrealistica, perché valorizza un dettaglio che conquista la nostra attenzione. Nel mondo un po' ridicolo della cucina e delle sue manifestazioni in Rete, si pensi alla masticazione sonora, amplificata, di un cibo che la cottura ha reso particolarmente croccante.

Uno studioso australiano di nome Dominic Pettman ha cercato di indagare in quali modi si

stia realizzando la “sonic intimacy” che sembra essere esaltata, esplicitamente, dall’esperienza ASMR², da questa vera e propria moda della Rete. Del fenomeno viene fornita un’interpretazione che di fatto lo avvicina alla pornografia. In questi casi sarebbe messa in rilievo una forma di desiderio maschile, basata su un ascolto in senso lato acusmatico, che feticizza il suono, ne fa un oggetto in cui si rispecchia un desiderio sessuato, ma in modi frustrati, insoddisfacenti. Si tratterebbe di un contatto conquistato a partire da piaceri che si collegano ad ancestrali insicurezze maschili e patriarcali, a una scena primaria in cui l’uomo si vede castrato, reso impotente dall’emersione del femminile, di una alterità quasi incomprensibile.

Come dire: proprio nel momento in cui la tecnologia ci promette un suono personale e intimo, accade di fatto l’opposto. Ci troviamo spiazzati, anzi inappagati, costretti a fare i conti – noi maschi – con certe miserie di genere.

Un secondo esempio. Altre esperienze sonore nate dal e nel mondo digitale promettono da tempo, anche in modo esplicito, una forma di dialogo realmente (!) affettivo. Una decina di anni fa l’ab-

2 D. Pettman, *Sonic Intimacy. Voice, Species, Technics (or, How to Listen to the World)*, Stanford U. P., Stanford 2017; cfr. pp. 21 sgg. L’autore riprende qui il pensiero di K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana U. P., Bloomington 1988.

biamo imparato in un film credo tuttora molto conosciuto come *Her* di Spike Jonze (siamo nel 2013). Curiosamente di questo film si possono dare due letture opposte, anche se complementari. Si tratta di una storia in cui è narrata la progressiva umanizzazione di una macchina che impara a scoprire la propria capacità di amare? Oppure è il resoconto dello sciagurato innamoramento, da parte di un maschio in crisi, di una voce prodotta da un sistema operativo? Forse, a sentire certi suggerimenti che vengono da importanti studiosi (soprattutto da Mladen Dolar³), la questione è mal posta. Più esattamente: sì, assistiamo al difficile percorso di un congegno che si umanizza e all'altrettanto complesso intreccio di passioni da parte di un maschio umano che trova nella macchina, almeno per un attimo, il proprio oggetto del desiderio. Ma forse la vera tematica è quella della *voce* che – in ambiente digitale – *crea una persona*. La voce sintetizzata artificialmente dai più raffinati processi di sintesi vocale si inserisce in un dialogo uomo-macchina destinato a *produrre* effetti di realtà. In gioco non è tanto il sistema operativo o il computer o l'intelligenza artificiale (a dirla rozzamente) ma proprio l'interplay tra la voce priva di origine visibile e la

3 M. Dolar, *La voce del Padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi* [2006], a cura di L. F. Clemente, Orthotes, Napoli 2014.



persona che con la voce dialoga. Ricordiamoci, per inciso, che la nozione di “acusmatica” si lega a una forma di insegnamento praticata nel mondo pitagorico. Si dice infatti che Pitagora tenesse le proprie lezioni nascondendosi agli allievi dietro una cortina, e costringendoli quindi a investire tutta la propria attenzione nell’ascolto. Un ascolto come rinforzo del sapere, potremmo dire. La voce scorporata *produce* qualcosa che va al di là della presenza visibile di un docente-maestro. E allo stesso modo *Her* esalta la possibilità di *creare* una donna nel dialogo con una sonorità umanizzata e quindi – almeno apparentemente – viva.

Il punto decisivo è proprio questo. La voce e l’ascolto sempre più si confrontano con qualcosa di non umano che preme per manifestarsi, e anzi ci dà l’impressione di aver conquistato il centro della scena. Le voci artificiali da noi create generano esseri che ci interpellano. Nel momento in cui digito queste parole – ad esempio – devo stare molto attento a dove metto le dita, perché una semplice distrazione fa sì che l’assistente vocale del mio sistema operativo cerchi di mettersi al mio servizio. Cerca di cominciare a parlare per offrirmi un aiuto. Ho un bel dire che quello della voce che mi consiglia è un servizio per me inutile (e infatti lo disinsiero e non provo nemmeno a usarlo), però possiedo un computer che ne prevede l’esistenza,




e dunque faccio parte di una comunità convinta che il rapporto uomo-macchina passi anche attraverso il dialogo fra due voci – una delle quali sintetica. Come si vede, sono di nuovo confermati due opposti apparentemente inconciliabili: la proposta di una specie di rapporto “umano”, ma anche la scoperta della sua insensatezza, il comportamento di un utente (io), muto e sordo, indifferente all’offerta che gli viene fatta. L’intimità non è rifiutata, è solo ignorata.

Chi studia i media sa che questo schema è ricorrente. E molto ha a che fare con l’opposizione immediatezza / ipermedialità teorizzata un quarto di secolo fa da due studiosi di nome Jay David Bolter e Richard Grusin⁴. Il sistema dei media ci promette una realtà seconda immersiva, in grado di unificare compiutamente la nostra attività virtuale; ma poi, nei fatti, tutto si sbriciola e frammenta nell’infinità di aperture ipertestuali, nelle troppe finestre che attiviamo e che – a ben vedere – non ci conducono da nessuna parte. Quegli strumenti che abbiamo sempre con noi e tutto il giorno usiamo ci affasciano e schiavizzano (come abbandonare per più di un paio d’ore il nostro smartphone?), ma poi li utilizziamo in troppi modi contempora-

4 J. D. Bolter-R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1998], prefazione a cura di A. Marinelli, Guerini, Milano 2002.



neamente, rendendo alcuni di questi usi privi di valore, relegando nell'insignificanza l'esperienza che ne facciamo.




Ma nel caso della voce capiamo che è in gioco qualcosa di leggermente diverso, che l'insistenza sulla sua azione e (dis)umanizzazione comporta qualcosa che merita un ulteriore approfondimento. Intanto, è evidente che fenomeni definiti, volta per volta, come oralità, vocalità, auralità, acusmaticità ecc. sono oggi molto discussi e generano un interesse specifico, in maniera apparentemente indipendente dallo scenario mediale. In un mondo in cui ci si sbraccia a dire che siamo schiavi delle immagini, sempre più persone dichiarano, se non l'opposto, per lo meno che abbiamo troppo trascurato l'incidenza del suono sulle nostre vite, e in particolare il ruolo che l'ascolto della voce altrui (oltre che della nostra) svolge quotidianamente. È un discorso che facilmente comporta semplificazioni e schematismi, e che addirittura rischia di creare la contrapposizione tra i "fan" dell'immagine e i "fan" del suono. Ad esempio: oggi, l'idea che la vera poesia debba essere pensata innanzi tutto come un prodotto della voce e non della scrittura rischia di produrre un gran numero di equivoci e anche qualche banalizzazione. All'opposto, è curioso notare quanti studiosi di cinema parlino del loro argomento ostentatamente riferendosi a termini come *sguardo*, *occhio*, *visione*



ecc., dimenticando tutto quello che accade in un film dalla fine degli anni Venti del secolo scorso a oggi: e che di solito prevede – come peraltro tutti sanno – l’azione di ben due tracce sonore (voci e suoni d’ambiente, in primo luogo, e poi musica “non diegetica”, ossia prodotta da una fonte non appartenente al mondo rappresentato).

È molto probabile che l’emergenza dell’oralità e della vocalità si sia realizzata in due momenti diversi. Il primo, per certi versi il più importante, è quello che s’inaugura tra fine degli anni Cinquanta e inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, e che ha a che fare soprattutto con certi media elettrici: la televisione e il “disco” (in particolare l’LP), cioè la riproduzione del suono soprattutto musicale, sullo sfondo di una grande attività della radio, valorizzata dall’emersione di nuove forme e generi (il rock’n’roll che diventa rock, il rinnovamento della canzone melodica, il folk rock ecc.). Non c’è dubbio che tutto ciò ha comportato l’arricchimento di un modo di comunicare che si allontana dalla parola scritta e prospetta quello scenario di nuova oralità o “oralità secondaria” di cui molti hanno parlato. Sintomaticamente, nello stesso periodo importanti studiosi della cultura e letteratura greca mettono sempre meglio a fuoco le tracce di oralità presenti nel mondo antico. A partire magari (e anzi soprattutto) dalla constatazione oggi ovvia ma ai tempi non così





tanto: ossia che i poemi omerici sono frutto di una creazione orale, solo in un secondo tempo (nel VI secolo a.C.) fattasi scrittura. Una data simbolo, in questo senso, è proprio il 1960, quando il grecista Albert Lord dà alle stampe un libro intitolato *The Singer of Tales*, completando un percorso di ricerca cominciato più di trent'anni prima dal suo maestro Milman Parry. La teoria dell'oralità incarnata nel poeta, cioè della composizione epica realizzata attraverso la voce e il canto, viene in quell'anno e in quel libro argomentata con forza ed efficacia, e in qualche modo ha cambiato il modo di vedere la letteratura antica. Ma anche quella moderna: se appunto è vero che all'inizio dei Sessanta il mondo risuonava sempre più spesso di voci e suoni tecnologicamente affinati ed esteticamente innovativi, che entravano in concorrenza con la "vecchia" cultura del libro e almeno un po' la mettevano in crisi.

Quello scenario è andato incontro a un'ulteriore evoluzione: quella determinata dal digitale, dalle procedure di codificazione numerica che per certi versi hanno radicalizzato quanto allora aveva preso una nuova forma. Il *soundscape* in cui ogni fenomeno può essere dematerializzato e trasposto in pacchetti di bit astrattissimi fa del suono e della voce qualcosa di nuovo, che forse non ci è ancora del tutto chiaro. Certo – come abbiamo visto – una delle conseguenze è la mescolanza sempre più evidente

di umano e non-umano, di naturale e artificiale. Da un mondo in cui si mirava alla *ri*produzione dell'esistente, si passa a un mondo orientato alla *produzione* di realtà, alla sintesi del nuovo, persino al falso, al doppio della vita reale, alla creazione di vite e realtà artificiali. Si va verso lo strapotere dell'intelligenza artificiale, com'è noto.

Siamo al punto. In questo quadro, voce e sonorità svolgono un ruolo inedito, che va allontanandosi dalla dimensione dell'oralità e si avvicina a quello della *vocalità* e del *vocalico*. La distinzione fra i due modi d'essere (oralità da un lato e vocalità e vocalico dall'altro) viene da lontano, e affonda nel pensiero di Roland Barthes, soprattutto ma non solo nel saggio intitolato *La grana della voce* (1972)⁵, che è stato sottoposto a una intensissima discussione negli ultimi cinquant'anni e che però è stato spesso banalizzato e frainteso. Semplificando la questione senza (me lo auguro) mortificarla, possiamo dire che Barthes scopre in certi modi di eseguire un genere musicale "classico" come il *Lied* il segnale di una inedita integrazione fra linguaggio e voce, fra parola e voce fatta corpo. (Sul genere del *Lied* ritornerò nell'ultimo capitolo.) La lingua cantata si trasforma in qualcosa di diverso, ma anche il corpo-voce si modifica, e siamo messi nella condizione di

5 R. Barthes, *La grana della voce*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 257-266.

scoprire una realtà terza: la “grana della voce”, che sfugge ai vincoli di quegli estremi – lingua e voce. In certe condizioni, la vocalità ci avvicina a fenomeni che eccedono le nostre normali categorie, le categorie codificate. Per Barthes – e lo si ricordi bene – la questione non comporta un elogio della soggettività; ma esattamente l’opposto. La “grana della voce” esemplifica qualcosa di impersonale che si manifesta attraverso un esecutore (un’executrice), attraverso quanto chiamiamo esecuzione: ma non dipende solo da quel particolare contesto. La vocalità in gioco è priva di soggetto, anche se si manifesta grazie a un preciso corpo-voce. Propongo un esempio volutamente pop. Ascoltiamo la voce di Mahmood che intona *Imagine* durante il concorso 2023 di Eurovision⁶, e qualcosa del genere dovremmo essere in grado di percepire. Il canto melismatico ricco di armonici “mediterranei” eccede sia la composizione originale, sia l’impaccio fisico dell’esecutore (chiaramente in imbarazzo), sia l’insopportabile crescendo orchestrale. Resta un minimo residuo, qualcosa di non ben ordinato ma di suggestivo. Che chiamiamo grana della voce.

Da questa intuizione, derivano le idee sulla voce nella modernità, e anche sull’ascolto di quel-




6 Cfr. *Eurovision Song Contest*, <<https://www.youtube.com/watch?v=ILeOyYwzEBY>> (ultimo accesso 16 luglio 2023).

la voce, che avremo modo di esaminare. Molti di questi discorsi hanno a che fare sia con le concezioni di Roland Barthes sia con le loro volgarizzazioni. La più autorevole di queste ultime è data da un racconto dell'ultimo Italo Calvino, intitolato *Un re in ascolto*, che è alla base dell'omonima opera musicale di Luciano Berio (1984). In seguito, avrò modo di dire qualcosa su questa storia, che curiosamente mette insieme due opposte maniere di concepire l'ascolto: una solo materiale, fisica, difensiva (ascoltare per prevenire l'arrivo del nemico), e l'altra invece molto mentale, quasi filosofica, fondata sulla paradossale capacità di "ascoltare l'ascolto". Quello che adesso si deve rilevare è che una delle più importanti filosofe contemporanee, Adriana Cavarero, nel 2003 ha fondato un'autorevolissima teoria della voce e dell'ascolto proprio prendendo spunto dal breve racconto di Calvino⁷. Cavarero ipotizza qualcosa come una "unicità vera", un tipo di esperienza, trascurata solitamente dalla filosofia, che risiede nel "vocalico", nella "verità del vocalico". Si tratterebbe di un rapporto con l'"unicità relazionale di un'emissione fonica che [...] annuncia e porta a destinazione il fatto specificamente umano della

7 A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003; le citt. rispettivamente alle pp. 13, 21, 29.

parola”. Nel vocalico – come lo definisce Cavarero – si instaura un dialogo, un rapporto che va al di là del significato presente nel discorso codificato, e che comporta l’emersione di qualcosa di irripetibile. Nel suono della voce, potremmo dire, si manifesta un valore troppo spesso trascurato perché dice qualcosa che eccede i valori verbali.

È la stessa Cavarero a sottolineare la vicinanza e insieme lontananza da Barthes. “Grana della voce” e “vocalico” hanno sì molti punti di contatto (entrambi mediano fra sonorità pura e lingua, imponendo una dimensione nuova); ma in Barthes il soggetto si annulla, mentre per Cavarero la singolarità della persona esce trionfante, anche se si tratta di un soggetto in dialogo, cioè implicato in una relazione. Più in generale, Cavarero pensa a un’origine, ad esempio alla “voce che non è segno” dell’ebraismo, alla particolare vocalità del Dio della Bibbia. Barthes è invece fortemente radicato nella modernità, e sembra in certi momenti preconizzare le tante voci sintetiche che ormai popolano la nostra vita, capaci di produrre veri e propri effetti di presenza (il “corpo” di Alexa, quello di Siri, oltre a quello attivo in *Her*). In un mondo sempre più antiumanistico, c’è il rischio che il pensiero di Cavarero restituisca la nostalgia per qualcosa che stiamo perdendo, o che – forse più esattamente – si sta manifestando in forme nuove, che chiedono pazienti aggiornamenti.




Ma dalla parte di Cavarero c'è una considerazione preziosa, che sposta la questione in modo decisivo. Nel vocalico accade qualcosa che rinnova il modo di pensare la voce e l'ascolto, entrando di fatto in conflitto con uno dei concetti più spesso impiegati e scialacquati nel mondo contemporaneo – in Italia e non solo, ovviamente. Penso alla nozione e alla pratica della comunicazione. Il tipo di rapporto che Cavarero ha in mente *non* ha molto a che fare con l'idea secondo cui qualcuno si rivolge a qualcun altro per comunicare – mettere in comune – un contenuto, un messaggio. La concezione “strutturalista”, “semiotica”, “informativa” dello scambio di contenuti fra soggetti umani o inanimati non vale per Cavarero. Il dialogismo a cui la filosofa si riferisce si colloca su un piano diverso, di tipo relazionale, e soprattutto non prevede un contenuto precostituito, come accade in qualsiasi teoria della comunicazione.


Per capire meglio qual è la posta in gioco, è utile convocare il pensiero di un altro filosofo che su concetti analoghi ha lavorato molto. Sto parlando di Jean-Luc Nancy, che ha intitolato un suo volume, uscito un anno solo prima di quello di Cavarero (quindi nel 2002), “In ascolto” (in francese, *À l'écoute*, ufficialmente tradotto in italiano con il titolo *All'ascolto*)⁸. Sono decisivi, ai miei fini di

8 J.-L. Nancy, *All'ascolto*, a cura di E. Lisciani Pettrini, Cortina, Milano 2004; le citt. alle pp. 6, 11, 43.


non-esperto di filosofia, almeno due idee. La prima è legata a una decisa opposizione della cultura dell'occhio alla cultura dell'orecchio. Nancy rivendica con forza ciò che l'ascolto è in grado di fare, in contrapposizione alla vista. Se vedere significa mettere in evidenza, precisare, mettere a fuoco, andare alla ricerca della forma, al contrario praticare una costruzione di senso in termini auditivi comporta una specie di "allargamento" della forma, la capacità di modificarla, "da[ndole] un'ampiezza, uno spessore e una vibrazione o un'ondulazione al cui disegno non fa che approssimarsi di continuo". Il concetto non è semplicissimo, ma con ogni evidenza suggerisce che, se la vista difende un'idea "mimetica" e quindi "rappresentativa", della conoscenza, l'ascolto difende un'idea fluida e aperta, in qualche modo instabile. Questo secondo modo di conoscere e pensare è da Nancy definito "metessico". *Metessico* deriva dal greco *methexis*, che possiamo tradurre con la parola "partecipazione". L'ascolto comporta l'apertura a un senso *inteso*, in tensione, in divenire: cioè a un significato verso il quale ci si sporge sapendolo imperfetto e quindi suscettibile di continua ridefinizione. Ascoltare – dice Nancy – significa "essere tesi verso un senso possibile". La metessi si inserisce proprio qui, perché la necessaria intensificazione del significato che l'ascolto sembra postulare implica una "risonanza", una specie di riverbero,




di suono secondo, e quindi di suono condiviso. La metessi sarebbe una condizione dell'esperienza – fondata sull'ascolto – in cui i valori sono ridefiniti “auralmente” grazie all'azione di una comunità, di un'istanza collettiva. Se la comunicazione tradizionalmente intesa ha gerarchie forti perché prende le mosse da qualcosa di definito (il contenuto della comunicazione), la metessi, fondata sulla prevalenza del suono, pensa che il contenuto sia in divenire, anzi sia costantemente rinviato. Nancy parla di “senso allo stato nascente, colto cioè in quello stato di rinvio dove non è data la fine del rinvio stesso”.




Possiamo provare a riformulare tutto questo in un altro, più semplice modo. Ossia: quando ci allontaniamo dal dominio a prevalenza visiva della comunicazione e della mimesi, entriamo in un campo, quello dell'ascolto e del silenzio, dominato da norme che conosciamo male. Eppure, le viviamo quotidianamente, e anzi quasi sempre le subiamo. Si tratterebbe dunque di cominciare a capire meglio che valore ha il suono troppo pieno, le voci spesso deludenti, le ingiunzioni vocaliche, che ci stanno intorno: come possiamo farle risuonare, “rinviarle”, come possiamo rifletterci sopra in modo condiviso, provando a costruire un *senso comune* (una metessi?) dell'ascolto – e anche del silenzio.






2.
LA POESIA:
EVENTI DEL SILENZIO,
SILENZIO DEGLI EVENTI

2.1. *Il silenzio come evento poetico*



Sono questioni generalissime, che si potrebbero affrontare in infiniti modi, e che da qui in poi saranno avvicinate soprattutto a partire dai saperi della letteratura. Indubbiamente, l'arte della parola si è posta da sempre certe domande, dando loro risposte generalmente accettate, anche se forse non sempre capite nella loro esatta portata. La poesia in particolare – è fin troppo ovvio – ha elaborato certi modi di messa in comune dei suoni, che possono e anzi devono costituire un utile punto di riferimento. Non andiamo troppo lontani dal vero se affermiamo che il musicista e il poeta hanno detenuto i saperi che meglio hanno modulato il rapporto fra suono e silenzio, la particolare ritmica dell'ascolto che qui stiamo cercando di riconoscere. Parliamo dell'alternanza di pieni e di vuoti sonori che dà origine a qualche forma di regolarità, solitamente detta metrica.



Ma prima di accennare alla funzione della pausa e del silenzio nei versi dei poeti, è il caso di fare un'affermazione rischiosa ma forse utile. E cioè che la poesia è probabilmente il medium che meglio di altri può fare del silenzio *suggerito* – immediatamente evocato, detto al presente – la materia prima della propria significazione. Il silenzio può divenire in poesia un accadimento tanto pressante da costituire un ingrediente tematico quasi indispensabile. Potremmo persino affermare che soprattutto nei tempi moderni, cioè dall'Ottocento in poi, non ci sia poeta che non abbia fatto del silenzio uno dei momenti, più esattamente uno degli *eventi*, indispensabili alla propria espressione. Il modello, almeno per noi italiani (l'osservazione è banale), è quello dell'*Infinito* di Leopardi. Suppongo che non ci sia bisogno di citare integralmente questa notissima poesia, datata al 1819¹. Oltre la siepe – dichiara Leopardi –

[...] interminati
Spazi [...] e sovrumani
Silenzi e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo [...]

1 G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Bandini, Garzanti, Milano 1975, pp. 119-120.

E “quello infinito silenzio” che il poeta si è *finto* (si è immaginato) deve essere messo in relazione alla voce del vento, proprio per attivare l’esperienza dell’infinito. La poesia dice, può dire, può *generare* un silenzio immaginato, che dà senso ai suoni della vita, conferisce loro una fisionomia meno precaria o instabile.

Un altro esempio. Tre grandi maestri della poesia italiana novecentesca, Saba, Ungaretti e Montale, hanno proposto manifestazioni del silenzio molto lontane tra loro, ma tutte – oso dire – egualmente utili, e soprattutto curiosamente complementari.

Nel *Canzoniere* di Saba, c’è una coppia di poesie², la seconda delle quali notissima, che dice molto del modo di concepire il suono e la sua assenza. Nella sezione *Casa e campagna* (1909-1910), prima compare un testo intitolato *L’insonnia in una notte d’estate* in cui Leopardi è ripreso fin troppo esplicitamente (i corsivi sono miei):

Mi sono messo a giacere
sotto le stelle,
una di quelle
notti che fanno dell’insonnia tetra
un religioso piacere.
Il mio guanciaie è una pietra.

2 U. Saba, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Einaudi, Torino 1965, pp. 67-68.

Siede, a due passi, un cane.
Siede immobile e guarda
sempre un punto, lontano.
Sembra quasi che pensi,
che sia degno di un rito,
che nel suo corpo passino *i silenzi*
dell'infinito.

[...]

Si noti che *infinito* fa rima con *rito* (ci torneremo), ma soprattutto che l'esperienza poetica del silenzio ha bisogno di un essere vivente "non pensante" per manifestarsi. Cioè, è necessario che l'io poetico pratichi il difficile ascolto di una voce non umana, dialogando con essa. E infatti, nella pagina subito successiva del *Canzoniere*, leggiamo la notissima *La capra*:

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

La voce degli animali parla alle persone che la sanno ascoltare, che la sentono nel modo giusto. Ma addirittura è possibile che questo ascolto sia posto all'inizio di un dialogo uomo-animale. L'assenza di significato linguistico caratteristica del belato è la sfida a valorizzare la risonanza esistenziale della voce che vi si esprime.

Se osserviamo l'Ungaretti più noto, ossia quello delle pagine intitolate al *Porto sepolto* (1916) e in genere della raccolta *L'Allegria* (l'edizione definitiva è del 1942)³, il discorso potrebbe persino essere rovesciato. Quanto Saba cerca fuori di sé, Ungaretti lo scopre dentro di sé. Mentre per Saba il silenzio e una diversa vocalità hanno bisogno dell'incontro con l'alterità animale, in Ungaretti emerge la scoperta di un silenzio privato, carico della massima suggestione poetica, che si impone quando il poeta supera le tensioni del mondo, le sublima. Nel momento in cui chi parla va oltre lo scenario di guerra, il dialogo diventa dialogo interiore, scoperta di qualcosa di prezioso. Del resto, *Il*

³ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969; le citt. rispettivamente alle pp. 58, 25, 33.

porto sepolto si conclude con queste inequivocabili parole (*Commiato*):

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

E l'origine del silenzio infine conquistato va forse ricercata in due poesie. La prima, notissima, è *Veglia*, che mette in relazione fra loro le mani livide di un soldato morto e il silenzio del poeta:

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita

La guerra non viene cancellata, e anzi preme acquistando un valore – persino patriottico – proprio grazie alla poesia; però è il privilegio del poeta, il suo silenzio, che permettono di mettere ordine nel caos circostante.

La seconda poesia cruciale per il poeta del *Porto sepolto* si intitola *Silenzio*, e consiste nel ricordo della partenza di Ungaretti da Alessandria d'Egitto. Qui, il silenzio è una specie di sinestesia, perché il testo culmina nell'immagine della città che sparisce all'orizzonte, mentre il bastimento su cui il poeta viaggia se ne allontana. Suono e visione si mescolano (= sinestesia), perché nell'immagine per l'occhio è implicitamente contenuto il non-suono per l'orecchio suggerito dal titolo:

[...]

Dal bastimento
verniciato di bianco
ho visto
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida
sospesi

Montale, come Ungaretti, ha alle spalle la cultura simbolista, e i contenuti musicali (e le sinestesie)



sono frequentissimi nelle sue prime poesie⁴. Anzi, a volte le pagine degli *Ossi di seppia* (1925 e 1928) sono fin troppo piene di sonorità, anche dissonanti, volutamente sgradevoli. Si pensi solo a “[...] rotola / il tuono con un fremer di lamiera / percossa” della bellissima *Arsenio*. Proprio per questa ragione, non è raro che si profilino silenzi parlanti, forme che miracolosamente si impongono sul troppo di suono. In una delle poesie di *Mediterraneo*, “Noi non sappiamo quale sortiremo”, il poeta si augura che il mare gli abbia lasciato qualcosa di buono. La sonorità naturale esprime una voce che può imporsi sul “ronzio” della vita di tutti i giorni:

[io spero] che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe
che rechiamo con noi, api ronzanti.
Lontani andremo e serberemo un'eco
della tua voce [...].

La poesia nata all'insegna del mare Mediterraneo si manifesterà in “parole senza rumore”, “nutrite / di stanchezze e di silenzi”. C'è ancora molta retorica, evidentemente; c'è ancora un “voler essere”, ci sono le intenzioni di una scrittura che cerca un'esatta espressione. Del resto, in uno dei cosiddetti “ossi brevi”, “So l'ora in cui la fac-

4 E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1977; le citt. rispettivamente alle pp. 110, 81, 82, 57, 61, 18, 111.





cia più impassibile”, Montale afferma che “La più vera ragione è di chi tace”.

A noi però interessa cogliere il momento in cui il silenzio di Montale diviene parte attiva dell’evento, ne costituisce una componente cruciale, in modo che chi legge lo possa davvero udire. Il caso più noto e forse più bello è quello che troviamo in “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”, un altro “osso breve”:

Forse un mattino andando in un’aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s’uno schermo, s’accamperanno di gitto
alberi case colli per l’inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n’andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Il *nulla* che improvvisamente si spalanca alle spalle del poeta è soprattutto un fenomeno visivo, forse connesso al cinematografo, alle sue immagini illusorie. Se c’è un silenzio, è un silenzio implicito. Tuttavia, dopo il ritorno alla normalità, compito esplicito di chi ha capito cosa è veramente successo (e sta succedendo) sarà praticare l’arte del silenzio: “me n’andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano”. In effetti, il rapporto suono / silenzio in Montale si collega soprattutto all’idea che il flusso mo-



notono e alienante della vita (con i suoi sgradevoli ronzii) possa essere interrotto da un evento capace di provocare un cortocircuito e di introdurci in una realtà diversa. L'“anello che non tiene” che il poeta persegue, il fatto miracoloso che metta in discussione la normalità opprimente del mondo, può essere rappresentato da un silenzio, da un arresto dei significati. Quella “cenere degli astri”, che compare alla fine di *Arsenio*, dischiude anche una possibilità di vita radicalmente (pur se misteriosamente) nuova.

In definitiva, se per Saba il silenzio è un modo per dialogare con il mondo esterno, per Ungaretti rappresenta invece l'esito di uno scavo interiore reallizzato con gli strumenti della poesia, mentre per Montale il silenzio più vero è una sospensione, una discontinuità nello “scialo dei triti fatti”.

2.2. *Il silenzio come forma poetica*

Ho scritto più volte la parola *evento*, come forse si sarà notato, sfidando le buone maniere della *variatio*, accettando dunque di ripetermi. Il punto è che in una poesia *accade* sempre qualcosa, anche se in senso stretto le poesie raccontano pochissimo e anzi spesso non raccontano affatto. Quello che fanno è definire un dialogo (indiretto, obliquo) con il lettore che assiste al dispiegarsi di qualcosa in divenire: a volte può essere una trama di suoni,

ritmi, rime e assonanze; molto più spesso, ci sono immagini, oggetti, suggestioni, e appunto persino la possibilità che sotto la sonorità del testo possa manifestarsi – udibilissimo – un silenzio. Un silenzio improvviso, o comunque dislocato da qualche parte: nel caso (ed è qualcosa di frequente) dislocato nella mente, nell’animo, persino nell’orecchio del poeta. Non è un silenzio raccontato, nemmeno un silenzio descritto; possiamo dire che è evocato nell’atto di lettura, che vi si manifesta con innegabile evidenza.

Ora, tutto ciò accade in poesia più chiaramente e profondamente che in altre arti anche della parola perché da sempre, in modo costitutivo, la poesia ha bisogno di una accorta strategia del rapporto suono-silenzio. Il discorso poetico regolato dal ritmo per manifestarsi utilizza pause, momenti vuoti, bianchi. Ad esempio (e che esempio!), prendiamo in considerazione la prima delle poesie del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1)⁵:

Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond’io nudriva ’l core
in sul mio primo giovanile errore
quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono,

5 F. Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, introduzione di P. Cherchi, Einaudi, Torino 2011, p. 3.

del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

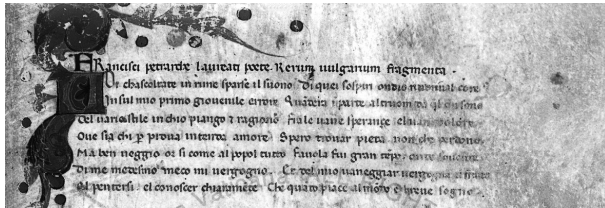
Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fù gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentèrsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Siamo abituati a pensare un testo del genere come pausato in almeno tre modi: le normali pause sintattiche, segnalate anche dalla punteggiatura; le pause di fine verso; le pause al confine di certi snodi metrici interni: in particolare la conclusione della seconda quartina che separa la prima parte, detta *fronte*, dalla seconda parte, detta *sirma*. Tra l'altro, alcuni studiosi individuano nell'endecasillabo le cosiddette cesure, per cui il primo verso può essere scandito così: "Voi ch'ascoltate | in rime sparse il suono" e l'ultimo invece così: "che quanto piace al mondo | è breve sogno". Si tratterebbe di un quarto tipo di silenzio ritmico.


Ora, il buon lettore di cose metriche deve essere in grado di sentire tutte queste pause. Che un udito interno sia indispensabile, e anzi in

passato lo fosse ancor di più, può essere colto se per esempio prendiamo in considerazione in che modo Francesco Petrarca, anche attraverso il lavoro del suo segretario, scriveva questa stessa poesia, per affidarla all'esecuzione dei propri futuri lettori. Ecco come comincia la serie delle poesie del *Canzoniere* contenute nel codice Vaticano latino 3195, realizzato appunto da un collaboratore del poeta, Giovanni Malpaghini, e dal poeta stesso⁶:




I versi sono accostati a due e due, con un bianco orizzontale interno per poterli distinguere anche visivamente; ma le divisioni in quartine (fronte) e terzine (sirma) non ci sono e la punteggiatura è molto rada (e lasciamo perdere che anche la di-


6 Nella prima riga si legge “Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarij fragmenta” (“Testi sparsi scritti in italiano, di Francesco Petrarca, poeta laureato”).




visione delle parole segue norme specifiche della scrittura medievale). Siamo di fronte – sia chiaro – esattamente alla stessa poesia che abbiamo letto sopra, ma il lettore-esecutore trecentesco attivava competenze aurali che oggi sono demandate alla forma grafica, anzi tipografica. Certe pause sintattiche le metteva lui, insieme con quelle scansioni metriche segnalate sì dalla rima, che però oggi sentiamo il bisogno di affidare alla struttura tipografica.



Pausare è il modo primario di pensare ed eseguire un testo poetico. Forse è questo il tipo di “ritualità” che riguarda la parola in versi. Ogni volta che si affronta una poesia, si definiscono – come appunto in un rito – alcune azioni da compiere. E una delle più importanti è leggere anche silenziosamente il testo cogliendone i vuoti di suono, i silenzi pertinenti. Silenzi che sono, peraltro, gerarchizzati; alcuni contano più di altri. In un sonetto la pausa dell’ottavo verso è più importante di quella del quarto e dell’undicesimo verso (fine della prima quartina e fine della prima terzina); queste due ultime pause contano più di quelle del primo e del nono verso; e così via. Le pause “di cesura”, al limite, sono trascurabili, quasi non contano. E ovviamente la pausa alla fine dell’ultimo verso e il silenzio che precede la poesia prevalgono su tutto, segnalando la colloca-





zione del testo in un tempo (che è anche spazio, quando stiamo leggendo) ben delimitato. Ignorare tutte queste distinzioni, come anche ignorare le normali pause sintattiche, non distrugge la poesia, ovviamente; semplicemente, indebolisce la sua efficacia, la imbruttisce, un po' come quando si canta una canzone e non se ne rispetta il ritmo, l'intonazione o l'espressività.

Va comunque ribadito che tutto ciò non ha nulla (o pochissimo) a che fare con il mondo della narrativa in prosa moderna. L'esecuzione di ciò che viene raccontato comporta sì ritmi e pausazioni e silenzi (lo vedremo meglio in seguito), che però si manifestano in ambito mimetico, vale a dire comportano un riferimento rappresentativo alla realtà esterna (il mondo delle cose) o interna (il mondo del pensiero, della coscienza). La poesia non rappresenta, ma orchestra una serie di suoni verbali, secondo norme che si allontanano da quelle della lingua comune e che concorrono alla creazione di un evento – dicevamo – di tipo particolare.

Scrittori molto consapevoli della nostra contemporaneità hanno saputo lavorare al ravvicinamento della prosa narrativa alla poesia, forti anche di una coscienza storica. Ad esempio, Gabriele Frasca, che è sia poeta sia romanziere, nel 2022 ha pub-

blicato un libro intitolato *Lettere a Valentinov*, che comincia in questo modo⁷:

20 agosto 1997

E sarà pure vero che un poeta come Dante sia il frutto del suo ambiente non per questo s'illustra la *Commedia* coi conti delle pezze dei mercanti fiorentini citava il nove maggio del 1924 contro quegli esaltati di Na Postu prossimi al realismo socialista niente meno che il vecchio Labriola e quasi appena entrato in sala Trockij.

E mica lo ricordo perché credo che tu non conoscessi queste pagine esilaranti ma per dedicare fra trampoli politici e stampe di compagni di strada barcollanti alla memoria della tua passione intanto che ci accoglie la parete su cui appiattirsi appena per restare di sasso il tempo giusto d'una vita questo non so cos'è che t'appartiene.

Come si vede, le pause sintattiche non sono segnalate dalla punteggiatura, se non alla fine dei paragrafi, e apparentemente il discorso è quello di una lettera, senza però che ci venga detto chi è il mittente. Perché non pensare che si tratti di un testo narrativo (un romanzo epistolare), scritto in modo leggermente bizzarro? Se però ascoltiamo bene questa pagina, ci accorgiamo che dobbiamo – dovremmo – scandirla secondo il seguente

7 G. Frasca, *Lettere a Valentinov*, Sossella, s. l. 2022, p. 7.



tipo di suggerimento metrico (mi limito al primo capoverso):

E sarà pure vero che un poeta
come Dante sia il frutto del suo ambiente
non per questo s'illustra la Commedia
coi conti delle pezze dei mercanti
fiorentini citava il nove maggio
del 1924 [= del millenovecentoventiquattro]
contro quegli esaltati di Na Postu
prossimi al re-alismo socialista
niente meno che il vecchio Labriola
e quasi appena entrato in sala Trockij.

Si tratta di esattissimi endecasillabi, che individuo introducendo un paio di figure metriche tutto sommato però scontate: scontato è il fatto che la parola *realismo* abbia quattro sillabe (re-a-li-smo) perché nella tradizione italiana quell'incontro vocalico è di solito trattato con la separazione della "e" dalla "a"; e scontata è la pronuncia *Labriola* perché restituisce il suono corretto di questo cognome nell'italiano standard.

Quella prosa che poteva sembrarci romanzesca si anima di pause di natura metrica, e quindi poetica, e ci costringe a udirla con un orecchio di natura affatto diversa. Frasca reclama quasi i silenzi di un lettore di manoscritti antichi, producendo un ibrido di straordinaria suggestione.





Il paradosso della poesia, come stiamo intuendo, è di utilizzare risorse della lingua che in sé non hanno un vero valore semantico (che “significato” ha una pausa di fine verso?), ma servono a costruire una forma. Questo tipo di ragionamento viene fatto, di solito, parlando di rime, assonanze, allitterazioni ecc., parlando di ciò che *riempie* il testo di suoni. Dove è in gioco il verso, svolgono un ruolo positivo, musicale, certe sonorità che altrove (in prosa) suonerebbero come cacofonie.

Ma noi, qui, vogliamo occuparci soprattutto dei suoni che *non ci sono* e che viceversa agiscono, producendo un significato ritmico riconoscibile.



2.3. Silenzi strategici, i “bianchi” del testo

Nella storia della poesia italiana, del resto, togliere certe strutture sonore, “silenziarle”, ha non di rado svolto un ruolo cruciale. È spesso capitato, in altri termini, che poesie a cui mancava qualcosa, poesie che non facevano percepire certi suoni, in realtà sembravano manifestare qualcosa di più. Tra il 1815 e il 1835 circa, in Italia, grazie specificamente all’azione di Giacomo Leopardi si è realizzata una importantissima trasformazione di questo tipo. Abbiamo già preso in considerazione l’idillio più noto di Leopardi, *L’infinito*;



adesso leggiamo interamente *Alla luna*, che è una poesia coeva (siamo intorno al 1819)⁸:

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva,
siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto,
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto apparìa, che travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!

La poesia è scritta in endecasillabi; ma è priva di rime. Dal punto di vista delle sonorità italiane tradizionali, presenta una forma di mutismo che a quei tempi non era ancora stata accettata. Il contesto è quello del genere lirico, del sottogenere idillico, e in questo ambito la forma più diffusa quando Leopardi scriveva, e anche successivamente (almeno fino al 1848), era quella che la poesia qui sotto trascritta manifesta. Si tratta di un testo intitola-

8 G. Leopardi, *Canti*, cit., pp. 129-130.

ta anch'esso *Alla luna*, scritto una ventina d'anni dopo da un poeta veneziano ai tempi noto (più di Leopardi, comunque), di nome Luigi Carrer⁹:

Luna, che il mondo illumini
d'un pallido chiaror,
e irrori di mestizia
a' fidi amanti il cor;


che al pellegrino e all'esule
inanimi i pensier,
mentre la patria ei medita,
o i rischi del sentier;

o tu, che pel domestico
orto seguendo vo,
quando le cose tacciono
ed io posar non so;

dolce un tuo raggio piovimi
sull'agitato sen,
al dolce sguardo simile
del mio perduto ben.

Oh quai soavi immagini
risvegli, o luna, in me!
Di quai care memorie
parla il mio cor con te!


9 L. Carrer, *Alla luna*, in L. Baldacci (a cura di), *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1958, pp. 210-211.




Forse, com'io, considera
anch'ei la tua beltà,
e nel comun silenzio
anch'ei posar non sa.

Ben mio, le ciglia estatiche
levi tu pur lassù?
Ove i miei sguardi affissansi,
affissi i tuoi pur tu?

Forse confidi al pallido
pianeta i tuoi martir,
forse de' miei men fervidi
non sono i tuoi sospir.






Ah! s'egli è ver, benefica
luna, ti piaccia accor
di due fide alme i gemiti,
pegni di alterno amor.



Farti ti piaccia interprete
al mutuo sospirar,
dal ciel n'arridi, e allettane
a vivere e sperar.

Questa “ode” (lirica, appunto) suona alle nostre orecchie vecchia e un po’ goffa, anche e forse soprattutto perché la ricerca della rima ci sembra sforzata, ricorda gli effetti di certe vecchie canzoni sanremesi degli anni Cinquanta del Novecento. Oppure ci ricorda – se ce ne intendiamo un po’ – le soluzioni caratteristiche



delle arie del melodramma, ossia delle parti più melodiche delle opere liriche. Leopardi, che conosceva perfettamente la poesia anche melodrammatica contemporanea, coglie l'invecchiamento di questa forma, e la rimette in discussione attraverso l'eliminazione della rima, dei versi troppo cantabili, di ogni sonorità esposta, invadente. In questo modo, in un senso leggermente paradossale, è come se Leopardi avesse fatto suonare il non-suono, appunto il silenzio, concependolo in opposizione agli eccessi fonici della poesia contemporanea. Oggi, tutto ciò ci sembra quasi ovvio, ma si tenga presente che Leopardi – pur apprezzato da poeti e studiosi – nel corso dell'Ottocento non godeva del tipo di stima e popolarità che oggi consideriamo indiscussa. Carducci, ancora alla fine del secolo, giudicava troppo povere le forme di Leopardi.

L'ultima specie di silenzio poetico che prendiamo in considerazione è “novecentesca” e contemporanea: il non detto del bianco tipografico, di quegli artifici a stampa che isolano le parole contornandole di pause visive, più o meno suggestive. A questo punto, dobbiamo quasi obbligatoriamente discorrere del poeta che è diventato universalmente noto per la capacità di “sillabare” pochissime parole circondandole di silenzi. Mi riferisco al pri-

mo Ungaretti. Che peraltro – questa è la cosa più importante – si presta a ragionamenti non facili, fondati su esempi viceversa apparentemente facili. È chiaro che di fronte a una poesia troppo spesso citata come *Mattina*¹⁰ –

MATTINA

Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

M'illumino
d'immenso

– si rischia sempre di esporsi a discorsi leggermente qualunquisti (“Ma questa è davvero una poesia?” – “Quella cosa lì saprei scriverla anch’io!”, eccetera). Per Ungaretti, le sparute sillabe di questo testo sono invece una conquista, nascono da un lavoro di ricerca non semplice, e infatti dovremmo metterci nelle condizioni di riprodurre un silenzio particolarmente espressivo, comunque intenso, enfatico. È vero un fatto: il silenzio ungarettiano è pressante e quasi ideologico, perché ci intima di ascoltare qualcosa che all’inizio ci sfugge, di prendere sul serio qualcosa che potrebbe sembrare fin troppo scarno.

Ma Ungaretti non è solo nel proprio tempo e in genere nel Novecento. Ci sono altri tipi di silenzio “visivo”. C’è quello ingenuo, molto materialistico

10 G. Ungaretti, *Vita d'un uomo*, cit., p. 65.

che si inventa un futurista come Filippo Tommaso Marinetti (in *Battaglia. Peso + Odore*, 1912) per indicare – dice lui stesso – “i riposi o i sonni più o meno lunghi dell’intuizione”¹¹:

Mezzogiorno 3/4 flauti gemiti solleone
tumbtumb allarme Gargaresch schiantarsi crepi-
tazione marcia Tintinnìo zaini fucili zoccoli chiodi
cannoni criniere ruote cassoni ebrei frittelle pa-
niall’olio cantilene bottegucce zaffate lustreggio
cispa puzzo cannella muffa flusso e riflusso
pepe rissa sudiciume turbine aranci-in-fiore fili-
grana miseria dadi scacchi carte gelsomino + no-
cemoscata + rosa arabesco mosaico carogna pun-
giglioni acciabattìo mitragliatrici = ghiaia
+ risacca + rane Tintinnìo zaini fucili cannoni
ferraglia atmosfera = piombo + lava + 300 fetori
+ 50 profumi selciato materasso detriti sterco-di-
cavallo carogne flic-flac ammassarsi cammelli asi-
ni tumb-tuum [...]

In anni successivi, in un autore d’avanguardia come Nanni Balestrini certi bianchi orizzontali segnalano materiali testuali perduti, veri e propri buchi nella forma del testo (da *Frammenti del sasso appeso*, 1961)¹²:

11 F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983; le citt. alle pp. 58 e 59.

12 N. Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, introduzione di A. Tosatti, Mondadori, Milano 2013, p. 11.

⊕

e con queste parole (in primo piano
taceva il mondo intorno a lui taceva il mondo
per renderlo amorfo
manipolando il mosaico e
la stesura)
rossa e spessa (viste dal basso) gli spetta-
[tori non videro altro
nel ventre riempito dalla neve
tutte si accesero le luci

In un poeta avvertitissimo come Andrea Zanzotto, i *blank* si accompagnano ad altri segni (in questo caso le barrette verticali doppie) per sottolineare un disagio, un disturbo della comunicazione, che però prende una forma quasi stabile, quasi convenzionale (cito da *Gli sguardi i Fatti e Senhal*, 1969¹³):

⊕

E non ho confuso il messaggio con un altro? Ho
[tutto
confuso confuso
nello shocking shocking
non andare || vattene || così avviene
sono || sei || il duale || e in mezzo
sèi-qua sèi la dùe
e ùno-qua dùe-là morra morra

13 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, p. 364.

Colpisce il fatto che (come accade nelle ultime due linee) si tratta a volte di una modificazione del verso fatta per produrre un effetto di ritmo, una messa in movimento delle parole.

Si potrebbe esemplificare ancora a lungo. Ma forse, e per concludere questa parte, è utile ascoltare un ultimo bianco poetico recente, che può richiamare le strategie ungarettiane, e che tuttavia si inserisce in un contesto mediale parecchio diverso. Non è una constatazione ovvia. Da anni, un poeta milanese come Giancarlo Consonni pensa le sue poesie come dei fotogrammi o flash, delle istantanee in versi, che inevitabilmente producono linee molto brevi, strofette separate fra loro in modo quasi brusco, e quindi un deciso rallentamento della “pronuncia”. In questo *Pinoli* (dalla raccolta con lo stesso titolo, del 2021)¹⁴, è interessante prendere atto del dialogo fra due voci e della rappresentazione di un *ascolto* difficile, nato anche dall’ambiguità della parola “tener*”, ripetuta tre volte.

Si decide
ad aprire i pinoli:
“Incredibile
dopo un anno
sono ancora teneri”.

Mi guarda

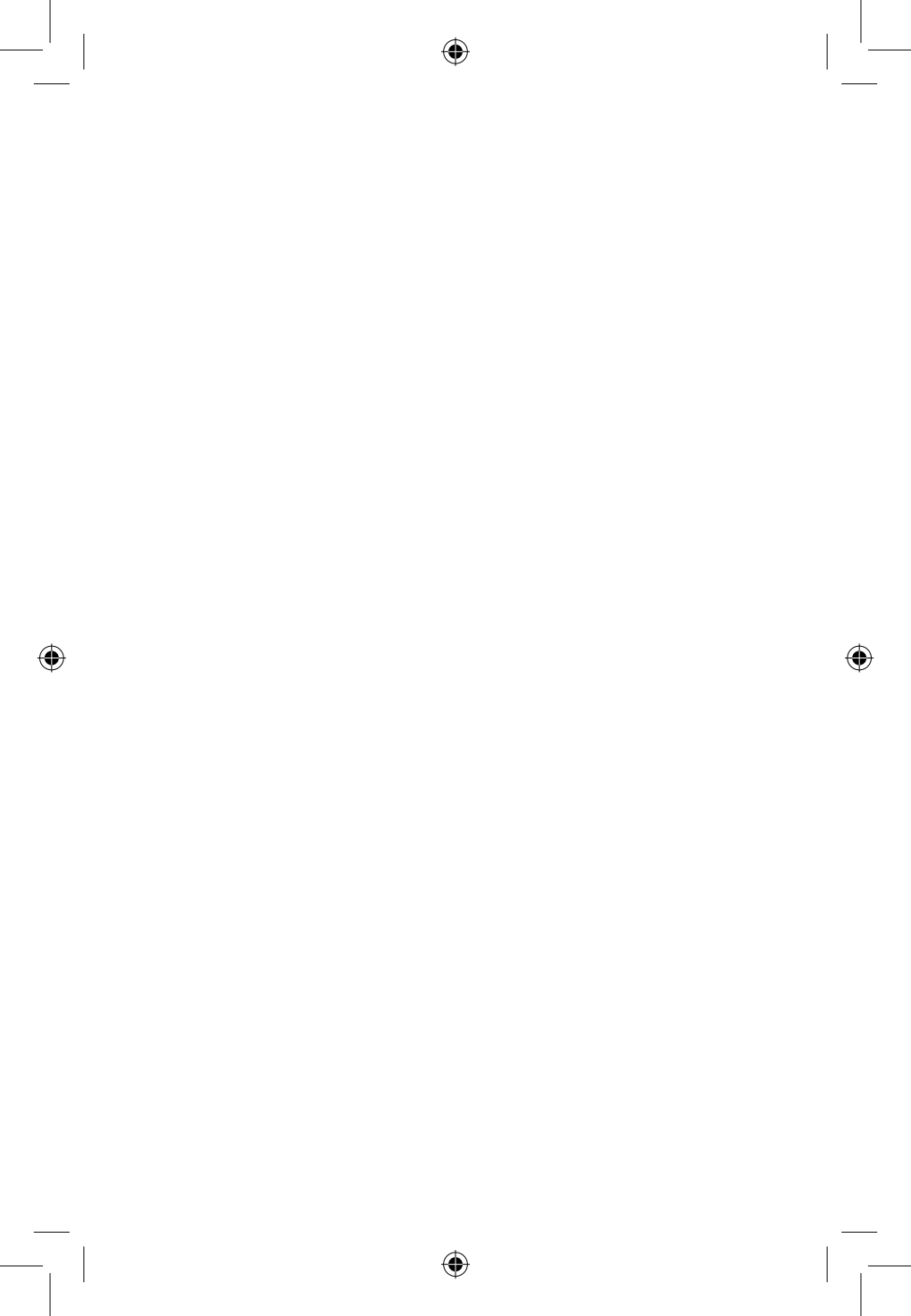
14 G. Consonni, *Pinoli*, Einaudi, Torino 2021, p. 45.

come si guarda un sordo:
“Sono ancora teneri!”

Penso alle ore
tenere e senza guscio.

Qui, la pausa chiede al lettore non solo di rallentare il processo mentale di lettura, ma proprio di riempire certi vuoti informativi e “narrativi”. Ci sono due personaggi in dialogo e un contesto che va colto, bisogna provare a vedere un fuori campo. Ma soprattutto bisogna ascoltare l’ascolto che chi parla fa non solo della voce altrui ma proprio dei pensieri che gli passano per la testa. Il secondo bianco-silenzio segnala l’apertura a un ambito mentale privato, quasi una difesa contro certe apparenze troppo invadenti.

Si tratta di un recupero di intimità, potremmo dire (riallacciandoci a un tema che qui stiamo inseguendo). Se la fotografia, nel mondo di Instagram, è una messa in comune dei nostri atteggiamenti più seducenti, tali da meritarcì l’incontro per lo meno virtuale con altri “utenti”, l’istantanea (o le istantanee) di Consonni rappresenta lo sprofondamento in un piccolo enigma: quello – ripensiamoci – di momenti di vita “tener[i] e senza guscio”, di una vita che non ha bisogno di difese. Al lettore, il compito di chiedersi cosa tutto ciò possa significare *per lui*.



3. SILENZI NARRATIVI: COME L'ASCOLTO BUCA IL CONTINUUM DEL ROMANZO

3.1. *Raccontare significa soprattutto "vedere"*

Il passaggio dal modo della poesia a quello della narrativa e, soprattutto, del romanzo comporta un uso diverso dei vuoti e degli ascolti. Vi abbiamo già fatto cenno. (E l'esempio da Consonni ci ha un po' avvicinato al narrativo.) Tra leggere e ascoltare, si apre una spaccatura molto più netta di quella che avevamo notato in poesia. Anzi, potremmo dire che in poesia il vuoto che *vedo* tendenzialmente corrisponde a un silenzio che *sento*, che ha un rilievo sonoro da me direttamente percepito. Nei testi che abbiamo letto le cose andavano di fatto sempre così. In narrativa, soprattutto nella narrativa romanzesca, assisteremo a fenomeni di tutt'altro tipo. La pagina scritta parla alla mente e non all'orecchio, e le sollecitazioni auditive sono "mediate", perché si tratta di suoni *raccontati, rappresentati*, che non dobbiamo



cercare di attivare concretamente, come si fa con una pausa, con una rima, ecc.

Una delle molte ragioni che stanno dalla parte di questa “silenziosità” del romanzo si lega alla natura molto più profondamente tipografica e ottica di ciò che chiamiamo narrazione romanzesca. Il romanzo è un genere pensato soprattutto per una lettura silenziosa, mentre la poesia ancora oggi è concepita per una sonorizzazione. Il romanzo si consuma con gli occhi, la poesia con le orecchie. Questo vuol dire, tra l’altro, che i personaggi narrativi sono prodotti non solo del testo, ma anche di una mente che li costruisce, li vede con un occhio fantastico; mentre nella poesia le voci sono qualcosa di immediatamente fisico, che dobbiamo “udire” e insieme “dire”.

Facciamo qualche esempio. Il primo è la possibilità di una modalità “poetica” trasposta su un piano narrativo, con conseguente impressione di bizzarria e persino inadeguatezza. In un certo tipo di romanzo contemporaneo, forse definibile come postmoderno, è a volte possibile che i silenzi nei dialoghi siano espressi con puntini sospensivi. In questo modo si vorrebbe evocare un vuoto di suoni immediatamente udibile – presentato e non rappresentato – come potrebbe succedere con un *blank* inserito in un libro in versi. Propongo un passo tratto dal capolavoro



di David Foster Wallace, *Infinite Jest* (1996)¹. Siamo davanti al dialogo fra due fratelli, Hal e Mario Incandenza.

“Hal?”

“...”

“Ehi, Hal?”

“Sì, Mario?”

“Dormi?”

[...]

“Booboo [sta parlando Hal]”, non ho neanche sentito quello che hai detto. Lo considererò una specie di segnale d’avvertimento. Quando non dormi abbastanza diventi petulante. E la petulanza si vede bene, già ora, sull’orizzonte occidentale, eccola là”.

“...”

“...”

“Quando prima ti ho chiesto se stavi dormendo ti volevo chiedere se sentivi di credere in Dio oggi, sul campo, mentre eri così in forma e stroncavi quel ragazzo lì.”

“Ancora questa storia?”

“...”

Wallace – come si potrà notare – arriva all’eccesso (all’assurdo?) di segnalare il silenzio di due battute consecutive: operazione che non ha un valore narrativo ma solo suggestivo, in senso

1 D. F. Wallace, *Infinite Jest*, traduzione di E. Nesi, con la collaborazione di A. Villosi e G. Giua, Einaudi, Torino 2006, p. 47.

lato musicale. Solo che si parla della musicalità di un genere diverso da quello che *Infinite Jest* sta praticando. La musicalità della poesia, appunto. Come scrive Tiziano Scarpa in un testo in versi del 2001 intitolato *Silence is sexy*², “devi parlare da dentro i puntini di sospensione”, perché è possibile “legger[e] l’alone di silenzio / che trabocca dalle parole”. Ed è un tipico comportamento del discorso poetico, non del racconto e del romanzo.

L’esempio di tipo narrativo viceversa pertinente può avvalersi di un modo di raccontare antico, in cui si fa ancora uso del verso e della rima. Nel primo canto dell’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532)³, nel giro di meno di 15 versi, tra le ottave XXXI e XXXII, si intrecciano tre storie e tre personaggi. Il primo è Ferrau, che, privo di elmo, deve correre alla ricerca di Orlando per sfidarlo e impossessarsi del suo cimiero:

Quindi si parte tanto malcontento,
che molti giorni poi si rode e lima.
Sol di cercare è il paladino intento,
di qua di là, dove trovarlo stima.

2 R. Montanari, A. Nove, T. Scarpa, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Einaudi, Torino 2001, p. 56.

3 L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1971, pp. 12-13.



Il secondo personaggio è Rinaldo, che non ha più la sua cavalcatura (Baiardo), e che aveva duellato con Ferrau, ma poi insieme a lui era corso all'inseguimento di Angelica. Ecco come la voce narrante cambia quadro:

Altra ventura al buon Rinaldo accade,
che da costui tenea diverse strade.

Non molto va Rinaldo, che si vede
saltare innanzi il suo destrier feroce:
– Ferma, Baiardo mio, deh, ferma il piede!
Che l'esser senza te troppo mi nuoce. –
Per questo il destrier sordo a lui non riede,
anzi più se ne va sempre veloce.
Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:



Sennonché nell'ultimo verso dell'ottava, il narratore introduce un nuovo quadro e presenta il terzo personaggio, Angelica:

ma seguitiamo Angelica che fugge.

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
[...]

In questo tipo di racconto frenetico, composto di “sommari” (riassunti) molto veloci, i “vuoti” sonori del verso e della metrica sono affianca-



ti da “vuoti” di contenuto. Il lettore è tenuto a ordinare nella propria mente i movimenti solo accennati dei personaggi, dando loro un massimo di coerenza. Le discontinuità, fin troppo brusche, sono alleggerite dalla voce narrante che ci guida attraverso la storia, senza preoccuparsi troppo dei dettagli. Sta a noi immaginare, ad esempio, come sono fatte le “strade” di cui si narra, le “selve spaventose e scure” e i luoghi “inabitati, ermi e selvaggi”. Si tratta di particolari schizzati velocemente che chiedono un minimo di capacità di arricchimento, di arrotondamento. Sono tanti vuoti di contenuto da riempire.

Uno scrittore che tutti giudicano “ariostesco” come Italo Calvino può permetterci di cogliere l'altra faccia della procedura. Ariosto scrive sintesi stipatissime in cui tutto cambia alla svelta; nel passo qui sotto citato, Calvino realizza una sequenza altrettanto accelerata in cui però un medesimo schema (e relativo contenuto) narrativo è ripetuto tre volte. Siamo nel *Visconte dimezzato* (1952)⁴. Lo zio del narratore-personaggio, visconte Medardo di Terralba, qui si manifesta nelle azioni del suo lato cattivo (il “Gramo”), che vengono così elencate:

4 I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 424.

A un tratto per la valle correva l'allarme: – Il Gramo! Arriva il Gramo!

Era la metà grama di mio zio che era stata vista cavalcare nei paraggi. Allora ognuno correva a nascondersi, e prima di tutti il dottor Trelawney, con me dietro.

Passavamo davanti alla casa di Giromina e sulla scala c'era una striscia di lumache spiaccicate, tutta bava e schegge di gusci.

– È già passato di qui! Gambe!

Sul terrazzo del priore Cecco le galline erano legate al graticcio dov'erano messi a seccare i pomodori, e stavano bruttando tutto quel ben di Dio.

– Gambe!

Nell'orto di Baciccia i melograni erano tutti sfraccellati in terra e dai rami pendevano le staffe delle pezzuole vuote.

– Gambe!

Il passaggio da un luogo all'altro non è raccontato, e infatti in questo contesto non ha alcuna pertinenza. Accettiamo senza problemi un simile andamento veloce, riempiendo con facilità i vuoti. I riferimenti o modelli narrativi che ci aiutano sono per lo meno due: 1. le fiabe, in cui simili ripetizioni di azioni sono in effetti abituali; 2. il cinema, con le sue tecniche di montaggio, secondo le quali è normale che, per dire: "Il Gramo stava devastando alcune proprietà di Terralba", si mostrino in sequenza alcune scene brevissime in cui sono raccontate le singole devastazioni.



Insomma, nel mondo del racconto si tende a legare “con la mente” le parti narrate e a integrare i *blank*, colmandoli di significati. In questo procedimento, il lettore collabora e prende iniziative, in modo del tutto inconsapevole. Certi comportamenti sono peraltro molto complessi. In un breve romanzo di Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi* (1913)⁵, un personaggio molto timido e insicuro di nome Pietro fa un viaggio in treno con la giovane donna amata, Ghìsola, i cui atteggiamenti non riesce a decifrare. Ho corsivizzato la parte da commentare:

[...] presero [...] il treno per Siena; quasi senza parlarsi mai. Soltanto quando il loro scompartimento fu più vuoto le disse:

– Perché non t'alzi la veletta?

E le soggiunse sottovoce:

– Ti vedrò meglio.

Ella obbedì; e si sederon l'uno in fronte dell'altro.

– Se ti vuoi riposare, vengo vicino a te. Vuoi appoggiare la testa su la mia spalla?

– Non importa.

Si sentivano legati dai loro sguardi, come dalle loro anime; che parevano pesanti.

Tutta la campagna correva, correva troppo! Pareva a Pietro che lo sfuggisse e non lo volesse comprendere

5 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, nota introduttiva di L. Baldacci, Einaudi, Torino 1983, p. 131.



più; anzi, lo disapprovasse. E allora aveva più bisogno d'amare Ghisola.

Com'è evidente, Pietro guarda fuori dal finestrino e ha l'impressione che lo scorrere della campagna sia "troppo" veloce. Non abbiamo alcuna difficoltà a seguire il personaggio nella sua fantasticheria interiore, anche se è evidente che siamo davanti a qualcosa di metaforico, all'umanizzazione del paesaggio e a una specie di discorso indiretto libero. Vale a dire:

[Pietro pensava che] Tutta la campagna correva, correva troppo[!].

Entriamo con naturalezza nei pensieri del personaggio e addirittura cogliamo con relativa facilità una questione puramente suggestiva: il fatto che Pietro senta la campagna come sfuggente lo spinge ad amare ancora di più Ghisola – che gli sta sfuggendo.

Il lettore di narrativa vede e ode non solo ciò che i personaggi dicono, ma anche quello che pensano. E ciò che nella vita reale è del tutto impossibile, nel racconto letterario è normale. Nella letteratura del cosiddetto modernismo a cui Tozzi appartiene questa entrata nei pensieri può essere improvvisa e produrre effetti fortemente suggestivi, appunto metaforici. Di modo che lo sfondo, il paesaggio di-

vengono il simbolo (o l'allegoria) del disagio della persona raccontata.

3.2. *Come e cosa si ascolta in un romanzo*

Insomma: la narrativa è a tal punto “muta” che parlare di silenzi e di ascolto a suo proposito è del tutto fuori luogo? Se tutto è mentalizzato, cosa resta del mondo dei suoni? Se, di fatto, non possiamo udire l'evento-silenzio caratteristico della poesia, la sua capacità di attivare i bianchi per farli parlare, che cosa resta da fare (e da dire) al romanzo, al racconto, in particolare a quel racconto che diciamo moderno? Come può la prosa narrativa moderna introdurci a una sua forma specifica di ascolto? Chiariamo intanto che “moderno” e non specificamente “modernista” è quel modo di narrare (e in genere di concepire la letteratura) che in Europa prende forma alla metà circa del Settecento arrivando fino ai nostri giorni e che si fonda su convenzioni definibili come “realiste”. Convenzioni che il cosiddetto “modernismo” ha messo in crisi, ma che non sono mai state del tutto abbandonate.

La prima e forse più importante convenzione legata alle possibilità di ascoltare nel romanzo moderno si manifesta in situazioni come quella qui sotto esemplificata, che peraltro abbiamo già avuto modo di vedere in azione almeno un paio di volte.

Cito da uno dei capolavori realisti dell'Ottocento, *Eugénie Grandet* (1833) di Honoré de Balzac. Siamo nel cap. I⁶:

Dopo quel pranzo in cui, per la prima volta, si parlò del matrimonio di Eugénie, Nanon andò a prendere una bottiglia di cassis nella camera del signor Grandet, e poco mancò che non cadesse ridiscendendo.

“Bestiona,” le disse il padrone, “saresti capace di cadere come qualsiasi altra tu?”

“Signore, è lo scalino della vostra scala che traballa.”

“Ha ragione,” disse la signora Grandet. “Avreste dovuto farlo accomodare da un pezzo. Ieri, Eugénie, per poco non vi si è slogata un piede.”

“Toh,” disse Grandet a Nanon, vedendola pallidissima, “poiché è il compleanno di Eugénie e per poco non sei caduta, prendi un bicchierino di cassis per rimetterti.”

“L'ho ben guadagnato davvero,” disse Nanon. “Al mio posto, molti avrebbero rotto la bottiglia; ma io mi sarei piuttosto fracassato il gomito, pur di tenerla in alto.”

“Questa povera Nanon!” disse Grandet mescendole il cassis.

“Ti sei fatta male?” le disse Eugénie guardandola con interesse.

“No, perché mi sono fermata appoggiandomi sulle reni.”

6 H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, trad. di A. Fabietti e E. Defacqz, Garzanti, Milano 1973, pp. 20-21.

“Ebbene! siccome è il genetliaco di Eugénie,” disse Grandet, “vi accomoderò lo scalino. Voialtre non sapete mettere il piede nell’angolo, dove lo scalino è ancora solido.”

È una scena in cui non accade molto, ma che in fondo ci rassicura perché ci mette in contatto con la vita quotidiana dei personaggi e ci consente di conoscerli meglio. Chi ha un minimo di consuetudine con la lettura dei romanzi si sintonizza con facilità con questa che potremmo chiamare una *scena*. È come se il signor Grandet, sua moglie, la loro figlia Eugénie e la domestica Nanon stessero parlando ora e qui davanti a noi mentre scorriamo con gli occhi questa pagina. È come se stessero agendo su un palcoscenico teatrale collocato nella nostra mente. Il loro tempo è sincronizzato con il nostro tempo di lettori, e quello che vedono e in particolare *odono* i personaggi coincide con quello che vediamo e udiamo noi. Siamo nello stesso spazio-tempo; perciò, condividiamo un’esperienza fittizia, appunto come ci capita quando siamo seduti in poltrona ad assistere a una recita.

Il tipo di ascolto primario comunicato dal romanzo si colloca esattamente qui. Fingiamo di ascoltare le parole dei personaggi che dialogano fra loro perché ci immaginiamo di essere in loro presenza, anche se (o proprio perché) fra noi e loro rimane la quarta parete di un teatro ideale,


mentale. E si tratta di un automatismo su cui non riflettiamo, anche perché si è trasferito al cinema e alla televisione. Qui, le scene sono solitamente più brevi, ma sono egualmente presenti. Quando i personaggi parlano, il nostro tempo e il loro sono perfettamente (o quasi) sincronizzati.

L'ascolto in questi casi non costituisce un problema. Io ascolto esattamente le stesse parole che i personaggi ascoltano. Le condizioni sono le stesse. Siamo di fronte a un ascolto rappresentato, attraverso una (specie di sua) messa in scena.


Ma nel corso dell'Ottocento, le cose si complicano progressivamente. E la direzione del cambiamento si manifesta quando all'ascolto comune, comunitario, generalizzato, se ne sostituisce uno personale, soggettivizzato. La voce di un personaggio non dà luogo (solo) a una risposta da parte di un altro personaggio, ma è anche (o soltanto) oggetto di una rielaborazione interiore. Leggiamo un esempio, tratto da un importante romanzo di fine Ottocento, *I Viceré* (1894, cap. III, 7), di Federico De Roberto⁷:

“È meglio che finisca,” dicevano nella Sala Gialla,
“soffre troppo...”


7 F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984, pp. 1038-1039.



Consalvo non diceva nulla. Pensava impaurito a quel male terribile che un giorno avrebbe potuto rodere, distruggere il suo proprio corpo in quel momento pieno di vita. Era il sangue impoverito della vecchia razza che faceva, dopo Ferdinando, un'altra vittima precoce, poiché suo padre aveva appena quantacinque anni. Sarebbe anch'egli morto prima del tempo, prima di conseguire il trionfo, ucciso da quei mali terribili che ammazzavano gli Uzeda giovani ancora? Suo padre avrebbe dato tutte le ricchezze per vivere un anno, un mese, un giorno in più. Che avrebbe dato egli stesso, perché nelle proprie vene scorresse il sangue vivido e sano di un popolano?... "Niente!"



Il personaggio di nome Consalvo ode parlare della morte del padre, malato di cancro, e sente qualcuno che ne augura, per compassione, la morte. Invece di rispondere, "pensa", riflette dentro di sé su ciò che ha appena ascoltato. In questo caso, la possibilità che una costruzione del genere sia una finzione teatrale messa in pagina si vanifica del tutto (o quasi). La parola detta ad alta voce conta soprattutto per la "risonanza" che ha determinato *nel* personaggio. Il motivo realistico si indebolisce, e siamo interessati a qualcosa che diviene interiore, intimo. Si apre una voragine fra due mondi, quello del discorso pronunciato e udito da tutti e quello della parola pensata.



A dire il vero, in molti autori fra Ottocento e Novecento (i veristi italiani, Verga in testa, Henry James, Thomas Mann, ecc.) si conserva a lungo un equilibrio fra le due dimensioni, anche perché nel frattempo era stata “scoperta” la caratteristica *corale* dell’esperienza auditiva; vale dire il fatto che certi discorsi possano essere raccontati dall’interno del contesto confuso in cui si manifestano, dentro cioè la pluralità di voci che li contornano. Verga sarà un vero maestro della messa in pagina del formicolio di parole dette dai suoi personaggi, delle sonorità vocali che si sovrappongono in modo disordinato. Comunque, già Alessandro Manzoni nei *Promessi sposi*, e quindi ben prima di Verga, era riuscito a rappresentare l’assommarsi di discorsi ad alta voce, il caos in cui si collocano. Nel capitolo IV del romanzo, il futuro padre Cristoforo compie in pubblico l’omicidio che poi sceglierà di spiare per il resto della sua vita. Ecco come Manzoni racconta la reazione della folla al suo gesto delittuoso⁸.

“Com’è andata? – È uno? – Son due. – Gli ha fatto un occhiello nel ventre. – Chi è stato ammazzato? – Quel prepotente. – Oh santa Maria, che sconquasso! – Chi cerca trova. – Una le paga tutte. – Ha finito anche lui. – Che colpo! – Vuol essere una faccenda seria. – E quell’altro disgraziato! – Misericordia! che

8 A. Manzoni, *I romanzi*, a cura di S. S. Nigro e E. Paccagnini, Mondadori, Milano 2002, vol. II, pp. 72-73.

spettacolo! – Salvatelo, salvatelo. – Sta fresco anche lui. – Vedete com'è concio! butta sangue da tutte le parti. – Scappi, scappi. Non si lasci prendere.”

Queste parole, che più di tutte si facevan sentire nel frastono confuso di quella folla, esprimevano il voto comune, e, col consiglio, venne anche l'aiuto.

In questo modo viene restituita la voce del popolo (“vox populi”), emergente entro il *frastono* (frastuono) circostante: vi si collega un modo di sentire comune (un “voto comune”, come scrive Manzoni), e cioè la scelta di lasciar scappare l'omicida, in quanto giustiziere di un prepotente dai più odiato.

Ma quello del racconto collettivo è un filone forse secondario rispetto a un certo sviluppo della narrativa novecentesca e contemporanea, oggi chiamato per lo più modernista. L'ascolto si colloca entro uno spazio esteriormente lacunoso (chiarirò il concetto fra poco) ma ricchissimo di risonanze interiori. Nel 1881 un filosofo-psicologo francese, Victor Egger, pubblica un libro intitolato *La parole intérieure*, ossia *Il discorso interiore*, in cui molti di questi ragionamenti sono sviluppati con qualche motivo di interesse. Il concetto di fondo è che, quando pensiamo, è come se se udissimo una voce – per definizione interna – che ci parla. Pensare significa ascoltare suoni articolati flebili, che non si arrestano mai. Siamo immersi in una vo-

calità che ci assorbe continuamente, anche se – in effetti – siamo noi che parliamo con noi stessi. In questo senso, dunque, il silenzio è impossibile, per lo meno dal punto di vista della vocalità. In ogni momento della nostra vita siamo accompagnati da un “mormorio” o da un “murmure” (un ronzio) interiore. Si noti che le due parole appena usate hanno connotazioni quasi opposte: se *mormorio* è un suono di intensità ridotta e non sgradevole, il *murmure* non è necessariamente flebile, ma soprattutto è quasi sempre sgradevole, in quanto “ronzio”. Insomma, il silenzio non solo è impossibile, ma ciò che udiamo dentro di noi può anche essere fastidioso.

Sta dalla parte della massima gradevolezza un passo di colui che è considerato il padre di un certo modo di raccontare, il francese Édouard Dujardin, che sei anni dopo Egger (1887) pubblica un racconto lungo intitolato *Les lauriers son coupés* (tradotto in italiano con la dicitura *I lauri senza fronde*)⁹. Questa storia è raccontata attraverso la tecnica del monologo “immediato”, realizzato al presente, in presa diretta. A un certo punto, l’ascolto di un valzer popolare cantato da un suonatore di organetto motiva un flusso di pensieri delicati e musicali, che spostano il personaggio (la sua

9 É. Dujardin, *I lauri senza fronde*, nota introduttiva e traduzione di N. Neri, Einaudi, Torino 1975, pp. 54-55.

mente, diciamo) dalla città alla campagna. Tutto ciò si manifesta come una “voce”:

la calma di una voce che nasce, in un paesaggio calmo, in una calma amorosa, e il desiderio contenuto di una voce nascente; e la voce che risponde, di pari forza e più acuta, ascendente, calma e sostenuta, ascendente nel desiderio; e ancora s'alza; il crescere del desiderio; nel paesaggio sempre ingenuo e negli ingenui cuori, il salire monotono, alternato, calmo, di una dolcissima angoscia; il semplice dolce canto che si gonfia e il semplice ritmo; fra il fresco fogliame, fra la sordina dei rumori qualunque, gracile voce, si allarga il canto stridulo e dolce, la monotona litania, il ritmo continuato delle danze lente; e sorge l'amore...

Fra le moltissime possibilità offerte dalla versione depressiva e sgradevole dell'ascolto interiore, mi limito a metterne a fuoco una, che però ha le carte in regola per essere ricordata. Si tratta dell'inizio di uno dei più noti romanzi pirandelliani, *Uno nessuno e centomila*, pubblicato nel 1925, quando ormai certi modi di raccontare si erano definiti con una certa chiarezza¹⁰. L'esemplarità di Pirandello consiste, innanzi tutto, nel dialogo asciuttissimo, quasi perfettamente teatra-

10 L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. II, pp. 739-740.



le, con cui l'opera comincia. Si può parlare cioè di un inizio "realistico":

– Che fai? – mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio.

– Niente, – le risposi, – mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino.

Mia moglie sorrise e disse:

– Credevo ti guardassi da che parte ti pende.

Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda:

– Mi pende? A me? Il naso?

E mia moglie, placidamente:

– Ma sí, caro. Guàrdatelo bene: ti pende verso destra.



Ma, subito dopo, ecco che si apre la voragine dell'ascolto interiore. Il narratore-personaggio, Vintangelo Moscarda, detto Gengé, in primo luogo realizza una specie di sommario in cui dichiara la passata noncuranza nei confronti del proprio aspetto fisico, e quindi il disappunto per essere stato costretto a prendere atto di quel difettuccio:

Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decen-
te, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo de-



forme: che cioè sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze. La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo.

Ormai, non è più possibile procedere in forma dialogica, la scena non è più praticabile. E infatti la moglie di Gengé parla solo attraverso la voce “interna” del marito, che adesso si limita a riassumerne il pensiero:

Vide forse mia moglie molto più addentro di me in quella mia stizza e aggiunte subito che, se riposavo nella certezza d'essere in tutto senza mende, me ne levassi pure, perché, come il naso mi pendeva verso destra, così...

La parola esterna di Gengé viene presentata in forma diretta, mentre quella della moglie è in forma indiretta. La voce dell'interlocutrice conta in quanto ascoltata da chi parla, in quanto filtrata dalla sua coscienza. La motivazione psicologica è fin troppo chiara: la scoperta delle proprie imperfezioni fisiche costringe il protagonista a fare i conti con parti di sé che non conosceva.

– Che altro?

Eh, altro! altro! Le mie sopracciglia parevano sugli occhi due accenti circonflessi, ^ ^, le mie orecchie erano attaccate male, una più sporgente dell'altra; e altri difetti...

– Ancora?


Eh sì, ancora: nelle mani, al dito mignolo; e nelle gambe (no, storte no!), la destra, un pochino più arcuata dell'altra: verso il ginocchio, un pochino.

Da questo momento in poi, il lettore ha l'impressione che la temporalità del dialogo vada sfumando sino a non avere più alcuna pertinenza. Gengé intanto dichiara di aver compiuto “un attento esame” di ciò che la moglie gli ha fatto notare e ne riferisce velocemente le parole (in forma diretta avrebbe detto: “Tutto sommato, rimani un bell'uomo”).


Dopo un attento esame dovetti riconoscere veri tutti questi difetti. E solo allora, scambiando certo per dolore e avvilito la meraviglia che ne provai subito dopo la stizza, mia moglie per consolarmi m'esorì a non affliggermene poi tanto, ché anche con essi, tutto sommato, rimanevo un bell'uomo.

Del successivo dialogo fra i due sopravvive solo un “grazie” indispettito, che precede l'esposizione dell'ossessione destinata a cambiare la vita di Gengé, e per sempre.


Sfido a non irritarsi, ricevendo come generosa concessione ciò che come diritto ci è stato prima negato. Schizzai un velenosissimo “grazie” e, sicuro di non aver motivo né d'addolorarmi né d'avvilirmi, non diedi alcuna importanza a quei lievi



difetti, ma una grandissima e straordinaria al fatto che tant'anni ero vissuto senza mai cambiar di naso, sempre con quello, e con quelle sopracciglia e quelle orecchie, quelle mani e quelle gambe; e dovevo aspettare di prender moglie per aver conto che li avevo difettosi.



Precedentemente ho parlato di un tempo “esteriormente lacunoso”. A questo punto è possibile intuire le ragioni dell’affermazione e anche un po’ la sua portata. Nel momento in cui è narrato un percorso interiore del personaggio, è come se i suoni (e i tempi) esterni scomparissero, o più esattamente venissero trascurati, messi tra parentesi. In qualche modo ci sono, ma non contano più. La sonorità raccontata che davvero importa è quella interna. Nel mondo attraversato da un brusio assordante, da troppe voci, da troppe occasioni di distrazione, l’unica risonanza dotata di valore è quella della coscienza.




Ma ciò non vuole affatto dire che la coscienza sia anche autenticità: che quello che i processi interni rappresentano sia sincero e condivisibile. Il narratore può tranquillamente arrivare a mentire a se stesso, proponendo versioni per lo meno discutibili della propria voce e ascolto. Parlando di “coscienza” (il gioco è fin troppo facile), si passa quasi automaticamente a pensare alla *Coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, opera in cui il pro-

tagonista, Zeno Cosini, non esita mai a riscrivere la realtà esterna a proprio uso e consumo, sin quasi a renderla fluida, incontrollabile. Dopo l'uscita del romanzo, nel 1927-1928 Svevo cercherà di scriverne una prosecuzione, forse intitolata *Il vegliardo*, che resterà incompiuta, ma di cui sopravvivono alcuni frammenti bellissimi. In uno di questi, è rappresentata una specie di "falsificazione" dell'ascolto a causa della quale voci interne e voci esterne si mescolano, producendo un esito molto curioso, altamente ambiguo.


Per capire l'episodio qui di seguito commentato, bisogna sapere che il "nuovo" Zeno è solito ripetersi: "Come son buono, come son buono!"¹¹. Difficile spiegare razionalmente questa specie di tic, che peraltro emerge anche in momenti di massima tensione. Uno di questi si verifica in un dialogo con il genero Valentino, che conosce gli affari di Zeno meglio di Zeno stesso e con cui la discussione si fa molto violenta. Dopo una serie di schermaglie fra i due, raccontate in discorso indiretto e in forma di sommario, la voce diretta che ascoltiamo è quella interna di Zeno, che però comunica due situazioni molto contraddittorie.

11 I. Svevo, *Romanzi e "continuazioni"*, edizione critica a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, introduzione e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004; le citt. alle pp. 1097, 1103-1104.




Fin qui avevo saputo domare la voce turbolenta che dall'imo delle mie viscere mi urlava: "Come sei buono, come sei buono!" ma pare che attraverso alla mia bocca quel suono sia finito pure coll'essere percepito dal povero Valentino. Aveva però abusato della mia bontà.

La prima è che Valentino avrebbe potuto udire la voce mentale di Zeno, una voce di bontà; la seconda è che, al contrario, Zeno avrebbe finto di essere buono. Nelle righe successive, il protagonista riferisce in modo obliquo le parole di Valentino riguardanti dettagli dei loro affari. Possiamo ometterle. Quello che segue è incredibilmente ambiguo:



Io non so neppure come il mio suono d'impazienza e d'ira sia potuto essere stato percepito da lui perché io non dissi altro [che] parole pacate: conoscevo la mia ditta e i miei affari e perciò potevo escludere che ne derivasse una perdita trattati come erano da un uomo prudente come l'Olivi. Ma la mia impazienza irosa dovette trapelare chiara e offensiva perché tutt'ad un tratto la faccia del povero Valentino di solito immobilizzata, assorta nell'attenzione intensa del buon impiegato, si agitò, si sbiancò ed egli andò deciso alla porta.



Zeno parla di un "suono", che poi nega, vale a dire suggerisce l'idea che Valentino abbia potuto udire i suoi pensieri ed esserne stato offeso. Infat-

ti, le parole esterne di Zeno – a quanto lui stesso dichiara – sarebbero state pacate. Nelle righe successive il protagonista insiste ad affermare che non comprende la ragione per cui il genero si era offeso così profondamente. Ripensandoci adesso, nel momento in cui scrive, la spiegazione è tuttavia questa:

Erano troppe le cose cui in un solo istante dovevo pensare e perciò la parola offensiva che doveva essermi uscita di bocca io non la trovai più. Doveva essere stato ferito più dal suono che dal senso delle parole.

Zeno alla fine ammette il “suono” minaccioso delle proprie parole, ma non la violenza del loro significato. Come sempre, Zeno si attorciglia dentro le sue piccole menzogne: dimentica ciò che ha detto, e si riferisce in cambio a un suono sgradevole; un suono che però all’inizio aveva definito come solo interiore; e che era cresciuto sopra una serie di profferte di bontà.

Il lettore consapevole, davanti a un narratore tanto inattendibile, pensa che Zeno abbia tentato di *spostare* (nascondere?) nella sua coscienza la rabbia che in realtà aveva esplicitamente manifestato nei confronti del genero – alzando il tono della voce e offendendolo. Nella realtà (?) della storia, Zeno, probabilmente, ha *davvero*

urlato qualcosa di sgradevole contro il povero Valentino.


Nel romanzo del modernismo, appunto, vita interna e vita esterna si confondono, e anche i suoni galleggiano in uno spazio confuso. Non si tratta solo, lo si sarà capito, di fare riferimento a ciò che solitamente chiamiamo monologo interiore o flusso di coscienza, ossia alla scoperta di una vita altra nascosta dentro ciascuno di noi. Si tratta anche di capire che un processo di ascolto portato alle sue estreme conseguenze significa ritrovare *dentro di sé* qualcosa che inibisce un comportamento equilibrato. Questo qualcosa viene da fuori, ma una volta rivissuto nella nostra mente, finisce per disorientarci. È come se non volessimo più udire la realtà, è come se volessimo cancellarla. Ma non c'è un vero silenzio, perché tutto – dentro e fuori – continua a risuonare; piuttosto, c'è un'impressione di nonsenso, di insignificanza, una specie di assenza di valori. I valori sociali, potremmo dire, vanno sgretolandosi.

3.3. *Interferenze, utopie, testimonianze*


Nel corso del XX e poi del XXI secolo, il rapporto narrativo tra silenzio e ascolto ha determinato un gran numero di variazioni, che si fondano

appunto su un continuo scambio fra polarità opposte, e sempre più spesso accade che la parola “registrata” dal romanzo può essere rimessa in discussione e quasi annullata nel corso di tanti rimuginii interiori. L'esempio che viene più spesso ricordato, per spiegare una certa atmosfera modernista di sospensione e incertezza, è un breve racconto di Franz Kafka intitolato *Il silenzio delle sirene*, risalente al 1917. Nell'*Odissea* – com'è noto – Ulisse si fa legare a un albero della propria nave per resistere al canto delle sirene e quindi per sopravvivere alla loro tentazione mortifera. Kafka compie una specie di doppio rovesciamento di questa storia, immaginando due scenari¹². Il primo è che, in realtà, le sirene *non* avevano cantato al passaggio della nave di Ulisse, ed erano rimaste in silenzio; il secondo è che l'astuto Ulisse sarebbe stato consapevole di quel silenzio, ma lo avrebbe ignorato fingendo di credere all'esistenza del canto. Ulisse non voleva sentire il silenzio delle sirene, e in questo modo aveva risposto con l'inganno all'inganno. In un gioco del genere, in cui l'atteso, il noto, vie-


12 In realtà, Kafka, a differenza di Omero, racconta che anche Ulisse, come i suoi compagni, si era tappato le orecchie con la cera. È solo in questa apocrifia versione che il paradosso kaffiano funziona perfettamente. Cfr. F. Kafka, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, a cura di A. Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1994.



ne rimesso in discussione, alla fine a emergere è soprattutto lo sguardo delle sirene (e non il loro canto o non-canto). Le donne-pesce – dice Kafka – si compiacquero di guardare Ulisse che fingeva di credere nel loro canto. Entra in gioco qualcosa di inatteso, dunque. Voce e ascolto della voce possono spiazzare, almeno per un attimo, certe leggi e comportamenti ritenuti ovvi. Vero è che – in questo caso – non è ben chiaro se siano state davvero le sirene a “vincere”, o non piuttosto Ulisse.



Tutto ciò spiega una serie di fenomeni, di situazioni, di temi raccontati dai romanzi, che qui attraverseremo in una veloce carrellata. Il primo, che in parte abbiamo già esaminato, è quello dell’interferenza, del disturbo auditivo. Si tratta di un ascolto inceppato in cui la voce comincia a creare problema. Uno scrittore come Dino Buzzati, nato nel 1906, si forma in un mondo in cui la parola letteraria tradizionale è sempre più spesso affiancata da altri tipi di discorso. Per lui, circa ventenne quando la radio comincia a trasmettere in Italia (1924) e il cinema comincia a essere sonoro (1928-1929), la vocalità che parla e insieme racconta può manifestarsi in forme nuovissime, a metà strada fra il radiofonico e il cinematografico. Nel 1933, Buzzati pubblica il suo primo romanzo e si sente quasi obbligato a parlare, come narratore, con una sonorità afona, inespessiva, impersona-





le. Proviamo a porgerle orecchio, appunto. Siamo nelle primissime pagine del romanzo¹³:

Hanno costruito la nuova casa dei guardiaboschi sul versante della valle opposto a quello dove si trova la Casa dei Marden. Pressapoco è una costruzione uguale. Ma è tutta fresca; ha il tetto di zinco. *Il bello è che* si trova molto più in alto, assai vicina alla Polveriera, in un ampio prato circondato dal bosco. *Ecco il giorno dell'inaugurazione.*

Su per la strada, appositamente costruita, per dove possono passare anche i muli, arriva molta gente. È una domenica di luglio, piena di sole. Gli uomini hanno il vestito di festa e le donne tutte a colori. Anche i guardiaboschi si son fatti la barba e sfoggiano la divisa nuova. Del Colle è fuori, sopra una comodissima panca, e racconta [...].


Intanto comincia la festa. Due di quelli che hanno scavato la strada attaccano con le armoniche delle musiche per far ballare. Tutti quanti sono attorno; ci sono anche il podestà, l'ispettore e si ride: c'è voglia di divertirsi. *Comincia infatti una specie di vita nuova.*

Come è bravo Molo a ballare; tra le sue braccia è la figliola del podestà.


Nel romanzo italiano questo è un tipo di discorso del tutto nuovo. Qui, il narratore non sta raccontando in modo convenzionale; sembra che stia

13 D. Buzzati Traverso, *Barnabo delle montagne*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1933, pp. 15-17; corsivi miei.






guardando qualcosa che gli scorre sotto gli occhi, e che voglia comunicarcelo inseguendolo, cercando di renderlo al meglio. Ma non è un comportamento del tutto impersonale, perché questa voce inserisce dei commenti quasi impercettibili per orientare la nostra attenzione. Li ho messi in corsivo; gli ultimi sono abbastanza invadenti, comunque. È come se chi parla in un testo del genere ci mettesse sull'avviso, suggerendoci di stare bene attenti a certi dettagli, di non badare solo ai contenuti più importanti della scena.



Che il problema fondamentale siano le voci, il modo di dire la realtà in presenza di un pubblico-ascoltatore, lo suggeriscono molte questioni legate al sistema dei media in cui Buzzati è immerso, e che negli anni Trenta del Novecento sta vivendo una transizione forse paragonabile a quella che è cominciata – per noi – con il trionfo delle pratiche digitali. Nel periodo 1925-1935, due comportamenti percettivi di natura “elettrica” cambiano il modo di ascoltare di larga parte della popolazione mondiale. Da un lato c'è l'esperienza della radio, che si diffonde nelle case e nei luoghi di ritrovo; dall'altro c'è il cinema sonoro, che realizza sempre più esattamente un'attività multi-canale, con la compresenza di immagini in movimento, voci dei personaggi, suoni e rumori interni alla storia, colonna sonora musicale, nonché la possibilità di



sovrascrivere certe parole (titoli di testa e di coda, eventuali didascalie). Il cinema comincia a essere quel medium che si esprime attraverso cinque modalità comunicative simultanee. Diciamo che, in particolare, la fruizione di musiche e voci trasmesse, separate dalla loro origine fisica, produce incertezze e disorientamenti, in effetti almeno un po' paragonabili a quelli del nostro tempo.

Se facciamo caso a Buzzati, emerge con chiarezza la problematica dell'interferenza. Nel suo secondo romanzo, intitolato *Il segreto del Bosco Vecchio* (1936)¹⁴, il protagonista, colonnello Procolo, all'altezza del 1925 compra una radio soprattutto per ascoltare musica; ma si rende ben presto conto che il suono è misteriosamente disturbato, e che qualcosa di anomalo sta succedendo. Infatti, la radio, oltre a diffondere musica, lascia udire i suoni del bosco che circonda la casa di Procolo. Tutto fa pensare a una minaccia da parte della natura, che infatti il militare sta mettendo a repentaglio, visto il suo desiderio di abbattere intere parti del bosco:

[...] il colonnello sentì la voce dell'altoparlante intorbidirsi leggermente, come se fosse entrato un nuovo rumore. Provò a girare le manopole, trovò altre stazioni, ma non riuscì più a ottenere il suono nitido come prima. Pareva anzi che il rumore estra-

14 D. Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1935; le citt. alle pp. 134-137.

neo, come un confuso fruscio, tendesse ad aumentare sempre più: sembrava provenisse da una fonte più lontana che quella delle musiche e non sovrapporsi a queste ma emergere dal di sotto e impastare in un unico brontolio le note degli strumenti.


[...]

– Strano – [...] disse [...] l’Aiuti – si direbbe quasi il rumore che fanno i boschi quando ci soffia il vento.

[...] il Procolo, quand’era solo, continuò a sentire quella voce fonda che saliva da una lontananza infinita, si allargava con progressione, inghiottiva le melodie dei tenori, dei violini, delle intere orchestre, fino a riempire tutta la casa.



Il fenomeno, che sembra appartenere alla dimensione del fantastico, riceve una spiegazione per nulla rassicurante da parte del tecnico chiamato a riparare la radio. Il fenomeno – dichiara – sarebbe tutto sommato abituale, anche se non per questo meno misterioso:

[...] sono cose che succedono. Mi ricordo, in guerra, ch’ero telefonista, una volta con il mio sergente andai a dormire in una grande villa che i padroni erano via. C’erano letti a profusione e così andammo in due stanze differenti. Io m’ero già addormentato quando il sergente mi sveglia. “Sento dei rumori” – mi dice tutto nervoso, – non capisco cosa possa essere, vieni anche tu di là un momento.’ Io vado ma c’è un silenzio di tomba. Torno nella mia stanza ed ecco qualche minuto



dopo il sergente che torna. “Non ci sono storie, – dice, – ho sentito ancora quei rumori.’ Vado di nuovo in camera sua: silenzio. Eppure quel sergente era un giovanotto di fegato, che non si lasciava mica montar la testa.

Il medium nuovo sembra non integrarsi perfettamente nella vita delle persone. Nuovi suoni irrompono e non trovano un’adeguata collocazione, perché fra esperienza umana ed esperienza mediale non c’è una vera fusione. In un suo studio sulla paranoia, Sigmund Freud aveva osservato come un malato di questa patologia, Daniel Paul Schreber, in un libro uscito nel 1903 aveva descritto la sua ossessione persecutoria nei termini di onde mentali che occupavano il suo cervello e gli impedivano di “riposare il pensiero”¹⁵:



il diritto naturale dell’uomo di concedere la quiete necessaria ai nervi del suo intelletto, non pensando a nulla di tanto in tanto (come accade nella forma più pronunciata del sonno), fu limitata fin dagli inizi dai raggi che erano in rapporto con me e che continuamente bramavano di sapere a che cosa stessi pensando.

Le onde radio entrano nella testa delle persone e ne distruggono la vita. Il Novecento è ricchissimo

15 D. P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi* [1903], a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1974, pp. 67-68.

di simili ossessioni divenute letteratura. In particolare, la scissione della persona da se stessa, dalla propria voce può definire scenari inquietanti. All'inizio del già ricordato *Infinite Jest* di Wallace, il protagonista affronta un colloquio con le autorità dell'ateneo che dovrebbe finanziargli una borsa di studio per meriti sportivi. Questa parte del romanzo è raccontata in prima persona dal protagonista stesso, che – secondo una procedura prevedibilissima – comincia a replicare a certe obiezioni della commissione al suo curriculum:

“Non sono solo un goliardo”, dico lentamente. Con chiarezza. “Può darsi che i miei voti dell'anno scorso siano stati un po' ritoccati, ma è stato per farmi superare un momento difficile. I voti precedenti a quelli sono *de moi*”. Ho gli occhi chiusi; la stanza è silenziosa. “Ora non riesco a farmi capire”. Parlo lentamente e con chiarezza. “Dev'essere per via di qualcosa che ho mangiato”.¹⁶

Non è un problema alimentare quello che affatica il buon Hal Incandenza. È a tal punto in preda agli effetti delle droghe che le sue parole – che crede pronunciate con chiarezza – gli escono dalla bocca in una forma tanto mostruosa da atterrire il consesso di professori.

16 D. F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 12; le citt. successive alle pp. 14 e 16-17.

Li guardo. Davanti a me c'è l'orrore. Mi alzo dalla sedia. Vedo mascelle crollare, sopracciglia sollevate su fronti tremanti, guance sbiancate. La sedia si allontana da me.

Quelle parole – dichiara qualcuno che era stato presente al colloquio – erano “rumori e suoni *subanimaleschi*”, [c]ome una specie di bestia con qualcosa in bocca”, “il rumore di una capra che affoga”.

Il tema più generale – evidentemente – è quello delle modificazioni che le droghe determinano nel cervello e nel comportamento umano. Incandenza – alienato dagli stupefacenti – non controlla più il suo eloquio. Ma, alle spalle di questo episodio, c'è l'esistenza molto novecentesca del personaggio strambo, irregolare, destabilizzante: il *freak*, il mostro asociale che non rispetta i codici condivisi, anche perché è la sua stessa esperienza percettiva a non essere più sintonizzata sulle frequenze della vita comune. Nell'opera dell'italiano Gianni Celati simili personaggi svolgono un ruolo centralissimo, a cui fa riscontro una lingua parlata buffonesca e quasi mostruosa. Nelle *Avventure di Guizzardi* (1973), il protagonista non solo sente continuamente vere e proprie “trasmissioni” captate direttamente dal suo cervello (grosso modo come il vecchio Schreber), ma è proprio la sua voce fi-

sica a essere collocata in una posizione sghemba rispetto alle intenzioni comunicative. Al giovane Incandenza era successo qualcosa del genere, anche se qui non ci sono droghe ad alterare la mente, ma semmai l'affermazione di una condizione esistenziale deviante, incerta, non classificabile, o classificabile come malattia.

[...] intendevo io supplicare la Frizzi [un'infermiera] allo stesso tempo: "Signora o signorina, mi ascolti!". Le parole alle labbra giunte di soppiatto si trasmutavano in orrendi mugugni. E più forte cioè tentavo esprimere anche poco più mugugno sempre uscendomi così: "Grrrh grrrh!". Per esempio. Ma mai parole no. Con stupefazione d'occhi e di facce di questi infermieri non abituati certo e molto ignoranti che si dicevano dentro di sé: "Che sia ammalato di sistema nervoso?"¹⁷

Nel mondo letterario di Celati, del resto, la voce svolge quasi sempre un ruolo provocatorio, in qualche caso persino utopico. Nel 1980 su un giornale musicale che avrà una vita molto breve, "Rock 80", uscirà un pezzo su una straordinaria cantante jazz di nome Jeanne Lee. Celati si riferisce in particolare a un album di una decina di anni prima, *Blasé* (1969), inciso dalla musicista con il sassofonista Archie

17 G. Celati, *Le avventure di Guizzardì*, in Id., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Mondadori, Milano 2016, p. 234.



Shepp. Il modo di mettere la lingua in relazione al canto conduce a una serie di affermazioni di grande fascino. L'idea di fondo è che la voce e le parole dell'interprete "eccedano" la musica, perché sono portatrici di una particolarissima sonorità. Esistono delle musiche della lingua e Jeanne Lee sa come intonarle, la sua voce sa come gestirle:

Qui tutto il problema è che la musica non catturi la voce. Se la musica cattura la voce, la voce deve rinunciare a parlare la sua lingua. [...]

Un principio è dunque: non mettere la lingua in musica ma cercare le musicchette della lingua. Ridurre lo scarto tra cantare e parlare [...]. C'è una questione di impulsi di voce, che sono onde della voce, andamenti a scatti e scarti che producono un moto ondulatorio. La voce di Jeanne Lee e il sax di Archie Shepp sono tutti in questo moto ondulatorio, e le onde di voce sono precisamente le musicchette della lingua che nessuna musica può trascrivere.¹⁸

In fondo, Celati sembra lavorare su un concetto che abbiamo già discusso e che riprenderemo: quello della grana della voce, che non senza ambiguità Roland Barthes aveva formulato circa otto anni prima. Infatti, non è tanto la personalità della cantante ciò che lo scrittore descrive, quanto un ef-

18 G. Celati, *Concentrazioni sulle onde di voce. Un testo per Archie Shepp*, "Musica 80", 5, 1980, pp. 10-11 (la cit. a p. 10).



fetto di voce, un dinamismo in fondo impersonale, quasi necessario.

Pochi anni dopo Celati (all'altezza del 1984), anche Italo Calvino prenderà le mosse da una considerazione "vocale" dovuta a Roland Barthes. Vi abbiamo già fatto cenno. Nel punto forse più impegnativo del racconto intitolato appunto *Un re in ascolto*¹⁹, viene collaudata narrativamente l'ipotesi di Barthes (e Havas) secondo cui il momento più alto di consapevolezza aurale – quella che trae profitto dal sapere psicoanalitico e dalle sue prassi – consiste nella capacità di "ascoltare l'ascolto" dell'altro. Per l'esattezza, si parla di "uno spazio intersoggettivo, dove 'io ascolto' vuol dire anche 'ascoltami'"²⁰. Nella prima parte di questa breve storia, l'ascolto del protagonista, un re, ha come oggetto in particolare i segnali che il palazzo reale gli comunica, i pericoli che il suo udito riesce a captare e a catalogare ordinatamente. Il "palazzo è l'orecchio del re", che su di esso esercita un'autorità assoluta, non senza dubbi e ansie. Ma poi i suoni percepiti si allargano alla sfera cittadina: "un rombo lontano in fondo all'orecchio, un brusio di voci, un ron-

19 I. Calvino, *Un re in ascolto*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, 2004, pp. 149-173; le citt. rispettivamente alle pp. 153, 162, 166, 166, 172.

20 R. Barthes, R. Havas, *Ascolto*, cit., p. 237.



zio di ruote”. A un certo punto, la confusione e l’indistinzione che si accompagnano a un *sound-scape* metropolitano sono interrotte da una voce femminile, e dal suo canto. Ecco, questa diversa sonorità produce un (o il) cambiamento nel paradigma opprimente inizialmente definito. Il re comincia a elaborare un doppio ascolto:

C’è una parte di te stesso che sta correndo incontro alla voce sconosciuta. Contagiato dal suo piacere di farsi udire, vorresti che il tuo ascolto fosse udito da lei, vorresti essere anche tu una voce, udita da lei come tu la odi.


Finché in effetti il re riuscirà a udire la propria voce virtuale duettare con quella della donna:

Chi sta cantando a duetto con lei come se fossero due facce complementari e simmetriche della stessa volontà canora? Sei tu che canti, non c’è dubbio, questa è la tua voce che puoi finalmente ascoltare senza estraneità né fastidio.

Ma da dove riesci a cavar fuori queste note se il tuo petto resta contratto e i tuoi denti serrati?


Modernissima esperienza, questa raccontata da Calvino. La voce è generata dalle relazioni fra persone. Ascoltare una voce significa sapere che il proprio ascolto può essere ascoltato. Non è, la voce, solo un dato di natura, ma è (anche) il pro-






dotto di una costruzione simbolica che comporta una messa in comune di intenzioni e suggestioni. La voce del re privo di voce è prodotta dall'ascolto "ascoltato" della donna. Alla fine del racconto, quella stessa voce arriverà a trasferirsi a un prigioniero del palazzo, il quale si troverà a dialogare auralmente con la figura femminile, facendo uso della voce del re.

Ecco un altro richiamo che si leva dal buio, nel punto da cui venivano le parole del prigioniero. È un richiamo ben riconoscibile, che risponde alla donna, è la *tua* voce, la voce a cui davi forma per rispondere a lei, traendola dal pulviscolo di suoni della città, la voce che le mandavi incontro dal silenzio della sala del trono!



Su queste pagine di Calvino si sono spesi fiumi d'inchiostro, anche perché intorno all'idea narrativa del *Re in ascolto* lavorò il compositore Luciano Berio che nel 1984 mise in scena un'opera musicale al cui libretto aveva dato il proprio apporto lo stesso Calvino. La teoria del "vocalico" di Adriana Cavarero – lo abbiamo visto – deve molto a questo Calvino.

Eppure (bisogna anche aggiungere) certe idee attive nella sua opera venivano da molto lontano. In Calvino, la cultura aurale è una presenza tutt'altro che marginale. Il re che si invischia in un sistema di relazioni tanto complesso da rendere



incomprensibile lo spazio in cui si muove discende con chiarezza dal primo memorabile personaggio calviniano. Penso a Pin, il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947)²¹. Uno dei modi che questo dodicenne sfrontato ha per farsi accettare dagli adulti è esibirsi in canti di tradizione popolare. Prima sono canzonacce da osteria, poi sono “canti del popolo” come quelli che fin dall’Ottocento venivano trascritti dagli studiosi del folklore, con amore e rispetto per le loro origini. Prima il suo uditorio si colloca nei ritrovi di un proletariato avvilito e abbruttito, poi c’è l’ascolto dei partigiani alla macchia, “in montagna”. La differenza non è trascurabile, anche se Pin milita in una banda in cui prevale la componente sottoproletaria, politicamente sospetta. A un certo punto il protagonista intona la ballata *Chi bussa alla mia porta?*, e durante la sua esecuzione si rivolge a due personaggi, chiaramente provocandoli. Così termina la sua esecuzione:

*In mezzo a quella sala ci nascerà un bel fior
In mezzo a quella sala ci nascerà un bel fior.*

Pin tira il fiato per l’ultimo colpo. S’è avvicinato ai due e ormai grida quasi ai loro orecchi:

21 I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, 1991; le citt. rispettivamente alle pp. 85, 137.

*Il fiore d'una mamma uccisa da un figliol
Il fiore d'una mamma uccisa da un figliol.*

Pin cerca di offendere uno dei partigiani, Mancino, suggerendogli che la moglie Giglia lo ha tradito in passato e che, ora, è attratta dal capo della banda partigiana, Dritto. Non solo. L'accalorarsi della situazione affettiva ha un riscontro pratico immediato: l'eccitazione musicale collettiva dovuta al canto impedisce ai partigiani di rendersi conto che la fiamma accesa nel loro precario rifugio è fuori controllo e lo sta distruggendo, mettendo in pericolo le loro vite.

Pin provoca il proprio uditorio, scommettendo su un ascolto offeso, sulla demoralizzazione del mondo adulto, ma la sua interpretazione produce un effetto catastrofico. E altrettanto incresciosa sarà la circostanza in cui il giovane si troverà coinvolto l'ultimo giorno della sua presenza nella banda. In questo caso, il canto è improvvisato e sguaiato, e ormai Dritto e Giglia hanno consumato il loro tradimento. Al canto di Pin risponde disperatamente Mancino, cercando di attaccarlo con un riferimento alla sorella, che è una prostituta asservita al nemico. Ecco come culmina questa schermaglia verbale e aurale:

Il cuoco [Mancino] si accanisce a fargli [a Pin] il verso; non lo vuol sentire:



– Oilin oilàn, fratello di puttan.

Il Dritto torce tutte e due le braccia di Pin, adesso, sente le ossa sottili tra le sue dita; a momenti si spezzano.

– Zitto, bastardo, zitto!

Pin ha gli occhi pieni di lacrime, si morde le labbra:

– Oilin oilàn in un cespuglio van, oilin oilàn come due can!

Il Dritto gli abbandona un braccio e gli tappa la bocca con una mano.

Zittito di fatto per sempre, Pin lascerà la banda e cercherà rifugio nei fiabeschi sentieri dei nidi di ragno e nell'amicizia del partigiano chiamato Cugino. Ma – beffa del destino – sarà proprio il suo orecchio a ingannarlo. Sentirà sì il suono degli spari di Cugino che uccide sua sorella, ma non ne capirà il senso e si affiderà con piena fiducia a questo partigiano falsamente bonario, il Grande Amico da lui lungamente atteso.

Anche se secondo modalità che molto devono a una visione realistica e quasi ottocentesca del suono e dell'ascolto, Calvino attribuisce una funzione importante, forse narrativamente decisiva, alla voce, al canto e alla dimensione aurale. E Pin è “sconfitto” anche perché non ha saputo ascoltare debitamente né l'ascolto altrui né, addirittura, il proprio.



Ma in che senso il canto popolare di Pin, e la sua rappresentazione, possono essere detti “ottocenteschi”? Nell’ultima parte di questo libretto avrò modo di essere – si spera – più chiaro e di mostrare il travaglio complesso che è alle spalle dell’ascolto letterario del XIX secolo: che è alle spalle, dico, della sua simpatia per le voci della gente comune, appunto del “popolo”. Una delle perduranti conseguenze di quell’atteggiamento, di quella disponibilità verso la parola d’altri, è la possibilità di concepire un racconto in termini di *testimonianza* di una voce diversa dalla propria. Chi narra una storia si colloca in una posizione laterale, defilata rispetto a un personaggio o più personaggi, di cui vuole restituire (“rappresentare”) il racconto autentico, i contenuti fondamentali della vicenda da lui (o da loro) vissuta. Il narratore è convinto che i fatti esposti dal suo interlocutore, dunque dalla sua fonte, siano a tal punto importanti da giustificare la tendenziale scomparsa di sé come voce, il suo arretramento, quasi il suo silenzio.

In Italia, è stato Giovanni Verga ad aver praticato e in parte anche teorizzato un simile comportamento. Rivolgendosi all’amico Salvatore Farina nella novella *L’amante di Gramigna* (1881)²², Verga afferma che il racconto che sta per narrare

22 G. Verga, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979, p. 202.

te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.

Il narratore (lo “scrittore”) è colui che “raccolge” certi contenuti narrativi e li riprende in modo fedele, mimetico, cercando di non discostarsi troppo dai modi di dire di chi glieli ha riferiti. Questo è un atteggiamento in effetti ambiguo, per cui è spesso difficile verificare – in certe storie – se a parlare sia un narratore vero e proprio o se invece sia “qualcos'altro”, una specie di automatismo narrativo altamente impersonale.

La lunga storia di questa modalità – prima ottocentesca poi modernista – di riferire i fatti in Italia ha trovato di recente un paio di esemplificazioni parecchio interessanti. La prima, molto nota, è un romanzo di Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (uscito nel 1994)²³, non per caso sottotitolato *Una testimonianza*. In effetti, il romanzo contiene il racconto in discorso indiretto (indiretto libero) di ciò che avrebbe dichiarato – sostenuto – il giornalista Pereira raccontando una sua azione di dissenso antifascista nella Lisbona del regime salazarista. Sia-

23 A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 1994; la cit. alle pp. 78-79.

mo nel 1938, in Portogallo c'è una dittatura fascista e il mediocre e placido Pereira trova il coraggio di denunciare con un articolo di giornale l'omicidio di un giovane comunista di nome Monteiro Rossi con cui aveva lavorato. Quello che leggiamo – il romanzo nella sua totalità – è una specie di *verbale* dettagliato che riferisce le dichiarazioni del protagonista. A volte ci si avvicina ad aspetti privatissimi della vita dei Pereira, che il personaggio tuttavia preferisce non rivelare. Ad esempio:

Andò fino all'ingresso [della propria casa], si fermò davanti al ritratto di sua moglie e gli disse: stasera vedo Monteiro Rossi, non so perché non lo licenzio o non lo mando a quel paese, ha dei problemi e vuole scaricarli su di me, questo l'ho capito, tu cosa ne dici, cosa devo fare? Il ritratto di sua moglie gli sorrise con un sorriso lontano. Bene, disse Pereira, ora vado a fare una siesta, sentirò dopo cosa vuole quel giovanotto. E si andò a coricare.

Quel pomeriggio, sostiene Pereira, fece un sogno. Un sogno bellissimo, della sua giovinezza. Ma preferisce non rivelarlo, perché i sogni non si devono rivelare, sostiene.

Pereira non parla in prima persona (lo fa solo nei discorsi diretti), perché la sua voce è mediata da un'altra istanza. Il punto è che non sappiamo "chi" ha raccolto la sua testimonianza, non conosciamo l'identità della persona o addirittura macchina che

ne ha “registrato” le parole. Chi lo ha intervistato non si fa udire, sembra scomparso. Ciò che leggiamo è l’ascolto di un soggetto “impersonale”.

Lasciando da parte Tabucchi (che era ritornato su questo modo di “testimoniare” nel romanzo *Tristano muore*, del 2004), colui che in Italia ha meglio lavorato su un modello di “ascolto impersonale” di questo tipo è un narratore che in realtà mostra sin troppo frequentemente la propria soggettività. Mi riferisco alla figura di Walter Siti. Di lui si parla come autore di autofiction, di autobiografie piene di fatti inventati, anche se non inverosimili. C’è però un altro Siti, che continua sì a insistere sulla propria persona, a mettersi in evidenza in modo leggermente narcisistico, ma per documentare storie altrui, non di rado dotate di un particolare rilievo sociale. In un romanzo come *Resistere non serve a niente* (2012)²⁴, Siti compie una vera e propria inchiesta nel mondo delle speculazioni finanziarie. E lo fa raccontando la propria relazione con un importante figura di quell’ambiente e facendoci credere che l’intervistato sia un personaggio reale, le cui vicende vengono – per così dire – romanzate, ma rispettate nella loro sostanza di verità storica. Come spesso gli capita, Siti pro-

24 W. Siti, *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012; riferimenti e citt. rispettivamente alle pp. 50-51, 294-295, 295, 298, 301.



blematizza la propria operazione narrativa. Prima racconta un omicidio in modo di fatto impersonale, quindi interviene in prima persona, ma come se fosse un saggista, cioè non raccontando; quindi (a p. 19) comincia a narrare sempre in prima persona, dialogando con il protagonista, Tommaso Aricò. Si tratta di una prima persona che sembra coincidere con l'autore reale della storia, e quindi il narratore del romanzo è Walter Siti in carne e ossa. Eppure, dopo una trentina di pagine, il Siti-narratore esce clamorosamente di scena, per lasciare spazio a un narratore onnisciente. La spiegazione che lo scrittore-voce ci comunica è questa:



Eccomi qua, con questo progetto di “narratore onnisciente” che m’ha sempre fatto arrossire; onnisciente sarebbe solo Dio, se esistesse. Per proporti come narratore onnisciente, o devi presumere tanto da te stesso o richiedere splendore alla tua epoca. Ma agisco per salvare il mio povero appartamento, di cui vedo pulsare le bolle d’intonaco come se fossero vene – o cicatrici, la mia casa è più viva di me; sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso, deformandosi: un gliaccio al servizio delle cose.



Il calcolo economico esibito e la relativa ironia nascondono un intento in realtà serio. Siti non si comporterà quasi mai da narratore davvero onnisciente; lo farà solo in momenti molto




segnati, molto esibiti. Di fatto, concederà quasi sempre l'iniziativa al suo testimone, cercando di far sentire poco la voce del narratore. Il cinismo, la disponibilità a farsi carico di un personaggio orribile, nascondono un intento morale, anche se non moralistico. Il romanzo racconta anche veri e propri reati sessuali compiuti all'insegna delle leggi di questo capitalismo speculativo postmoderno. La posizione *ascoltante* del narratore gli consente di mostrare in modo "oggettivo", quasi impassibile, la logica ferrea di ogni evento, senza per questo negarsi alla possibilità di affondare qualche commento.

Mi spiego. Il momento più scabroso del romanzo si ha quando Tommaso ottiene di poter disporre sessualmente, in sostanza di poter stuprare, la figlia dodicenne di un industriale cartario, in cambio di certi favori. Durante una cena in casa dell'imprenditore, Aricò mette progressivamente a fuoco la giovane Isabella. Quello che leggiamo è il resoconto del personaggio nei termini in cui è stato riferito (potremmo dire "capito") dal narratore, e la focalizzazione è sempre su Tommaso:

[...] Isabella, la mediana dei tre figli [...] chiam[ata] Tracagnotta ("per via dei roller blade ha i polpacci da calciatore"). [...]


Dietro l'insofferenza fintamente severa si vede che l'industriale è fiero dei suoi figli e che farebbe




di tutto per non privarli di quell'edenico tenore di vita. Il criceto è morto per un tumore e Isabella ha tentato di curarlo con medicine omeopatiche, la veterinaria e la zoologia sono le sue passioni. A dodici anni ("fra otto mesi sarò una teenager") ha già le idee chiare sul futuro [...].

Durante la cena i comportamenti dei padroni di casa turbano Tommaso distraendolo dal suo centro d'attenzione.

Gli viene in mente un vecchio film con Sylva Koscina e Franco Fabrizi, dove lo squallido coniuge cerca di ammorbidire il ricco finanziatore offrendogli la moglie [...].



E in effetti le cose vanno così, ma Tommaso preferisce lasciare frettolosamente la cena, non senza avere notato che



Isabella infuriata si è chiusa in camera e non esce a salutarlo; andando in bagno Tommaso ha notato un cartello sulla sua porta, tenerissimo di privacy infantile: "Vietato l'ingresso – Pericolo di morte" e sotto un teschio con le ossa incrociate.

Tommaso gioca al rialzo. Qualche giorno dopo incontra di nuovo l'industriale e, rinfacciandogli la "scandalosa" disponibilità a offrirgli la moglie, reclama la possibilità di stuprare la figlia. Ecco come si conclude la scellerata trattativa:

[Parla il padre:] Se dici ancora una parola crepo d'infarto... guarda, mi tremano le mani, altro che vergogna... le raccomanderò di non dir niente a sua madre, ci penserò io a trovare una giustificazione...”

“Ti ringrazio, cerchiamo di evitare le volgarità.”




Si guardano negli occhi, ciascuno dei due vuole aggiungere qualcosa ma ci rinuncia; si stringono la mano e sigillano (senza averne perfetta coscienza) un patto che non è di questa terra.

Nemmeno troppo ironicamente, il narratore onnisciente si manifesta non tanto attraverso una conoscenza dei fatti particolarmente privilegiata, quanto attraverso un commento che fa riferimento a qualcosa di divino. È Cristo a dichiarare che il “suo regno non è di questa terra”.

Non riassumo il racconto dello stupro, mi limito a riferire come il pensiero di Isabella in chiusura di episodio ri-dice la violenza subita, suggerendo di nuovo ironicamente un modo di interpretare i fatti da cui lo stupratore è escluso:

Isa pensa che il criceto ha rosicchiato abbastanza, il sangue comparirà due giorni dopo con grande spavento e sarà la sua prima mestruazione – ma Tommaso non lo saprà mai.

Il narratore tendenzialmente impersonale, “ascoltante”, può insomma assumere una posizione etica, di implicita (e non urlata) denuncia di un fenomeno



sociale. Il fatto che negli anni Dieci e Venti del Due-
mila si possano scrivere romanzi con un grado così
altro di ambiguità – potremmo anche dire: di bravu-
ra virtuosistica – non deve impedirci di coglierne la
continuità con una tradizione, e le qualità in senso
lato etiche. Riferire anche obliquamente la parola
altrui costituisce una specie di valore, certifica un
certo tipo di impegno. Quasi all’opposto di quello
che Siti vorrebbe farci cinicamente credere, con il
titolo di un romanzo – *Resistere non serve a niente*,
ricordo – che afferma la separazione definitiva da
certi atteggiamenti costruttivi, socialmente corret-
ti (resistere, opporsi ai potenti, criticare la società
ecc.).



4.

DA DOVE VENIAMO? LA RI-SONANZA DEL SILENZIO

Ho fatto riferimento, fin troppo spesso, a qualcosa che ho definito “tradizione”. È una scelta non ovvia, e certo in controtendenza. Siamo a tal punto abituati a pensare il nostro tempo come un’epoca interna a una rivoluzione per lo meno simbolica (la rivoluzione digitale) che tutto quanto è venuto prima rischia di figurare solo come un antecedente ormai superato. Certe sue tracce ci appaiono ancora evidenti, anzi sono in rapporto vivo con molto di ciò che costituisce la vera novità del contemporaneo; ma quanto più spesso cogliamo è soprattutto la rottura, la discontinuità. Pensiamo alla registrazione musicale. Il fatto che si continui a parlare di dischi, di album, e si faccia ancora riferimento ai comportamenti che gli LP e poi i CD hanno contribuito a plasmare, non deve impedirci di capire che in un mondo fatto di Spotify e di MP3, il suono musicale viene udito dalla stragrande maggioranza delle persone con orecchie e sensibilità diversissime da



quelle attive nel passato. E che oggi – per esempio – manipolare una traccia musicale preesistente è un comportamento normalissimo e relativamente agevole, anche se un tempo riservato a pochi esperti.

Tutto vero, senza dubbio. Ma resta il fatto che in un passato abbastanza lontano, coincidente con gli inizi di quella che chiamiamo modernità, sono emerse esigenze che ancora oggi appaiono vive, pur se in modi decisamente inediti. C'è un momento nella cultura occidentale, collocato grosso modo tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, in cui ci si rende conto, per la prima volta, di un grande silenzio, e che quel grande silenzio deve essere riempito da ascolti, voci e suoni. Lo studioso di fiabe Jack Zipes ha discusso qualcosa che può sembrarci inverosimile, e cioè che il tipo di racconto che chiamiamo fiaba, e che apprezziamo e riproduciamo fiduciosamente, per molti secoli era stato equiparato alle fantasie delle streghe¹. Le donne chiamate con questo nome durante i loro interrogatori raccontavano storie stranissime, fantastiche, che gli inquisitori trascrivevano perché tenuti a farlo, in conformità ai loro doveri processuali. Quelle storie però non erano repute interessanti dal punto di vista narrativo, e non avevano pieno diritto di cit-

1 J. Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, traduzione di M. Giovenale, Donzelli, Roma 2012, p. 207.

tadinanza nel mondo dei racconti che potevano circolare in maniera ufficiale. Erano semplici superstizioni, se non proprio fantasie eretiche di persone destinate al rogo. C'erano sì (è noto il caso di Giovanni Francesco Straparola) raccolte di novelle che riprendevano contenuti fiabeschi, ma è solo alla fine del Seicento che si comincia a prendere sul serio le fiabe vere e proprie, quelle che la gente più umile, soprattutto in campagna, raccontava quotidianamente, attraverso la mediazione di voci per lo più femminili. Il popolo da tempo immemorabile aveva tramandato storie, ma le classi alte fingevano che non esistessero, non le consideravano degne di attenzione, anzi quasi sempre le disprezzavano.


Possiamo parlare di un silenzio del popolo. Certi voci risuonavano solo in occasione di eventi particolari e la loro trascrizione non aveva alcuna finalità artistica, era un puro documento, spesso oggetto di riprovazione. Erano solo parole di streghe. Un sensibilissimo storico come Carlo Ginzburg ha mostrato come gli inquisitori che interrogavano gli uomini o le donne accusati di rapporti con il Maligno, lasciassero filtrare certi contenuti "narrativi" presenti nei loro discorsi, e perciò si comportassero come degli "antropologi" involontari². Una tipica

2 C. Ginzburg, *L'inquisitore come antropologo*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 270-280; cit. a p. 279.

legghenda popolare, quella della cavalcata diabolica notturna (che avremo modo di riprendere), è testimoniata dai verbali degli inquisitori e dalle testimonianze dei predicatori. Alcuni episodi narrativi “si spieg[ano] facilmente se inserit[i] nel contesto delle credenze folkloriche connesse, un po’ in tutta Europa, alla ‘caccia selvaggia’ [...] o all’‘esercito furioso’”. Le “streghe”, in particolare, raccontavano vicende di eserciti di morti attivi durante le notti, guidati da una figura femminile a volte chiamata Diana. Anche gli studiosi di antichità registravano certe “consuetudines non laudabiles” (abitudini poco degne³) presso le popolazioni non alfabetizzate, e le riconducevano a superstizione pagane, precristiane, come tali da estirpare.


A un certo punto – tra Seicento e Settecento – questo tipo di atteggiamento si interrompe. Dal silenzio in cui l’ordine del discorso costituito aveva relegato le tradizioni popolari, si passa alla loro sempre più entusiastica interrogazione, a un ascolto sempre più attento e codificato. In Francia, sotto il regno di Luigi XIV, il Re Sole, le fiabe diventano una moda, praticata da un’élite di nobildonne di corte. Intorno al 1710 in uno dei giornali letterari inglesi più importanti, “The


3 A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo 1973, p. 121.



Spectator”, si comincia a parlare insistentemente di una forma espressiva ben nota, ma ritenuta fin lì indegna di attenzione, una specie di canzonaccia volgare, chiamata *ballad*, ballata. Nel 1775 Johann Gottfried Herder dà alle stampe le sue *Stimmen der Völker in Liedern* (Voci dei popoli espresse nei canti), in cui cerca di documentare il “coro” di voci poetiche rinvenibile presso genti anche molto diverse.

Da allora, e per più di un secolo, abbiamo assistito a una vera e propria accelerazione del fenomeno, rafforzato da procedure sempre più raffinate, da modi sempre più complessi di raccogliere fiabe e canti. Se prima quelle testimonianze erano trascritte solo in forma verbale, poi se ne sono riprodotte anche le musiche. Per restituire in particolare le fiabe con la massima precisione, si farà uso delle più recenti tecniche stenografiche (intorno al 1840 la stenografia era andata incontro a un suo rinnovamento, che la rende molto efficiente). Quando, nel 1877, viene inventato il fonografo, si apre un’ulteriore e decisiva prospettiva per la riproduzione della voce altrui, e anche del canto popolare. La prima registrazione di tipo folklorico si ha nel 1903, quando comincia a prender forma il primo mercato discografico di importanza mondiale. Abbiamo già accennato a quella strategica “combinazione” tra cinema sonoro e radio, che





tra anni Venti e Trenta del Novecento definisce la nuova spazialità delle orecchie elettrificate. Ascoltare le voci del popolo, a un certo punto, significherà anche *vederle*, filmarle; si comincerà a pensare a un ascoltatore “scientifico”, e ai ricercatori e raccoglitori come realtà coinvolte in un processo di grande complessità, anche politica. In Italia, è stato Ernesto de Martino con la sua opera ad avere testimoniato la ricchezza ma anche la problematicità della cultura popolare e della sua documentazione, audio e poi video.

E così via. D'altronde, qui è impossibile seguire le tappe dell'evoluzione tecnologica nel settore aurale. In quelle origini, in quell'ascolto del diverso, è contenuto un elemento destabilizzante, che rende l'ascolto (e i suoi silenzi) qualcosa di inquietante. Per noi italiani, un caso abbastanza noto e quasi divertente è stato fornito da uno scrittore oggi quasi dimenticato, il milanese Giovanni Berchet. Nel suo “manifesto” del romanticismo (che nei libri scolastici comunque è spesso ancora antologizzato), intitolato *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (1816)⁴, questo poeta traduce dal tedesco due lunghe bal-

4 G. Berchet, *Sul “Cacciatore feroce” e sulla “Eleonora” di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in Id., *Lettera semiseria. Poesie*, a cura di A. Cadioli, Rizzoli, Milano 1992, pp. 59-136 (la cit. a p. 103).



late di Gottfried Augustus Bürger, un autore che riprendeva leggende e tradizioni popolari. Siamo nel vivo di una cultura alta che ormai ascolta con fiducia voci altre, anche a prezzo di modificarle e stravolgerle. Fatto sta che queste storie-leggende, *Il cacciatore feroce* (*Der wilde Jäger*) ed *Eleonora* (*Lenore*), presentano due difetti. Il primo è che sono tradotte molto male da Berchet, che infatti le traspose in una prosa inelegante, piena di impacci. Ecco, nel *Cacciatore feroce*, come è descritta l'irruzione di un cavaliere e del suo seguito nel terreno di un contadino:

Detto fatto, il conte si scagliò furibondo al disopra la siepe; e dietro a lui un bisbiglio, un rimbombo, e tutto quanto il traino con cani e cavalli e pedoni. E cani e pedoni e cavalli pestavano i fusti del grano, sicché la campagna tutta era un polverio.




Il secondo problema è che le storie raccontate riguardano situazioni diaboliche, le cacce e le cavalcate infernali, paragonabili a certe superstizioni raccontate dalle streghe. In *Lenore*, la protagonista soffre perché il fidanzato non torna dalla guerra e forse è morto. Appare però colpevole e degna di dannazione per essersi espressa in modo scettico intorno alla giustizia divina. Una notte, viene rapita dallo scheletro dell'amato che cavalca un destriero, e trascinata giù nell'inferno.



Tutta la tradizione letteraria italiana era stata turbata e anche un po' indignata da opere tanto discutibili e – insomma – tanto brutte. Persino Leopardi non poteva che innervosirsi davanti a scritture del genere, che gli intellettuali romantici invece presentavano come utili e progressive.

Lo ripetiamo: le voci del popolo hanno un contenuto quasi sempre destabilizzante. Mettono in crisi l'antico e preparano un nuovo molto incerto. Possiamo allargare ulteriormente il discorso. Quanto più la cultura ottocentesca (e poi anche novecentesca) si interessa ai suoni del mondo, non solo popolare, tanto più scopre che quei suoni – appunto – disturbano le sue antiche gerarchie. Un geniale studioso tedesco di nome Friedrich Kittler⁵ ha analizzato che cosa succede nell'opera di Wagner nel momento in cui la sua musica – con il fardello di una plurisecolare tradizione – comincia a intercettare il “respiro” (il tedesco “Atem”) della vita, a “registrare” con i propri mezzi ciò che non ha ancora una precisa codificazione. L'idea di opera totale che negli anni Wagner ha elaborato avrebbe spiazzato i modi selettivi di pensare i suoni musicali “giusti”, corretti, degni di elabora-

5 F. Kittler, *Respiro del mondo. La tecnologia dei media in Wagner* [1987], in Id., *Preparare la venuta degli dei. Wagner e i media, senza dimenticare i Pink Floyd*, trad. di E. Mengaldo, L'orma, Roma 2013, pp. 15-44; la cit. a p. 25.




zione artistica, e avrebbe assottigliato sempre più la differenza tra ciò che è lecito e ciò che non è lecito udire-ascoltare. Nascerebbe così la nozione moderna di suono come *sound*: in quanto fenomeno che “fa breccia in quella corazza che è l’io, perché tra tutte le aperture degli organi sensibili le orecchie sono le più difficili da chiudere”. Una volta colto nitidamente il brusio del mondo, è impossibile smettere di ascoltarlo. Dall’udito (inconsapevole) siamo passati all’ascolto volontario. Voci del popolo e respiro della Terra non solo ci assediano ma possono diventare i protagonisti (persino estetici) di un’azione aurale codificata. Le sonorità sgradevoli o difficili del mondo possono anche piacere, insomma. Dopo Wagner, l’eventualità che la musica sia realizzata anche con i rumori scandalizzerà sempre meno.


È Roland Barthes – come abbiamo più volte osservato – il pensatore che ha meglio descritto, forse idealizzandola, una simile situazione di ascolto rinnovato, incentrato sulla cosiddetta “grana della voce”, su una diversa e quasi utopica interazione fra linguaggio e suono-musica. Barthes si è interessato a uno dei generi musicali ottocenteschi che ha meglio tratto partito dalla scoperta del canto popolare e dalla sua conseguente trasposizione in chiave “borghese”, addirittura

salottiera⁶. Mi riferisco al *Lied*, solitamente detto “*Lied* romantico”, che in effetti rappresenta qualcosa di unico nella tradizione occidentale, poiché ha realizzato una fusione pressoché perfetta di poesia lirica e musica, all’insegna appunto di una forma di popolarità. Poeti come Goethe, Schiller, Müller, Heine e compositori come Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler hanno prodotto un genere unico, molto originale, caratterizzato da possibilità espressive altrettanto uniche. L’idea che Barthes esprime in maniera suggestiva è che il *Lied* contenga il proprio ascolto. Cioè: “il lied romantico nasce nel cuore di un luogo finito, raccolto, centrato, intimo, familiare – e dunque perciò dall’ascoltatore”. Costituisce la rappresentazione dell’“unità rassicurante del proprio corpo”, in quanto – addirittura – “canto del corpo naturale”. Si tratterebbe di “una musica che non ha senso se non perché io possa cantarla dentro di me con il mio corpo”. Ma, attenzione, queste affermazioni rassicuranti sono integrate da un’osservazione oggi fin troppo attuale, e soprattutto leggermente imbarazzante. Per Barthes la corporeità “felice” che il *Lied* manifesta nasce da uno sconvolgimento delle stesse gerarchie di genere, inteso come “gender”. Con linguaggio odierno,


6 R. Barthes, *Il canto romantico*, in Id., *L’ovvio e l’ottuso*, cit., pp. 274-280; le citt. alle pp. 275 e 276.



potremmo dire che il/la cantante di *Lied* manifesta un'identità fluida, né maschile né femminile. Non c'è l'idillio familiare (“non c'è ‘famiglia’”), semmai l’“interiorizzazione” di ciò che i castrati settecenteschi avevano rappresentato: nell'Ottocento scompaiono gli uomini evirati che potevano cantare con voci effeminate particolarmente suggestive, e al loro posto figura “un soggetto umano complesso, la cui castrazione immaginaria si interiorizza”. L'esecutore di *Lied* opera in un vuoto di gerarchie di genere – né uomo né donna –, comunicando forme di intimità sessualmente ambigue.



La grana della voce nasce dalla e con la lingua, ma le conseguenze non sono di poco peso. Del resto, come osserva Kittler riferendosi a forme musicali novecentesche, le ricadute ulteriori di questo nuovo ascolto del mondo comportano una minaccia al valore delle stesse parole, del linguaggio codificato. I significati verbali si fanno sempre più incerti. In fondo, è come se il sound della lingua mediato dalle registrazioni facesse premio su ciò che la lingua può davvero dire, sul suo senso primario. Kittler ha scritto saggi molto interessanti sulla musica rock e ha mostrato come questo genere abbia esasperato le potenzialità aggressive del suono registrato, arrivando a distruggere il confine fra interno ed esterno,



vita interiore e vita sociale⁷. Per spiegare l'invasività del rock, lo studioso si riferisce alla cosiddetta "ora panica", alla manifestazione, nel meriggio (cioè a mezzogiorno), del dio Pan. "Quando i pastori sognavano e si rompeva la calma del meriggio, Pan rimbombava improvvisamente nelle orecchie di tutti". La musica rock ha riattualizzato questa narrazione mitologica, rendendola quasi esperienza quotidiana. Ogni forma di spiritualità, e dunque di interiorità pensosa, finisce per perdersi in questo "feedback positivo tra il *sound* e l'orecchio dell'ascoltatore". E un'altra idea molto radicale di Kittler è che in un percorso del genere la poesia, come genere letterario e come istituzione, va incontro alla propria distruzione. La "lirica moderna" – afferma – è "un diletto speciale, di e per i feticisti della lettera, mentre tutto intorno lettere e note, gli unici segni per lo stoccaggio [...] dei suoni nella vecchia Europa, vengono sostituite ovunque dai loro corrispettivi elettrici". Assordati da Pan e dal suo fragore, non riusciamo più ad ascoltare i suoni flebili (e ormai

7 Qui farò riferimento soprattutto a un saggio intitolato, nell'edizione italiana, *Il dio delle orecchie* [1982], contenuto in F. Kittler, *Preparare la venuta degli dei*, cit., pp. 47-69; le citt. alle pp. 47, 65, 66. Ma Kittler affronta molto più approfonditamente (e radicalmente) questi temi nella prima parte del suo *Gramophone, Film, Typewriter* [1985], translated, with an Introduction, by G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford U. P., Stanford 1999, pp. 21-114.






solo interiori) della poesia. A mano a mano che la pratica del disco avanza, a mano a mano che certe tecnologie di incisione si perfezionano, le voci della poesia perdono il loro rilievo.

Siamo del resto partiti, in questo volumetto, se non proprio da qui, da una situazione non troppo lontana da questa. Siamo partiti dal passo immediatamente successivo, per l'esattezza. L'universo digitale va oltre quello elettroacustico (l'orizzonte del rock) e crea una specie di rimescolamento di tutto con tutto, generando la confusività di cui abbiamo discorso. È come se le molte istanze dell'Ottocento e del Novecento, le loro progressive destabilizzazioni, si fossero in qualche modo arrestate, in una situazione che probabilmente facciamo ancora fatica a descrivere in modo convincente e condiviso.

Ma proprio lo scenario attuale deve, credo, aiutarci a ragionare su tre temi. Il primo ha a che fare con una sapienza antica, quella dei sufi islamici⁸. Nel sufismo la pratica del *samā'* (parola araba e persiana che significa "ascolto"), cioè di un comportamento aurale mistico e ritualizzato, ha due




8 Utilizzo qui il libro di J. During, *Musica ed estasi. L'ascolto mistico nella tradizione sufi*, trad. di G. De Zorzi, Squilibri, Roma 2013; citt. rispettivamente dalle pp. 16, 17, 40, 43.





importanti componenti. La prima è la componente più attuale – credo – perché si fonda su una rielaborazione interiore del suono. L'ascoltatore si trasforma in un individuo “musicato”, una persona suonata da una musica. Ciò avviene attraverso un tipo di esercizio mentale e spirituale, che comporta la partecipazione attiva dell'ascoltatore, un lavoro sulla propria consapevolezza e addirittura sul proprio corpo. Si tratta di un “darsi alla musica pura, astraendosi dal campo delle relazioni sociali”, per raggiungere l'unificazione della coscienza. Del resto, nella mistica sufi l'impegno nella ricerca di una verità interiore (il *bâtin*, in quanto significato nascosto, forma interna della realtà) tende a eccedere i “miti religiosi”: “tende a eroderli e ad abbandonarli come gusci vuoti”. La religione finisce per essere una specie di pretesto. Tuttavia, e appunto, c'è la seconda componente del *samā'*, ed è quella che comunque riafferma la centralità dei principi religiosi, in quanto l'ascolto è per il sufi intendimento dell'Appello divino, riattualizzazione di uno “stato anteriore al Tempo”. L'ascolto è risposta a una chiamata dall'alto. Perché “[in] arabo, come in latino, ascoltare, sentire, significa obbedire”. Vedi infatti il latino *ob-audire*, *oboedire*, che in italiano ha dato *obbedire*.

Questo secondo aspetto può lasciarci perplesși. L'obbedienza è una forma di ascolto (*audire*) “ver-



so” (*ob*), un mettere a disposizione le nostre orecchie in condizione di passività? L’etimologia sembra affermarlo, e infatti anche nel mondo classico (in Plutarco, in particolare) è chiaro che ascoltare significa innanzi tutto sottomettersi a una specie di “obbediente” disciplina. Poco importa che si possa e debba distinguere tra udire e ascoltare, tra la ricezione passiva e la ricezione consapevole: resta il fatto che quello della sfera aurale sembra costituire un ambito in cui alla ricerca di una disciplina interiore si accompagna spesso l’ossequio (*ob-sequi*) a qualcosa di esterno. Come abbiamo più volte detto, rischiamo sempre più di essere asserviti ai suoni del mondo, di obbedir loro anche quando non ce ne rendiamo conto. Siamo “suonati” ma anche “silenziati” in continuazione; e attualmente ciò avviene anche perché il digitale ha modificato alcune vecchie gerarchie. Il rock, ormai da tempo, mostra la corda di fronte al *sampling*, alla manipolazione di suoni preconfezionati, alle voci modificate dall’*auto-tune*, alle infinite possibili integrazioni garantite dai nostri software, dalle nostre app, dalle nostre intelligenze artificiali. Tutto si impasta e confonde – dicevamo.

Ma forse uno spiraglio c’è (terzo dei temi in gioco). Nei suoi lavori, Kittler ricorda spesso un fatto parecchio istruttivo. Negli anni tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, in presenza di un’e-

splosione sonora destinata a cambiare l'intero Secolo, c'è un nuovissimo sapere che sceglie viceversa la strada silenziosa della scrittura. Diciamolo nel modo più sintetico possibile: Sigmund Freud non registrava le voci dei propri pazienti e tanto meno le trascriveva. Trasferiva su pagina i propri casi clinici, li raccontava nei suoi libri e saggi; ma non ha mai pensato di riprodurre meccanicamente il discorso terapeutico, di registrarlo. Ed è un fatto curioso, se pensiamo che restituire nel modo più corretto e fedele le voci del popolo (ma non solo) è stato e continua a essere una specie di imperativo democratico. Freud no: afferma la supremazia della scrittura come elemento stabilizzante, in grado di contenere la forza esplosiva della parola clinica. Si è detto che l'*ascolto* psicoanalitico ha a che fare con un *ostacolo*. Le due parole sono anagrammi imperfetti. Nel corso di un lavoro clinico, non c'è alcuna illusione rispetto a un discorso puro. Il discorso udito non è accettato passivamente: deve essere esaminato, potremmo dire ri-ascoltato. Ma non nel senso del ritorno ingenuo su una traccia positiva (ascoltare di nuovo un "nastro" inciso), ma nel senso vagamente sufi di una rielaborazione mentale, una razionalizzazione compiuta con gli strumenti specifici del proprio sapere. Barthes e Havas – ripeto – propongono di ascoltare l'ascolto. Ci invitano a imparare a udire qualcosa che non è presente nella materialità posi-


tiva, “registrabile”: ma verso il quale siamo tenuti a protenderci. Qualcosa che intellettualmente pre-ascoltiamo, ci disponiamo ad ascoltare.

Di recente, si è proposto⁹ di parlare di *listening for* a fianco (o invece) di *listening to*. *Listening for* significa “prepararsi a intendere”, collocarsi in una posizione problematica e cosciente rispetto alle possibilità di ascolto. Come se ci si apprestasse a ri-ascoltare, a elaborare simbolicamente un dato che all’inizio può essere molto confuso. Alla passività “obbediente” di una semplice ricezione “attenta”, si sostituisce l’ostacolo: ciò che fa problema e su cui dobbiamo meditare.



Mi rendo conto che tutto questo può sembrare molto astratto, forse generico. Ma “imparare ad ascoltare” – abbiamo cercato di suggerirlo – ha molto a che fare con l’uso consapevole delle pause e dei silenzi. Ha a che fare, oggi più di ieri, con la capacità di scandire una massa sonora sempre più indifferenziata, priva di ordine. Come suggerisce Nancy¹⁰, il “‘silenzio’ [...] deve *essere sentito* – deve essere ascoltato – non come una privazione, ma come un dispositivo di risonanza”. Deve contribuire al nostro modo di venire incontro alle esperienze aurali, coscienti della loro complessità e, persino, pericolosità. Far ri-suonare l’esperienza

9 Cfr. D. Pettman, *Sonic Intimacy*, cit., p. 6.

10 J.-L. Nancy, *All’ascolto*, cit., p. 33 (corsivo nel testo).



sonora, in questo senso, significa introdurre un silenzio cruciale nel flusso del suono, farlo suonare una seconda volta, dopo una pausa. In una sua poesia intitolata *La spiaggia*¹¹, il poeta Vittorio Sereni, parla di “toppe di inesistenza” a proposito delle voci dei morti, che tuttavia un giorno “parleranno”. Ci sono vuoti e silenzi che in certi momenti parlano meglio dei suoni. Se non altro perché sono in grado di annunciare nuove voci, nuovi suoni.



11 V. Sereni, *Gli strumenti umani*, in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 184.



ACCADEMIA DEL SILENZIO

Collana diretta da Duccio Demetrio e Nicoletta Polla-Mattiot





- 1 Duccio Demetrio, *I sensi del silenzio. Quando la scrittura si fa silenzio*
- 2 Polla-Mattiot, *Pause. Sette oasi di sosta, sull'orizzonte del silenzio*
- 3 Franco Loi, *Il silenzio*
- 4 Giovanni Gasparini, *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*
- 5 Giampiero Comolli, *Una luminosa quiete. La ricerca del silenzio nelle pratiche di meditazione*
- 6 Stefano Raimondi, *Portatori di Silenzio*
- 7 Carlo Sini, *Il gioco del silenzio*
- 8 Marco Ermentini, *La piuma blu. Abecedario dei luoghi silenti*
- 9 Emanuele Ferrari, *Ascoltare il silenzio. Viaggio nel silenzio in musica*
- 10 Marcello Cesa-Bianchi, *Una tacita cura. Il silenzio nel rapporto medico-paziente*
- 11 Emanuela Mancino, *Il segreto all'opera. Pratiche di riguardo per un'educazione del silenzio*
- 12 Francesca Rigotti, *Metafore del silenzio*
- 13 Angelo Andreotti, *Il silenzio non è detto. Frammenti da una poetica*
- 14 Daniela Finocchi, *Geo-grafie del silenzio*
- 15 Raffaele Milani, *I paesaggi del silenzio*
- 16 Alberto Fabio Ambrosio, *Silenzio profetico. In ascolto mistico dell'Islam*
- 17 Antonio Ria, *Lalla Romano: "Solo il silenzio vive"*
- 18 Gian Piero Quaglino, *Sul buon uso del silenzio*
- 19 Duccio Demetrio, *Silenzi d'amore. Scrivere i sentimenti taciuti*
- 20 Barbara Rossi (a cura di), *Sognare tra le mura. Silenzi che si fanno parole*
- 21 Luca Serenthà, *Silenzi in montagna*
- 22 Paolo Biscottini, *L'immagine diario del silenzio*





- 23 Giorgio Ieranò, Luigi Spina, *Antichi silenzi*
- 24 Gigliola Foschi, *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere*
- 25 Marilia Albanese, *Tacita-mente*
- 26 Gianni Gasparini, *Silenzi e colori della natura*
- 27 David Le Breton, *Sovranità del silenzio*
- 28 Laura Falqui, *La sostanza nascosta. Il silenzio nella pittura*
- 29 Giuliano Boccali, *Il silenzio in India. Un'antologia*
- 30 Paolo Anselmi, *Cercatori di silenzio. Le motivazioni, le esperienze, le emozioni di chi ama e pratica il silenzio*
- 31 Clara Rota, *Carta bianca. Il silenzio di una passione*
- 32 Marina Benedetti, *Condannate al silenzio. Le eretiche medievali*
- 33 Maria Giovanna Garuti, *Parole, silenzi e non-detti nelle organizzazioni*
- 34 Antonio Piva, *Il silenzio e lo spazio*
- 35 Nicolò Terminio, *Tradurre dal silenzio. La psicoanalisi come esperienza assoluta*
- 36 Gian Luca Barbieri, *Silenzio e musica rock*
- 37 Clara Piacentini, *Una farfalla con le stampelle. Correre nel silenzio*
- 38 Sergio Daniele Donati, *"E mi coprii i volti al soffio del silenzio"*
- 39 Vincenzo Vitale, *L'esperienza giuridica del silenzio*
- 40 Bruna Peyrot, *La resistenza del silenzio. Per una proposta politica e democratica*
- 41 Alberto Lomuscio, *Il silenzio che guarisce. Quando la terapia agisce tacendo, e tace agendo*
- 42 Patrizia Landi, *Gli infiniti silenzi di Giacomo Leopardi*
- 43 Nicoletta Polla-Mattiot, *Singolare femminile. Perché le donne devono fare silenzio*
- 44 Silvana Baldini, *Un silenzio aurorale. Per una medicina tra scienza e cura*
- 45 Maristella Bellosta, *La parola sospesa. Il silenzio dell'afasia*
- 46 Matteo Nicolini-Zani, *Il nobile silenzio. Prospettive buddhiste*



- 
- 47 Roberto Cescon, *Disabile chi? La vulnerabilità del corpo che tace*
- 48 Francesca Panzeri, *Un silenzio di voci. Muri case e città*
- 49 Elio Nasuelli, *Emozione, silenzio e parola nell'opera di Louis-Ferdinand Céline*
- 50 Antonio Prete, *Del silenzio*
- 51 Nicolò Rubbi, *Silenzio di bosco, rumore di sé. Correre per inventariare il dolore*
- 52 Renzo Riboldazzi, *Silenzi eloquenti. Quel che l'urbano dice*
- 53 Francesco Arcaria, *"Chi tace non dice nulla". Il silenzio nell'esperienza giuridica romana*
- 54 Niccolò Nisivoccia, *Il silenzio del noi*
- 
- 
- 



*Finito di stampare
nel mese di ??? 2023
da Digital Team – Fano (PU)*

