

# **FABUNDE TARGICO OSSEMÌ**

## **LE DINAMICHE DELLA VOCE E DEL SUONO NEL MOVIMENTO INISTA**

di GIOVANNI FONTANA

Fabunde targico ossemì da tragico desdemène skià. Mazzolète, mazzolète, sinistro mazzolète! Ki rimesca patàrio dansa sfinà ratamà? NO, non sìpete grakkamàre finkemàre cenerà. Ivi non vite ke non vitàre sangue ke non pietràno store in ròdico racòndo. Aaaah sestefina roste de rattapi onikùri! Rattrai ratània vustro sperdùro. Aaah sperder spergiuro vi stonza stazzapà! Sì, stazzapà pi stazzaperete stamazzango péro. Non sudasciva lerca pi sporka vi nerka. Rakito. Sudigia. Ri suditi sudittas lerpa né postempio badalète.

Voi, voi, voi, che questa sera qui allemate patatrasso soggemia ul sasso di volte fungikà. NOOooo, astepite tora! Ofunghe rano. Tora, tora! Kome kani rassiciti rankiolate ruvidando non sapete che gridando vi sgnappate il remani e la gorma gosterà. Erastog, erastog y kuntra orastog.

Krakkete, sfinkete, strappete, spatakà, spatakà, finesterra skaramà. (*Con dolcezza nostalgica*) Perimene! Oh sì era bello more puzzikkio kàlo! (*Poi riprendendo con toni accesi*) Mastomàro rikardente rutti penti distrajàmi puzzolenti salegò. Notte, notte krokaceva rapida ke krokacerà vándute. Re, Proteo, Scriba anderete varkiolando ke dolore siccipète con le risa della morte. Gai nessuno domani olerduno rifrattani. Odio ud spumi udirete. Aaah!! Estan ci ce cedro, estan vi re legna; ki a straci, malevèci? Voi. Fine, fine riperdèrci de commedia gosterà, de tragedia riccipète kel teatro sustasà. Zampirai kel damani finkidùro poghiràs, kai lamàni sur futùro escerpando sisperà.<sup>1</sup>

*Dopo la lettura di questo passo, l'oratore articola un discorso inascoltabile. La bocca si muove, ma non si ode alcun suono. Va avanti così, accentuando la gestualità e l'espressione del volto, in attesa di eventuali reazioni del pubblico. L'arco delle aspettative è da prevedersi ampio: brusio di sconcerto, imbarazzati colpi di tosse, segni d'impazienza, proteste decise, risatine, divertissement di approvazione, ecc. Non si può escludere il lancio di oggetti, come nella consuetudine dell'avanguardia.*

*Poi riprende<sup>2</sup>.*

Due interventi: il primo sonoro, il secondo muto. In prima lettura si direbbero di materia opposta.

Il primo potrebbe rinviare a quell'universo sonoro fondato sull'articolazione fonetica astratta, che da un lato può richiamare Paul Scheerbart o Christian Morgenstern (e via discorrendo) e dall'altro la lingua transmentale e le bizzarie

verbali dei cubofuturisti o le composizioni grottesche di Hugo Ball, dove la sonorità del testo svolge un ruolo di primo piano, ma nello stesso tempo può ricondurci immediatamente ad autori che hanno fondato le loro esperienze artistiche sulla voce quale presenza catalizzatrice, attribuendole un valore assoluto, come nel caso di Antonin Artaud.

Il secondo intervento, al contrario, fa riferimento al silenzio, che assume un peso crescente nelle arti da quando Stéphane Mallarmé consegna alla rivista "Cosmopolis" *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la sua opera più singolare, quella che maggiormente avrebbe segnato i percorsi poetici del Novecento, dove il testo contraddice la linearità tipografica e acquista per la prima volta una forma nuova, disponendosi liberamente sulla pagina, occupandone gli spazi secondo ritmi ben regolati dalla logica della composizione, rispettosi del vuoto, rispettosi del bianco del foglio, rispettosi dei silenzi, appunto. Siamo nel 1897<sup>3</sup>.

Il valore del bianco della pagina, inteso come parola interrotta, dissolta, come muta solitudine o come pausa di respirazione, acquisisce un'importanza fondamentale nella poesia degli anni successivi, così come il valore del segno tipografico nelle sue qualità formali (corpo, carattere, disposizione, ecc.). Da quel momento l'avventura dell'arte moderna è tentata dall'assenza, dal vuoto, dal silenzio, dalla pagina bianca; e quei bianchi testimonieranno in modo inequivocabile anche il controllo da parte del poeta di metodi e procedimenti musicali, impiegati per accentuare il corpo sonoro delle parole e per assegnare al silenzio un vero e proprio valore linguistico. Ma nello stesso tempo la rinuncia alle tradizionali strutture tipografiche e la composizione visuale del testo costituiscono le premesse per l'introduzione in ambito letterario di nuove nozioni tecniche, quali quelle optofoniche, che hanno l'effetto di coinvolgere nella "lettura" tutti gli apparati sensoriali. Insomma, nessuna delle avanguardie novecentesche potrà ignorare la lezione di Mallarmé, tanto più che l'importanza crescente della comunicazione non verbale e la volontà dei poeti di misurarsi con essa convogliarono la ricerca verso un nuovo modo di concepire il testo, come luogo di contaminazione, come territorio privilegiato per l'intersezione delle arti.

Per altri versi il silenzio, concetto e fenomeno fisico essenzialmente legato all'universo sonoro, apre la strada ad altri territori linguistici e favorisce forme di comunicazione che con il suono sembrano non avere connessione diretta, come nel caso della musica d'azione e delle relative forme di scrittura, a proposito delle quali György Ligeti evidenziava il passaggio dal piano dei rapporti sonori a quello delle attività motorie, sottolineandone significativi slittamenti sul piano artistico più generale: "la musica è un prodotto accessorio, che per l'interprete conta meno dell'aspetto motorio della produzione del suono e per l'ascoltatore meno dell'esperienza visiva (dell'assistere alle azioni). Tuttavia, ciò che dal punto di vista musicale appare come una perdita di valori, può avere pur sempre una grande efficacia estetica e significare semplicemente un trasferimento di valori in altre dimensioni artistiche"<sup>4</sup>.

In ambito teatrale Carmelo Bene dirà che “Il *visivo* sulla scena è un *silenzio* musicale [...] della voce”<sup>5</sup>.

Voce e silenzio, voce e articolazione muta, fonazioni e scansioni di spessore sonoro latente: forme diverse di un'unica sostanza nell'ampio contesto della comunicazione artistica intermediale. Fenomeni di interferenza e interrelazione delle arti, peraltro già ampiamente osservati in passato, destano grande attenzione nelle avanguardie novecentesche: i dati sono sapientemente sviluppati, l'enorme potenzialità sul piano dell'interconnessione dei significanti è esaltata.

Codici gestuali, spaziali, musicali, si offrono a sensazioni tattili, olfattive, gustative, assumono connotazioni nuove in dimensioni mediatiche sempre più ampie e sofisticate. Tutti questi elementi li ritroviamo alla base dell'esperienza inista, ma in un'ottica diversa. Nella prospettiva del superamento totale di barriere linguistiche e di specificità espressive, tecniche e mediali, le pratiche del collage, dell'intersezione, del montaggio, della fusione, dell'intreccio, dell'assemblaggio si fondano sul presupposto che la creazione estetica non deve sottostare ad alcun tipo di limitazione, ma deve necessariamente basarsi sul concetto di INI, acronimo che sta per “Internazionale Novatrice Infinitesimale”<sup>6</sup> e che vale come griglia di riferimento assoluta. Ma, al di là del rapporto con il carattere di internazionalità, che mi sembra non abbia bisogno di particolari commenti, è indispensabile soffermarsi sugli altri due termini. Sono, infatti, soprattutto questi a rivestire un ruolo sostanziale. Alla base dell'opera e della comunicazione estetica, infatti, sarebbero sempre attive *unità novatrici infinitesimali* che si porrebbero come elementi costitutivi fondamentali al di qua e al di là della parola. *L'unità novatrice infinitesimale* non è definita da questo o da quel codice, non è caratterizzata da questo o quell'ambito disciplinare, né fa riferimento a questo o a quel linguaggio, tanto meno riveste peso specifico identificabile a priori. *L'unità novatrice è infinitesimale* perché è il frutto di un processo di scissione delle componenti linguistiche, spinto all'exasperazione verso la trasparenza del frammento più sottile e più lontano, che naviga nel vuoto, verso il silenzio, dal quale tuttavia potranno emergere inaspettatamente nuovi segnali; un processo spinto fino all'estremo limite nell'intenzione, comunque, di individuare valenze attive, libere, translinguistiche, che abbiano capacità rigenerativa in una nuova prospettiva ultralinguistica e quindi ultratestuale. *L'unità novatrice infinitesimale*, potenzialmente polimorfa e polifunzionale, gode di grande disponibilità e acquisisce una specificità nell'opera per il solo fatto di appartenervi, assume una sua precisa identità solo in quanto elemento costitutivo dell'opera medesima, dove svolge un ruolo nelle posizioni e nelle condizioni previste dalla logica strutturale del progetto artistico.

Insomma, al di là delle numerose possibili argomentazioni, per lo più già ampiamente illustrate e discusse da altri studiosi,<sup>7</sup> credo che una tale unità sia “novatrice” proprio in quanto “infinitesimale”, perché rende il continuum dell'opera simile ad una struttura pulsante i cui costituenti di base sono materia ed

energia nello stesso tempo: si pongono come transmateriali al di là di ogni atomo determinato e perfettamente adatti a tessiture inedite perché vengono ripescati nel silenzio dove sono assolutamente scevri, liberi da ogni legame, purificati dall'assenza di rapporto, perché nel silenzio ogni sintassi muore, ogni regola si annulla. Nell'opera si trovano a stabilire nuove relazioni tramite le linee-forza che si producono quando le libere valenze vengono attivate da intenzionalità novatrice e inventività. E quelle linee-forza provocano tensioni inattese e vibrazioni del senso. L'oggetto artistico, così costruito, unicum dinamico generato da elementi infinitesimi in equilibrio assoluto, non ammetterà sottrazioni, pena il collasso; si imporranno, pertanto, letture sinestetiche, totali, riservando al microscopio elettronico, per amore di scienza, le indagini sul particolare. Non parlerei perciò, come si è spesso detto, di molecole, e nemmeno di elementi di dimensione atomica. Andrei oltre, ma chiedendo preliminarmente soccorso alla geometria; scendendo di scala fino ad incontrare le illuminazioni che questa disciplina ci offre.

Preliminarmente, allora, tanto per rinfrescarci la memoria sul concetto di infinito in un ambito determinato, mi soffermerei a riflettere su questo assunto galileiano:

Aprite, di grazia, gli occhi a quella luce stata forse celata fin qui, e scorgete chiaramente che il continuo è divisibile in parti sempre divisibili sol perché consta di indivisibili; imperò che se la divisione e suddivisione si ha da poter continuar sempre, bisogna necessariamente che la moltitudine delle parti sia tale che già mai non si possa superare; e sono dunque le parti infinite, altrimenti la divisione si finirebbe; e se sono infinite, bisogna che non siano quante, perché infiniti quanti compongono un quanto infinito, e noi parliamo di quanti terminati; e però gli altissimi ed ultimi, anzi primi componenti del continuo, sono indivisibili infiniti.<sup>8</sup>

Il continuo, pertanto, posto entro limiti precisi, può essere ridotto in infiniti elementi "primi" non "quanti", cioè non estesi e indivisibili. E se il continuo è composto di infiniti indivisibili, le singole parti sono infinitesimali.

Analogamente nella concezione inista.

Ma ora, dopo aver cavalcato allegoricamente la geometria galileiana, per registrare la messa a fuoco sul concetto di *unità novatrice* e, nello stesso tempo, tendere esasperatamente all'*infinitesimale*, mi spingerei poeticamente, come annunciato, ben al di là dei confini dell'atomo, nel tentativo di rintracciare le vagheggiate qualità transmateriali e di indagare nel dominio delle forze. Va pregiudizialmente sottolineato, in ogni caso, che il processo creativo inista attenda agli equilibri precostituiti e provoca sempre reazioni a catena che procedono di scissione in scissione. Le reazioni sono innescate da un input creativo, che chiamerei a questo punto **INIput**, identificandolo con il gesto scatenante che infonde energia e scompagina la materia per ricomporre, nella sua essenza e nella sua sostanza, l'opera d'arte nuova nel più vivace spirito dell'avanguardia.

Nel secondo manifesto inista [*Apollinaria Signa*, 1987] si dichiara:

[...]

@ la poesia non è necessariamente una pagina scritta

@ la poesia può anche essere vista o sentita

@ la poesia è anche profumo e gesto

@ un sonetto può anche essere ipergrafico e far rima con un disegno

@ il poeta può usare indifferentemente penna, pennello, computer o martello, nastro o pellicola

[...]

@ le nostre opere mostreranno sintesi cromatiche musicali

@ saremo sensibilizzati alla simultaneità

[...]⁹

Viene puntualmente espressa, pertanto, una poetica che vive di energie diverse in una logica interlinguistica e intermediale (si badi bene: *intermediale* e non *multimediale*, proprio come nelle tesi di Dick Higgins)<sup>10</sup>, in piena sintonia con altri ambiti di ricerca, ma alla cui base agisce questa portentosa unità infinitesimale non identificabile sul piano della disciplina, del codice e del genere, che sfugge ad una percettività univoca e unilaterale.

A questo punto, spostandoci dalle categorie estetiche alla fisica subatomica, ci facciamo soccorrere dalla “teoria delle stringhe”, principio che risolve il conflitto tra la teoria della relatività generale e la meccanica quantistica, che ipotizza che tutta la materia e tutte le forze nascano da un unico costituente di base. Secondo la “teoria delle stringhe” le particelle subatomiche (elettroni, neutrini, quark, ecc.) non sono puntiformi, ma sono costituite da filamenti (stringhe appunto), chiusi o aperti, unidimensionali e infinitamente sottili che oscillano freneticamente. Queste vibrazioni continue, con ampiezze e frequenze caratteristiche, si manifestano come “particelle”. E la cosa più sorprendente è che la loro massa e la loro carica sono determinate dalle differenti oscillazioni. Le proprietà fisiche, insomma, sono la conseguenza diretta di quelle oscillazioni, sono, per così dire, la *musica delle stringhe*. Per le forze vale lo stesso principio, cosicché ogni particella mediatrice di forza è associata ad una vibrazione specifica. Brian Greene, professore di fisica e matematica alla Columbia University, spiega che

le proprietà osservabili di tutte le particelle elementari nascono dal fatto che le loro stringhe interne hanno particolari modi di vibrazione risonanti. È un modo di vedere le cose radicalmente diverso da quello adottato in precedenza: prima, per spiegare le differenze tra le particelle si sosteneva che erano ‘fatte in modo diverso’. Anche se si trattava di costituenti elementari, la loro ‘materia’ non era omogenea [...]. La teoria delle stringhe spazza via questo modo di pensare, affermando che la ‘materia’ di cui sono fatte le forze e le particelle è *sempre la stessa*. Ogni particella elementare è composta da un’unica stringa – cioè ogni particella è una stringa – e tutte le stringhe sono assolutamente identiche.

Le differenze visibili sorgono a causa dei diversi modi di vibrazione risonanti di queste stringhe. Quelle che sembrano particelle elementari di diverso tipo non sono che varie 'note' suonate da un solo tipo fondamentale di stringa. L'universo, composto da un numero enorme di queste piccole corde vibranti, è una grande sinfonia cosmica.<sup>11</sup>

Sembra proprio che le antiche cosmogonie sonore abbiano fondamenti reali. D'altra parte, in casa inista, Bertozzi scrive che "Dio era un Arkitetto [...] un buon sonorizzatore (abile nell'acustica del Teatro del Mondo)"<sup>12</sup>.

Nello stesso tempo Angelo Merante, teorico dell'*Inika Sonorika* scrive:

Attraverso l'*Inika Sonorika*, la luce e il colore dei segni diventano suoni. I suoni diventano parole. La forma di una lettera inesistente crea un suono inimmaginabile e ne moltiplica le suggestioni. Non si tratta di "traduzione", perciò non esiste corrispondenza. Si tratta di *pathos dell'associazione, sovrapposizione e continua trasformazione di suoni*.<sup>13</sup>

Non ci resta, dunque, che definire l'opera inista come un universo in risonanza.

Tornando allora alle due letture iniziali, in questa ottica, tutta condizionata dagli assunti inisti, esse sono stadi differenti di un magma in trasformazione, possono essere considerati facce di un'inquieta anima proteiforme, che si manifesta, in continua oscillazione, al di qua e al di là del suono, perché, infatti, il poeta può indifferentemente pronunciare e divorare parole.

Dice lo SCRIBA al terzo atto de *La Signora Proteo*:

- Il poeta non parlava, ma prese a divorar parole, le raccoglieva bianche sulle lenzuola di seta nera, le raccoglieva nere sulle coperte bianche damascate, e s'alzò e bevve da ampolle colorate poste a semicerchio sul tavolo d'oro e invocò il Verbo.

Prosegue ROSBIMBA:

- E chiese pietà al Verbo. E il Verbo si materializzò in musica e mosse accondiscendente il suo ciglio e socchiuse complice il suo occhio.

Ancora lo SCRIBA:

- Allora dall'apertura del tempio vibrò un poema che si stese come una strada tra le colonne e la notte. Lunghissimo, non se ne vedeva la fine.

E ROSBIMBA:

- Il poeta e la sua ispiratrice vi salirono e fuggirono, quasi correndo, quasi volando.<sup>14</sup>

Perché il poema è il frutto stregato che matura in ogni stagione, è quel mondo che ti accoglie per essere accolto, è un ultramondo, è un dispositivo polifonico, un motore plurivalente, è un modo, un nodo, è una chiave, è un gioco, una soluzione,

un passaggio, una sortita, un miraggio concreto, un viaggio, un alfabeto in divenire, un assaggio, un territorio selvaggio, un'illuminazione ipergrafica, un'utopia geografica, un crogiolo incandescente, un serpente, un messaggio in vitro, una bomba alla nitro, uno scherzo ultralinguistico, interartistico, inistiko, iniko e sonoriko, un universo in espansione, fantasmagorico e sinestetico, in incessante trasformazione, un mostro in azione, è l'infinitamente piccolo e l'esageratamente grande, un labirinto che si espande, un mucchio di domande, nessuna risposta, è che lo fa apposta, ha la lingua a spirale, un sesso paradossale, un cuore paranormale, ha uno e mille volti, stravolti.

Scrivono Merante: "Con libertà meditata e cosciente, abbiamo operato per l'abolizione dei generi espressivi che frantumavano l'unitarietà della comunicazione estetica. Per raggiungere e stimolare simultaneamente tutti i sensi, per lasciarci fascinare e sedurre, utilizziamo anche segni sonori"<sup>15</sup>.

"Anche" segni sonori, dice Merante, quasi si trattasse di una scelta dell'ultima ora, ma in realtà quei segni sonori sono presenti dietro ogni manifestazione di forma fin dal primo momento, implicitamente ed esplicitamente.

Osserva giustamente Antonio Gasbarrini che già il primo poema inista di Gabriele-Aldo Bertozzi si configura come "potenzialmente sonoro"<sup>16</sup>. Si tratta di "Lintsella", una sorta di poema-oggetto dove l'uso dell'alfabeto fonetico internazionale prelude alla dimensione sonora, ma dove la teca-cornice provvede al silenzio, lo materializza per l'inesco di sonorità puramente mentali.

L'adozione dei simboli dell'Associazione Fonetica Internazionale è uno dei cardini del *Primo Manifesto*. Per il loro lavoro creativo gli Inisti teorizzano tecniche di scrittura basate su di essi, con l'intenzione di rendere universalmente percettibili gli aspetti acustici dei componimenti poetici. Le partiture, pertanto, contrariamente a tanti testi fonetici delle avanguardie e delle neo-avanguardie, acquistano, sia pure al di là delle qualità insite nell'esercizio della vocalità (tono, timbro, inflessioni, ecc.), una nuova oggettività sonora che consentirebbe la corretta fruizione acustica anche al lettore comune.

Bertozzi scrive nel *Primo Manifesto*: "la nostra poesia può essere letta da tutti perché adottiamo i simboli dell'Associazione Fonetica Internazionale"<sup>17</sup>. Ma in realtà, quei simboli, considerando l'estrema facilità (almeno oggi) di tradurre i suoni in segnali analogici o digitali e di consegnarli direttamente ai più disparati supporti magnetici e non, assumono una pregnanza più visiva che sonora. D'altra parte per il grande pubblico è più facile porsi all'ascolto diretto che non affrontare la lettura dei simboli fonetici. Senza contare, poi, che attraverso la registrazione possono essere apprezzati quei valori timbrici e cromatici caratteristici delle specifiche vocalità che non possono essere certamente desunti da trascritture e scritture, sia pure in chiave optofonica. Bisogna osservare invece che è l'aspetto grafico di quei simboli a fornire un valore aggiunto alle composizioni proprio per quel tanto di misterioso che contengono. Quasi un che di magico. D'altronde tra gli obiettivi del secondo manifesto c'è quello di riacquistare "il potere magico,

evocativo, sacrale”<sup>18</sup> della parola. Si provoca, dunque, in questo modo, più che l’occasione di udire, un ampliamento del “sentire”.

Ma proclamando l’avvento di nuovi creatori “dans le domaine de la voix humaine écrite, parlée, articulée, criée en deçà et au-delà des mots”<sup>19</sup> era prevedibile lo sconfinamento dal binario potenzialmente sonoro della fonetica internazionale.

È ancora Merante a dichiarare:

Nella maggior parte delle opere iniste, il suono di ciascun fonema è scritto o dipinto con il corrispondente simbolo fonetico internazionale. Quando il fonema è inedito, un nuovo segno, l’*inia*, lo individua.

L’*Inika Sonorika* è il suono dell’*inia*. La più ampia libertà espressiva deve essere sostenuta, alimentata, dalla massima consapevolezza. L’*Inika Sonorika* è il naturale sviluppo – ma anche profondo e radicale perfezionamento – della poesia astratta. Essa rispecchia una presa di coscienza: ogni creatore può – deve – fabbricare i suoni peculiari della sua poetica.

L’*Inika Sonorika*, alimento di un *sentire nuovo*, espande il nostro fare. Abbiamo registrato col microfono rumori e suoni naturali. Altri, li abbiamo generati *ex novo* per mezzo di dispositivi meccanici, elettronici o con altri sistemi. Dopo aver selezionato i materiali sonori, li abbiamo modellati, plasmati, orchestrati. Abbiamo creato per essi rimandi, echi e riverberi, sovrapponendoli più volte tra loro in un processo che può essere esteso all’infinito.<sup>20</sup>

Su un altro versante si dichiara che “l’uso dei simboli della fonetica internazionale doveva necessariamente condurre alla videoinipoesia”<sup>21</sup>. E ciò conferma la funzionalità dell’alfabeto fonetico più all’articolazione visiva che alla trasmissione del suono. Per Bertozzi e gli altri firmatari di quel manifesto (tra i quali François Proïa, Pietro Ferrua, Sandro Ricaldone, Eugenio Gianni e lo stesso Merante) la videoinipoesia diventa musica di immagini. A tal proposito scrive Gianni che “La stessa musica non costituisce un surrogato, un contorno, un rivestimento con il quale sollecitare la rilevazione dell’occhio, del movimento delle forme, ma viene originata dalle stesse immagini: non perciò immagini adombrate dalla musica ma «musica di immagini»”<sup>22</sup>.

Tutto ciò rientra perfettamente nel disegno inista, che oltre ad essere *internazionale*, *novatore* e *infinitesimale*, oggi, a venticinque anni di distanza dalla sua prima apparizione, rafforza la posizione interlinguistica, intermediale, intercodice. Su quest’ultima qualità c’è da dire che, al di là della nozione di categoria, la perdita completa delle autonomie dei codici in favore della nuova specificità intercodice spinge progressivamente a forme di percettività sinestetica sempre più complesse. Sul piano mediale, invece, adotterei volentieri la nozione di **INIntermedia**, per sottolineare che alla base delle scritture e delle strutture intermediali iniste si pone, insostituibile, quell’*unità novatrice infinitesimale* che, proprio come una “stringa” parossisticamente oscillante, assume infinite consistenze materiche e linguistiche e svolge infiniti ruoli al variare delle specifiche vibrazioni.



Sul piano formale le ricerche sonore iniste si pongono su versanti più vicini alla “poesia sonora” che al Lettrismo, nonostante alcune inequivocabili contiguità teoriche e tecniche. L' *Inismo*, infatti, privilegia il fare poetico in chiave interdisciplinare, rilanciando, per certi versi, alcuni assunti lettristi, ma rinnovandone la portata linguistica ed espressiva, in particolare rivolgendo una specifica attenzione alle nuove tecnologie, sia sul fronte video-foto-grafico, sia su quello acustico.

Ma relativamente allo spazio acustico il rapporto con il lettrismo è piuttosto debole. C'è, in verità, più attenzione nei confronti dell'opera di Henri Chopin [*Poésie Sonore*] che non verso quella di Isidore Isou. D'altra parte Isou, padre del “lettrismo” [fondato nel 1942], non avendo mai avuto un buon rapporto con le tecnologie magnetofoniche, incide per la prima volta la sua voce su disco solo nel 1973, proponendo oltretutto una semplice lettura fonetica. Chopin invece scava nell'universo sonoro alla ricerca di “particule”, riesce ad inseguire molecole di suono nei meandri più reconditi del corpo, rintraccia l'inaudibile, lo amplifica, lo esalta, lo esaspera, crea nuovi suoni attraverso l'uso delle tecnologie fin dagli anni '50. E nel 1957 registra i suoi primi “audio-poèmes” con l'utilizzazione di differenti velocità del nastro, con echi e reverberi.

Per questo Bertozzi riconosce alla “poesia sonora” una notevole importanza nel panorama culturale e artistico del Novecento. Egli dice che essa rappresenta “un des moments les plus importants de l'esthétique nouvelle venant après le Surrealisme. Un continuum vraiment précieux, avec quelques autres, qui a favorisé l'évolution de notre sensibilité”<sup>23</sup>. E addirittura sottolinea una vera e propria sintonia applicando alla “poesia sonora” il marchio INI. Egli scrive: “... l'Inisme a une riche production ‘sonore’ sans qu'il s'agisse du mouvement de Chopin [...], et la Poésie Sonore, elle aussi, est sans aucun doute internationale, novatrice et infinitésimale”<sup>24</sup>.

I lettristi si ponevano il problema della qualità acustica del testo in termini niente affatto tecnologici. Sottolinea Bertozzi che “Il Lettrismo, considerando che l'uso delle parole è già esaurito, ha proposto come elemento di versificazione la lettera, separando così la poesia fonetica dalla poesia a parole. Ma queste lettere o insieme inedito di lettere non rappresentano lo stesso suono, per tutti gli uomini [...] I lettristi stabilirono delle regole di lettura, ma queste sono risultate poco pratiche, poco conosciute e nonostante tutto, troppo francesi. La nostra poesia invece può essere letta da tutti perché adottiamo i simboli dell'Associazione Fonetica Internazionale”<sup>25</sup>.

Lo stesso François Dufrêne [1930 – 1982], che nel 1953 rompe con il movimento lettrista (al quale aveva aderito fin dal 1946) per fondare il gruppo degli “ultralettristi” (con Gil J. Wolman e Jean-Louis Brau), si pone creativamente il problema del rapporto con le tecnologie, consegnando direttamente al nastro magnetico i suoi “Crirhythmes”, poemi basati sull'uso del grido e sul flusso sonoro come espressione del corpo.

Scrivono Nicola D'Antuono nel saggio posto in appendice a *La Signora Proteo* che "Il fonema è per gli inisti l'anima della parola, la parola animata nella astratta purezza e nella libera e spontanea attività, nel suo fittizio dinamismo sganciato dagli orizzonti cristallizzati dei generi e delle forme. Che non esistono. Esiste la Vita piuttosto, il *Leben*, l'antinomia categoriale tra 'Anime' e 'Forme'"<sup>26</sup>. Ma in realtà questi poeti non si arrestano sulla soglia del fonetismo. Il loro lavoro sonoro è segnato da procedimenti di scissione, penetranti, indagatori, che tendono progressivamente, **IN**Interrottamente, verso l'**infINI**tesimale, così come sommariamente era stato previsto nei piani teorici dei manifesti. Dal 1984/85 in poi Gabriele-Aldo Bertozzi e Antonino Russo fanno confluire le tecniche dell'audiocollage sulla fonetizzazione astratta, mixando voci, suoni e rumori, mentre Angelo Merante fa largo uso di nuove tecnologie, applicando alla voce procedimenti elettronici. Attraverso la sovraincisione e mediante voci filtrate o manipolate elettronicamente offre alla dimensione aurale nuove forme poetiche e nello stesso tempo sperimenta sintesi sonore.

Il panorama della voce inista è, comunque, variegato e in movimento. Numerose le personalità di spicco. Jean Paul Curtay, proveniente dall'area letterista, è tra i firmatari del Primo Manifesto e tenta l'anno seguente la strada della sua *Body Music*<sup>27</sup> o *Poésie corporelle*; Giorgio Mattioli, attore e regista, affianca altri autori inisti esercitando la propria vocalità sulle loro textures; nel 1984 mette in scena *Inisfera* e l'anno successivo produce un LP con lo stesso titolo; successivamente Bertozzi gli dedica *La Signora Proteo* [prima edizione 1990], che egli mette in scena e registra in un CD [1995, in occasione della seconda edizione]; Kiki Franceschi aderisce al gruppo inista nel 1980 e si dedica alla sperimentazione audiopoetica tracciando articolati orizzonti sonori con la tecnica del collage; utilizza materiali eterogenei e concentra la propria attenzione "su quel luogo misterioso dove i suoni e le parole non sono né suono né parole"; Paul Lambert, tra i primi ad aderire al gruppo inista statunitense, rivolge la sua attenzione al multimediale, dal computer, al video, ma non trascura il suono, lavorando su mixage di registrazioni in presa diretta, come in *This is it!?!?*, realizzato con Bob Ferry; quest'ultimo è autore in proprio in *Inibob tapes*, dove indaga il suono manipolando il nastro; Giovanni Agresti propone in *L'uomo che si scriveva addosso* un mélange plurilinguistico con uso di trame musicali ed onomatopee<sup>28</sup>. Sul piano del rapporto tra dimensione aurale e percezione visiva, mi pare doveroso ricordare, anche se non direttamente responsabili in proprio di opere sonore, François Proïa, definito da Bertozzi "poète des imagINies chronophotophonosensibles" ed Eugenio Gianni teorico della "CromoINifonia".

In linea di massima tutti i sonori inisti modellano flussi orchestrando commistioni di fonemi, di suoni naturali e sintetici, di rumori campionati, tendendo sostanzialmente ad esplorare territori nei quali la musica diventa parola, così come la parola si fa musica. Nei montaggi audiofonetici di Gabriele-Aldo Bertozzi, l'articolazione sonora, non solo al di qua e al di là della parola, ma anche al di qua

e al di là del fonema, è tutta proiettata verso l'abbattimento delle barriere linguistiche e sull'adozione di codici bruitisti, con l'intenzione di rendere l'articolazione rumoristica come uno degli aspetti del linguaggio. Basti a questo proposito l'ascolto di *webini & l'Afrika*,<sup>29</sup> del 1999, dove i segnali del modem durante il collegamento al web si fondono con voci e suoni che rappresentano universi comunicativi di differente natura. Con intendimenti similari, ma con una netta predilezione per le peculiarità musicali, si sviluppa il lavoro di Angelo Merante, quasi costretto a teorizzare l'*Inika Sonorika* per accogliere le qualità sonore dell'*inia*, per definire spazi di nuova sensibilità ed espressività alimentati dall'intenzionale ambiguità dei segni alla base della composizione, che vanno ben oltre le convenzionali sonorità classificate dall'Associazione Fonetica Internazionale:

*Anche l'**Inika Sonorika** è musica, ma l'**Inika Sonorika** non è soltanto musica.*

*L'**Inika Sonorika** è articolazione musicale che diventa parola; non è prodotto di strumenti e tecniche musicali.*

*L'**Inika Sonorika** è musica della parola ma non è dominio esclusivo della voce umana; non sarà canto, né sarà recitazione.*

*Il canto e la recitazione sosterranno le forme, i movimenti e i colori dell'**Inika Sonorika**, ma non potranno limitarla o circoscriverla.*

*La voce umana e la musica, attraverso l'**Inika Sonorika**, si svincolano dai loro usi convenzionali e reinventano se stesse e la poesia di domani.*<sup>30</sup>

<sup>1</sup> G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, Abano Terme, Piovan, 1990; nuova edizione: Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. Nella citazione: la battuta finale del Re di Kapparia.

<sup>2</sup> È interessante registrare quanto accaduto durante la lettura di questo testo il 14 maggio 2005 al "Museo delle Genti d'Abruzzo". Dopo qualche minuto di silenzio l'inista François Proïa, seduto nelle file centrali della platea, si alza, si porta con passo deciso verso l'"oratore" e si pone ad armeggiare con il microfono, come se il silenzio in sala dipendesse dal cattivo funzionamento dell'apparecchio. L'"oratore", dopo qualche secondo, riprende a parlare a piena voce, simulando la riattivazione dello strumento grazie all'intervento di Proïa, il quale, mostrando al pubblico piena soddisfazione, torna a sedere. La performance, del tutto improvvisata, si è svolta con grande ironia. A conclusione dell'intervento sono state raccolte reazioni diverse. Parte del pubblico si è sentita pienamente coinvolta nell'azione; alcuni hanno apprezzato la spontaneità dell'evento, la sintonia dei gesti, la perfetta corrispondenza nelle simulazioni di cause e di effetti; altri hanno supposto una gag preparata ad arte; altri hanno addirittura attribuito l'accaduto ad un reale guasto del microfono; altri ancora si sono considerati vittime di una trappola linguistica e/o concettuale.

<sup>3</sup> *Cosmopolis*, n° XVII, vol. VI. Il poema, nella sua prima apparizione, fu condensato in dieci pagine; è stato poi più volte ripubblicato con differenze di formato, di caratteri e di corpi nelle edizioni Gallimard. Tra queste, la più vicina alle intenzioni dell'autore sembra essere quella stampata in grande formato nel 1914. Molti anni più tardi, grazie all'attenzione di un gruppo di studiosi, tra i quali Mitsou Ronat e Tibor Papp, che hanno avuto modo di esaminare bozze di stampa corrette a mano dal poeta, è stata pubblicata, per i tipi di

Change errant / d'atelier, quella che appare oggi come l'edizione più prossima al progetto originario (Parigi, 1980).

<sup>4</sup> Cit. in C. Annibaldi, *Musica gestuale e nuovo teatro. Dall'azione sperimentale alla poetica del gesto*, in AA. VV. *La Musica Moderna*, Milano, Fabbri, 1969.

<sup>5</sup> C. Bene, *Marlowe*, da *La voce di Narciso*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>6</sup> Si veda il "Primo manifesto dell'Inismo" in L. Aga-Rossi, *Qu'est ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, Cahier 1980, Parigi-Firenze, CICK-Edizioni Téchne, 1981.

<sup>7</sup> Basti citare le due più recenti pubblicazioni: A. Gasbarrini, *L'Avanguardia Inista*, Torino, L'Harmattan Italia, 2005 e F. Proïa, *Être à l'avant-garde aujourd'hui*, Parigi, Harmattan, 2005.

<sup>8</sup> Edizione Nazionale di Galileo Galilei, a cura di A. Favaro, Firenze, Giunti, 1968.

<sup>9</sup> *Apollinaria Signa. Secondo Manifesto INI*, in *Bérénice*, n° 21 (novembre 1987).

<sup>10</sup> D. Higgins, *Horizons*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

<sup>11</sup> B. Greene, *L'universo elegante*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>12</sup> G.-A. Bertozzi, *Arkitettura Nuova. Manifesto inista*, in *Bérénice*, n° 12 (novembre 1996).

<sup>13</sup> A. Merante, *L'Inika Sonorika* [1998], in G. Fontana, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003.

Merante inquadra la ricerca fonopoetica e musicale inista inventando l' "Inika Sonorika" nel 1985. Il testo teorico è letto al Convegno internazionale "Di qua e di là dalla parola" (Università di Pescara, 1992) ed è pubblicato su *Bérénice*, n° 1 (marzo 1993); il tema è successivamente ripreso in *Introduzione all'inika sonorika. Verso le nuove forme sonore nell'idea inista*, in *Bérénice*, n° 5 (luglio 1994).

<sup>14</sup> G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit.

<sup>15</sup> A. Merante, *Op. cit.*

<sup>16</sup> A. Gasbarrini, *Gabriele-Aldo Bertozzi, l'Inismo e la terza fase dell'Avanguardia*, nella monografia *Bertozzi*, a cura di A. Gasbarrini e E. Gianni, Milano, Electa, 2000.

<sup>17</sup> Cit. L'Inismo è fondato a Parigi nel 1980 da Bertozzi, Jean Paul Curtay e Laura Aga-Rossi.

<sup>18</sup> *Apollinaria Signa*, op. cit.

<sup>19</sup> *Primo manifesto*, op. cit.

<sup>20</sup> A. Merante, *Op. cit.*

<sup>21</sup> *La videoinipoesia. Manifesto inista* [1990], in *Bérénice*, n° 1 (marzo 1993).

<sup>22</sup> E. Gianni, *Gabriele-Aldo Bertozzi: poeta, artista, rivoluzionario*, nella monografia *Bertozzi*, cit.

<sup>23</sup> G.-A. Bertozzi, *Pour Henri Chopin et la Poésie Sonore*, in *Bérénice*, Poesia Sonora, n° 33, 1991.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Primo manifesto INI* in L. Aga-Rossi, *Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, Cahier 1980, Paris-Firenze, CICK- Edizioni Téchne, 1981.

<sup>26</sup> N. D'Antuono, *Una prima istantanea sull'Inismo*, in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit.

<sup>27</sup> J.-P. Curtay, *Body Music 1*, London, Audio Arts, 1981 [audiocassetta].

<sup>28</sup> Mattioli, Lambert, Ferry e Agresti sono tutti presenti nell'audiocassetta *Momo. Voci, suoni & rumori della poesia*, a cura di G. Fontana, Frosinone, Edizioni Rouge et Noir, 1996.

<sup>29</sup> Incluso nel CD antologico allegato al volume *La Voce in Movimento*, op. cit.

<sup>30</sup> A. Merante, *Op. cit.*