

Introduzione

di Valentina Castagna

A partire dagli anni Novanta del Novecento si è sviluppato un nuovo campo di studi che prende il nome di *Sound Studies*. Si tratta di un'area di ricerca che abbraccia diversi rami del sapere in ambito umanistico: in maniera particolare filosofia, sociologia e letteratura si sono ritrovate a riflettere sull'impatto sonico delle nuove tecnologie sulla produzione e fruizione delle arti, spesso con il diretto contributo di artisti, musicisti, poeti e scrittori attivi in tale ambito. Questi ultimi decenni hanno portato a una moltiplicazione dei suoni derivante dalla rapida evoluzione tecnologica nell'era elettronica prima e digitale poi: si tratta di un fenomeno che il compositore canadese R. Murray Schafer osservava già nel 1993 nello studio in cui coniava l'espressione paesaggio sonoro («soundscape») per definire un insieme di eventi percepiti attraverso l'udito («events heard») e difficilmente rappresentabili con l'immediatezza, la completezza e la semplicità che potrebbe avere un'immagine fotografica nel catturare degli oggetti percepiti con la vista («objects seen») (Schafer 2012: 99).

In *Sonic Imagination* (2012), Jonathan Sterne delinea la nascita dei *Sound Studies* affermando che il suono ne è il punto analitico di partenza e di arrivo e che nell'indagare sia pratiche soniche che i discorsi che le descrivono, questi nuovi studi riscrivono da un lato l'effetto che il suono ha sulla sfera umana e dall'altro i cambiamenti che l'intervento umano apporta sul mondo sonico.

Sterne rintraccia l'inizio di questa “rivoluzione sonica” nell'invenzione dei primi registratori e riproduttori di voce¹ sottolineandone gli

¹ Tale fenomeno ebbe un forte impatto sulla letteratura e sul finire di un'epoca come l'Età vittoriana in cui le scoperte tecnologiche e il progresso scientifico continuavano a influenzare l'immaginario collettivo, autori di romanzi popolari come

effetti sul modo di vivere esperienze di base come le relazioni umane, non a caso fa subito riferimento a un'osservazione di Sigmund Freud secondo la quale la registrazione della voce offriva all'essere umano la possibilità di conservare ricordi sonori, uditiivi, altrimenti effimeri (Sterne 2012: 2). Sulla stessa linea si muove Mladen Dolar (2015: xii) per quel che concerne l'impatto della riproducibilità della voce sulla letteratura tra fine Ottocento e primi del Novecento, sul Modernismo e le avanguardie in modo particolare, mostrando l'effetto di scombus-solamento nella percezione del sé che questa innovazione, che potremmo definire “acusmatica”², contribuì a creare.

Per quanto la voce sia effimera e mutevole e – collegandola alla sfera della memoria essa è considerata l'elemento dell'identità di una persona più difficile da ricordare per le numerose qualità che la compongono (accento, timbro, tono, tonalità) –, essa è sempre stata al centro della produzione letteraria e della critica letteraria. Dolar (ivi, p. xi) fa notare come il ruolo della voce in un testo letterario non sia da guardare soltanto in termini metaforici in quanto sinonimo dello stile precipuo di un autore o un'autrice. Il filosofo sloveno si chiede infatti se a rendere unico un capolavoro letterario non sia esclusivamente la scrittura ma piuttosto la voce autoriale chiaramente distinguibile all'interno del testo con tutte le sue sfumature, poiché ogni opera letteraria è «necessariamente dotata di un valore sonoro»³, anche se questo è ripetibile poiché codificato nella scrittura e prescritto da essa (ivi, p. xii).

Come Dolar, anche lo studioso e compositore francese Michel Chion supera il punto fermo lacaniano della voce come oggetto (*l'objet voix*) e, in *The Voice in the Cinema*, si sofferma sul ruolo della voce mo-

Bram Stoker rispondevano al fascino di questi nuovi strumenti inserendoli nella loro narrazione. Parte dello scambio tra Mina e Van Helsing in *Dracula* ha infatti luogo attraverso i cilindri fonografici, tra i primi registratori e riproduttori di suoni di più ampia diffusione. In un romanzo in cui vita e morte si uniscono nella figura del vampiro, non stupisce il fascino giocato da un'invenzione che consente di far permanere nel mondo dei vivi anche la voce di chi materialmente non c'è più. Tutti gli studi pseudoscientifici dell'Età vittoriana ed edoardiana sullo spiritismo si sono giovati di questi strumenti oltre che di macchine che potevano catturare l'immagine degli spiriti al buio (in proposito cfr. Warner 2006).

² Il termine venne usato prima da Pierre Schaeffer agli inizi degli anni Cinquanta nello sviluppo della sua teoria sulla *musique concrète* e poco dopo da Jérôme Peignot che descriveva il suono acusmatico come un suono percepito la cui origine materiale non è vista, facendo riferimento alla storia del velo di Pitagora.

³ La traduzione è mia.

strando come essa non si ponga quale mero veicolo di «linguaggio ed espressione» né possa essere considerata soltanto in termini di *speech act*. Secondo Chion (1999: 1-3), la voce è un «suono eloquente» che diventa essa stessa tema, parte integrante del contenuto delle opere filmiche da egli analizzate.

Una delle più recenti teorie sul suono che si sofferma sulle sonorità acusmatiche è quella di Brian Kane (2016). Partendo dalle posizioni di Pierre Schaeffer, Jérôme Peignot e Chion stesso, egli va oltre la musica e il cinema per applicare la sua teoria del suono anche alla letteratura e alla filosofia. Egli, infatti, mostra come l'udito non debba essere visto come in contrapposizione con gli altri sensi, e in particolare con la vista, ma ritiene che il suono acusmatico debba essere considerato nella sua natura epistemologica come fonte di conoscenza, nonostante l'incertezza insita in questo tipo di suono.

L'arte e la letteratura prodotte in questi ultimi decenni sono portatrici di questo crescente interesse nei confronti del suono e della voce e in particolare del valore acusmatico evocato e costantemente riprodotto dalla diffusione di massa dei social network e di sistemi di messaggistica audio che cancellano le distanze fisiche, geografiche tra mittenti e destinatari, espandendo il raggio del mondo circostante.

È qui necessario, però, ricordare che già negli anni Settanta e Ottanta nel Regno Unito, l'affermarsi di forme come la *dub poetry*, ad opera di poeti e poetesse di origine caraibica (Jean "Binta" Breeze, Linton Kwesi Johnson), avessero portato a una nuova fioritura di un genere poetico che univa alla declamazione, la musica, il canto e la danza. In questa direzione, questo numero accoglie studi e opere (*Night & Refuge*) che si soffermano sulla multimedialità e multimodalità del panorama letterario inglese e americano (America del Nord e America del Sud), esaminando i risultati, tra gli altri, di poesie collaborative, poesie scritte per piattaforme Internet, romanzi in versi, opere radiofoniche.

L'articolo di apertura di questa sezione, a firma di Marina Warner, dimostra in maniera estesa e onnicomprensiva il potenziale che la letteratura può sviluppare raffrontandosi al progresso digitale e ripensando i fruitori della letteratura non soltanto come lettori silenziosi ma come un pubblico pronto a vivere l'esperienza letteraria di performance attraverso i social media facendo ricorso non soltanto alla vista ma anche all'udito. La scrittrice e studiosa britannica enfatizza come questo nuovo interesse all'oralità e visualità della performance poetica rappresenti un ritorno alle origini della poesia attraverso la tecnologia che si costituisce come campo di innovazione letteraria.

Social network di portata mondiale quali YouTube hanno infatti offerto un luogo eccellente di creazione e trasmissione di performance di giovani generazioni di autori e autrici che soltanto successivamente sono passati alla pubblicazione delle loro opere in formato cartaceo. Con questo articolo scritto durante il lockdown per la pandemia di Covid-19, Warner si interroga inoltre sulle modalità con le quali Internet, come “struttura”, sta influenzando la scrittura creativa e quali siano le strategie di affermazione di voce usate da scrittrici e poetesse in questo sistema di comunicazione globalizzato. Analizza così le opere di Alice Oswald, con il loro diretto riferimento alla poesia classica; e quelle della poetessa-performer Caroline Bergvall il cui poema *Drift*, nel formato libro, è un oggetto che graficamente richiama l’uso della voce, della musica e dell’immagine, esperienze vissute pienamente dal pubblico durante le sue performance.

Questo volume si prege inoltre di ospitare alcune stanze della poesia collaborativa *Night & Refuge*, nata per volontà della Bergvall nell’ambito del suo progetto corrente, Sonic Atlas. Questa composizione così evocativa, che si propone in lingua originale e in prima traduzione italiana, sebbene sia nata durante un evento previsto prima dell’epidemia, era stata prevista come momento di scambio sulle suggestioni delle diverse fasi astronomiche della notte, con i suoi silenzi e i suoi suoni. Le condizioni in cui effettivamente l’evento si è poi svolto, hanno convogliato le prime idee scambiate tra i poeti con un’ulteriore riflessione sulle modalità di interrelazione nel periodo più duro (finora) di distanziamento “sociale” da Coronavirus. La poesia è seguita da un testo in cui Bergvall spiega esattamente questo processo di creazione multimediale, il tipo di software utilizzato e le fasi di produzione che per la maggior parte hanno coperto le poche ore dell’evento online dal vivo cui hanno partecipato poeti provenienti da diverse parti del mondo, con contesti culturali e linguistici molteplici.

Il lavoro di Lucia Esposito offre una stimolante lettura del radiodramma di Angela Carter, *Come unto These Yellow Sands*. Esposito mostra come, nel riprendere la vita e le opere del pittore vittoriano Richard Dadd, Carter sfrutti le potenzialità delle strategie sovversive di rappresentazione del radiodramma per mettere a nudo l’eurocentrismo vittoriano: attraverso una riscrittura di drammi shakespeariani come *The Tempest*, Carter si impegna in un’operazione di restituzione di voce ai soggetti orientalizzati di Dadd. Esposito mostra come la nota autrice inglese denunci l’uso gerarchico dello sguardo esotizzante dell’uomo occidentale sui soggetti ritratti durante il *grand tour* nel Me-

dio Oriente, ribaltando il punto di vista in ritratti che la studiosa definisce «antifigurativi». Le potenzialità del mezzo espressivo del radiodramma come sovversione della narrativa dominante sono anche prese in considerazione nel mio articolo su *Brigit's Cell* di Marina Warner. In questa opera commissionata dalla BBC la scrittrice gioca su diversi piani temporali e sull'accostamento di due voci di donne, un'eremita medievale e un'insegnante a noi contemporanea, per mostrare le convenienze del sistema patriarcale nel silenziare il desiderio delle donne, in termini di conoscenza e di sessualità.

Un ulteriore nesso relativamente alla riflessione sul suono in letteratura introduce l'articolo di Maria Micaela Coppola che, oltre a soffermarsi sul ritmo musicale strutturato e insito nel romanzo di Zadie Smith *Swing Time*, enfatizza la rappresentazione del ritmo nella danza su cui la romanziere incentra la sua opera. L'articolo di Coppola mette in luce il modo in cui Zadie Smith, in una narrativa che la studiosa definisce «intermediale», svela attraverso le vicende della sua protagonista le questioni dietro il successo dei ballerini afro-americani di tip tap a Hollywood e le discriminazioni cui erano sottoposti nonostante il loro successo. Coppola mostra come, basandosi su personaggi storici reali come Jeni Le Gon, compagna di duetti di Fred Astaire, Zadie Smith denunci il continuo processo di interiorizzazione della discriminazione della nerezza.

Sulle scrittrici nere è incentrato anche il lavoro di Ester Gendusa che offre un confronto tra le opere della poetessa afro-americana Ntozake Shange e il romanzo di esordio dell'anglo-nigeriana Bernardine Evaristo, *Lara*. Gendusa compara questo romanzo in versi al “coreopoem” *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* di Shange, mostrando come entrambe le autrici scelgano di utilizzare una prospettiva multivocale in cui l'uso dei versi richiama l'oralità ponendosi l'obiettivo di affermare l'ibridità come cifra distintiva della loro scrittura, oltre che della loro identità.

Sul riposizionamento al centro della scena culturale e sociale di voci marginalizzate si incentra anche l'ultimo articolo, di Giovanna Minardi, che propone come campo di indagine il primo romanzo breve dello scrittore peruviano Cronwell Jara, *Montacerdos*. Minardi mette in evidenza le strategie di rappresentazione che Jara usa in un'opera politicamente impegnata per restituire centralità alle voci socialmente marginalizzate nella Lima degli anni Ottanta in cui le classi meno privilegiate reagiscono in atti di resistenza in un presente che Minardi definisce «post-utopico».

Riferimenti bibliografici

- Chion M. (1999 [1983]), *Voice in the Cinema*, eng. trans. by C. Gorbman, New York, Columbia University Press.
- Dolar M. (2015), *Preface: Is There a Voice in the Text?*, in J. Sacido Romeo, S. Mieszkowski (eds.), *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, Leiden-Boston, Rodopi, pp. xi-xx.
- Kane B. (2016), *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press.
- Schafer R. M. (2012 [1993]), *The Soundscape*, in J. Stern (ed.), *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, pp. 95-103.
- Sterne J. (2012), *Sonic Imagination*, in Id. (ed.), *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, pp. 2-17.
- Warner M. (2006), *Phantasmagoria. On Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press.