



HAL
open science

Controcanti oggettivi

Gabriele Stera

► **To cite this version:**

Gabriele Stera. Controcanti oggettivi. *L'Ulisse*. Rivista di poesia, arti e scritture, 2023, Franceschetti E., Salvi S., Testa I. (dir.), Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente) (*L'Ulisse* N. 26, 11-12/2023), pp.175-186. <hal-04811194>

HAL Id: hal-04811194

<https://hal.science/hal-04811194v1>

Submitted on 29 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

CONTROCANTI OGGETTIVI ORALITÀ OGGETTIVISTE E DISPOSITIVI INTERMEDIALI NELLA POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA

1. Post-genere e intermedia: poetiche aperte

Affrontare oggi la questione della poesia e della musica in Francia, richiede necessariamente una visione d'insieme che non si limiti all'osservazione del *mondo della musica*, del *mondo della poesia*, e di un supposto interregno. Questo perché le esperienze di ibridazione dei linguaggi poetici e musicali avvengono oggi in un campo intermediale aperto, post-generico, 'generale', che fa proprie una serie di posture di sperimentazione pluridisciplinari assimilabili a quelle dell'arte contemporanea. Questo campo di sperimentazione però non è emerso come coda di un movimento di avanguardia specifico, seguendo una linea di sviluppo teorico unidirezionale. Al contrario, sembra che in Francia una grande varietà di modi di fare poesia, anche opposti tra loro nel corso degli anni sessanta e settanta, abbia prodotto una convergenza di elementi tecnico-teorici che caratterizzano oggi un campo di sperimentazione estremamente variegato. Una visione radicalmente storicistica potrebbe supporre infatti una continuazione delle poetiche testualiste in prosa opposte a una continuazione delle esperienze intermediali sonore e visive. Ma una tale prospettiva elidirebbe i continui passaggi e le intersezioni che si sono generate tra queste due grandi linee direttrici che caratterizzano lo sviluppo della poesia francese a partire dal dopoguerra. Le une vanno di certo ricondotte allo sviluppo delle concezioni della prosa, dai quaderni di Michaux ai *Tropismes* di Sarraute, da *Nioque* di Ponge ai *Dépôts* di Roche, ai *Mobiles* di Butor ecc. Le altre sono da localizzare nella scia della poesia sonora e visiva internazionale, da Chopin e Heidsieck, passando per il concretismo brasiliano, fino a Fluxus. Tuttavia, se nel corso degli anni sessanta e settanta queste pratiche restavano, in apparenza radicalmente separate, in seguito diventa sempre più difficile garantirne il distacco in categorie. Vi è, in un certo senso, una sovrapposizione costante tra quelle letterature post-generiche che Alferi e Cadiot hanno proposto di chiamare *OVNI* (Oggetti Verbali Non Identificati)(1), o persino quelle forme che Gleize definisce con il termine di postpoesia, e le pratiche intermediali che agiscono al di fuori dal libro, o che ne ampliano il funzionamento tradizionale.

Nel 2010 Jean-Marie Gleize notava che la poesia in Francia stesse attraversando un periodo di 'balcanizzazione', cioè una fase di frammentazione in micro-territori teorico-pratici, essenzialmente ostili tra di loro(2). Nello stesso testo Gleize si contraddice leggermente, notando che numerose di queste micro-aree si intersecano e persino si sovrappongono tra loro. Così, laddove Gleize vede un'inconciliabile opposizione di principio tra le pratiche che nomina *neopoesia* (coloro che insistono a rivendicare per le loro pratiche sperimentali, anche le più estensive, la « terribile etichetta » di poesia) e quelle della *postpoesia* (che pretendono di agire in un territorio esterno e non sentono più il bisogno insistere su qualsivoglia criterio di specificità che le rileghi alla poesia), le opere, la critica e gli stessi autori citati sembrano navigare tra queste polarità con posture molto più comunicanti di quanto possa sembrare. Per fare un esempio: Anne-James Chaton, se si volesse seguire Gleize, sarebbe un eminente esponente della *neopoesia* (poeta sonoro, per di più). Egli fornisce tuttavia con i suoi *Portraits* uno degli esempi più pertinenti di 'dispositivo poetico' per Christophe Hanna(3) (prefatore del libro di Gleize), sicuramente ascrivibile al novero dei *postpoeti*. Lungi dall'invalidare il lavoro acutissimo (seppure a volte visibilmente idiosincratice) di Gleize, questo inciso vuole sottolineare il superamento (magari temporaneo?) di posture d'ostilità inconciliabili, battagliere, insomma ostentatamente avanguardiste nel senso improduttivo e categorico del termine. Il che non vuol dire che le proposte di Gleize non siano pertinenti, bensì che vadano considerate più come polarità che come frontiere di campo, inflessioni e tendenze più che contenitori critici stagni. In altre parole, i gesti radicalmente dimostrativi (la formulazione dell'idea di prosa di Ponge, l'abbandono della poesia in favore della fotografia per Roche) lasciano il passo a un campo magnetico di pratiche eterogenee, comunicanti seppure a volte avverse, che sa navigare e fare esperienza delle tecniche e degli orizzonti politici e formali rimessi in gioco in ogni produzione specifica. Coesistono così persino nella produzione di uno stesso autore come Pierre Alferi la lirica

di evidente stampo metricistico, la sperimentazione cine-poetica, la poesia visiva nella pratica del disegno, il romanzo di fantascienza, e l'attività di paroliere per canzoni(4). Christophe Tarkos ha fondato tutta la sua poetica in un continuo andirivieni tra forme di performance orale improvvisata e scrittura in prosa, esplorando tuttavia la collaborazione con musicisti, la scrittura operistica, la realizzazione di film e la pratica del disegno(5). Hanna passa con agio dalla performance orale di *Agence d'évaluation générale* alla scrittura d'inchiesta di *Les Berthiers*, alla critica letteraria di *Nos dispositifs poétiques*. Chaton è poeta sonoro sul palco con Alva Noto e Andy Moor, poi artista visivo in residenza a Villa Medici, poi romanziere sperimentale con l'editore P.O.L.. Si badi però che questo superamento, ovviamente, non coincide con una pacificazione generale del panorama poetico francese. Nulla vieta infatti a Jacques Roubaud di lagnarsi su *Le Monde Diplomatique* di una supposta dissoluzione della pratica poetica tradizionale in ogni sorta di barbarismo extrapoetico (dai poeti *vroum-vroum* – sonori – agli slammer partigiani del *VIL* – verso internazionale libero – agli impostori del *documento poetico*)(6). E nulla vieta poi a Christian Prigent di rispondergli per le rime in una tenzone degna dei migliori profili Facebook(7) (si noti che il primo è nato nel 1932, il secondo nel 1945). Ai margini, o forse in realtà molto più al centro rispetto a queste posture asserragliate di difesa territoriale, esiste, come dice Jérôme Game una « generazione che si allunga – senza disperdersi – in tutte le direzioni: musica, performance, immagini, teatro, danza, e ognuna di queste pratiche dà luogo a molteplici intrecci nei quali la scrittura cerca di fabbricarsi *nel rapporto che intrattiene con ciò che non è.* »(8) (corsivo di chi scrive). A questa varietà di pratiche corrisponde una varietà delle teorie che tentano di renderne conto abbandonando l'impianto critico di struttura tipologica che riorganizza le produzioni per affinità e divergenze, per aprire percorsi epistemologici che possano contravvenire al pensiero tipologico stesso. In poche parole, vi è una proliferazione di studi che mirano a costruire strumenti di apertura (di fuga interna, di disposizione, di contestualizzazione, di spostamento) più che contenitori critici definiti. Gleize, interessandosi al grado di possibilità di uscita della poesia da se stessa formula concetti determinanti per ripensare la prosa. Hanna smonta l'idea di *specificità* della poesia e formula il concetto di *dispositivo poetico*. Leibovici conia il termine di *documento poetico* e di *operazione di scrittura*(9). Con il termine di *letteratura esposta* Rosenthal e Ruffel inaugurano un lavoro di critica che genera strumenti per osservare le pratiche post-generiche che agiscono in forma installativa(10). Jérôme Game conia il sintagma di *poesia sotto influenza* per quelle pratiche di poesia che nascono nel mondo dell'arte contemporanea, in gallerie o istituzioni museali(11). In un tale contesto vengono di fatto messe da parte le questioni essenzialiste che hanno animato le *querelles* letterarie del passato (da quella *des Anciens et des Modernes* ai suoi *re-enactment* avanguardisti), per passare a una visione d'insieme più simile a quella che Genette definiva con il termine di *poetica condizionalista*(12). Poco importa se tale o tale altra opera che si etichetta 'poesia' (o è socialmente riconosciuta come tale) è di fatto letteraria, plastica, musicale, installativa o teatrale, ciò che conta sembra essere più la modalità degli interventi, degli incastri e delle alchimie creative che ogni progetto poetico mette in moto in un regime di « egualitarismo radicale delle arti »(13). Questo approccio, che potremmo definire *continuista*, è a ben vedere un'evoluzione diffusa del concetto di *intermedia* che l'artista Fluxus Dick Higgins coniò nel 1965, notando già allora come tale maniera di concepire la creazione fosse « [...] più o meno universale nel campo delle arti, dacché la continuità piuttosto che la categorizzazione sembra imporsi come tratto distintivo di una nuova mentalità »(14).

2. Semionauti nella grande paratassi

Nella sovrapposizione e nelle varie sfumature che si generano tra post-genere e intermedia, emerge quindi un campo di ricerca slegato da preoccupazioni identitarie che agisce sotto influenza di un regime estetico non distante da quello dell'arte contemporanea, facendo proprie le teorie della non-arte e del ready-made, le posture appropriazioniste tipiche delle arti plastiche e le pratiche di lavoro collettive o sito-specifiche, sperimentando – sia detto *en passant* – non solo una rinnovata potenza di sconfinamento tematico, ma anche un più felice contesto socio-economico di produzione e diffusione. Ma cosa significa nello specifico, per le pratiche letterarie e per la poesia, agire in un tale campo, rinunciando ad affermare una propria specificità (sia essa etimologica, fondata sulle

teorie tradizionali dell'oralità, sull'ancoraggio a un'arte verbale, sulle teorizzazioni delle avanguardie verbo-visive) laddove i supporti si moltiplicano e si sovrappongono?

Se si guardasse il campo intermediale di cui sopra attraverso il prisma della storia dell'arte, si potrebbe affermare che la pratica della poesia sia ormai proiettata in quel regime estetico che il filosofo Jacques Rancière definisce con il termine di *grande paratassi*, caratterizzato da una perdita delle misure in favore dell'affermazione di un dilagante e caotico *comune*, da assemblare e comporre in giustapposizioni e tentativi di montaggio. Secondo Rancière nell'incommensurabilità del comune della (post)modernità, solo un'arte del montaggio (estesa oltre al cinema) permette di articolare le unità slegate e caotiche in una costruzione di senso. La *grande paratassi* in cui viviamo, già annunciata dalla dissoluzione delle unità di senso con la quale si confrontarono le avanguardie storiche, necessita di strumenti di cattura e concatenazione « [...] dell'elemento vitale di ogni atomo sensibile slegato che fa passare l'immagine nella parola, la parola nel tatto, il tatto nella vibrazione della luce o del movimento. »(15). In altre parole, l'estensione della pratica del montaggio a un vasto campo di transizioni e composizioni inter-artistiche e l'abbandono progressivo di concezioni dell'arte monadiche e identitarie sembra essere una risposta a un bisogno di pensare le arti come pratiche articolatorie, mezzi di navigazione, fili tesi a reticolare la sovrabbondanza di caos del comune che attraversa e costituisce il mondo.

Alla prospettiva di Rancière fa eco un importante testo di Nicolas Bourriaud, noto curatore e storico dell'arte contemporanea. In *Post-production*, l'autore ripercorre l'emersione di un'estetica della post-produzione in quella generazione di artisti contemporanei affermatasi negli anni novanta (tra cui Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster). Bourriaud nota come l'arte contemporanea sia sempre più ancorata a modelli dispositivi di montaggio, correzione, contestualizzazione, *re-enactment* e attivazione di materiali già composti, pre-formati, di cui si tratta di *scenarizzare* la presenza in operazioni multimediali. Gli artisti sono sempre più assimilabili a dei « [...] *semionauti* che producono percorsi originali tra i segni »(16) in un mondo che si presenta come un insieme eterogeneo di forme pre-esistenti prive di articolazione, o la cui articolazione è percepita come parte di una sceneggiatura sociale che si desidera riprogrammare. Al montaggio che Rancière identifica come sintassi della creazione contemporanea, Bourriaud aggiunge quindi un secondo termine fondamentale, quello di « *détourage* » (in inglese *clipping path*), che indica il gesto di scontornatura digitale che permette di *staccare* una forma dal suo fondo in un'immagine per poi ricombinarne gli elementi in ulteriori operazioni di inquadratura e collage(17). Questo gesto di *scontornatura* di un oggetto dalla massa indefinita del caos informale e il suo successivo dispiegamento e posizionamento in un contesto capace di farne un elemento di senso, è secondo Bourriaud un ulteriore strumento che caratterizza l'operato degli artisti contemporanei, portandoli a avvicinarsi sempre più alla figura del DJ o del *surfer web* che agisce per prelievo e composizione in una giungla di prodotti culturali pre-formati che è capace di estrarre e concatenare in nuove articolazioni.

Quindi, quelle forme di poesia che si sono emancipate dalle canoniche specificità di genere, e che si aprono a processi multimediali nei quali vige una forma di egualitarismo delle arti, hanno a che fare oggi – come qualunque altra pratica artistica – con la caotica e incommensurabile moltiplicazione e trasformazione degli oggetti, al di là della loro forma linguistica, sia essa scritta o orale. Non deve stupire allora, che in un tale campo d'azione, quelle che potremmo chiamare arti letterarie, scritture di ricerca o direttamente poesia, si equipaggino di strumenti, metodi e protocolli per traslare operazioni artistiche derivate da altre arti, oppure adattare procedimenti letterari o poetici a materiali che però reagiscono in maniera eterogenea. Da questa commistione di pratiche emergono allora forme di poesia che agiscono molto meno *sul* linguaggio che *attraverso di esso* per sondare ulteriori profondità e intrecci mediali. In tale modo, la poesia viene portata a giocare un ruolo nuovo nel sistema delle arti, non più quello espressivo-sentimentale delle forme liriche, né quello meta-linguistico critico delle poetiche di decostruzione della lingua, bensì quello – condiviso con altre forme d'arte – di sviluppare tecniche per esplorare, ricombinare e ricontestualizzare i segni e le loro canalizzazioni istituite.

Benché questi strumenti concettuali nel campo dell'estetica e dell'arte siano da vent'anni considerati come un'evidenza, è utile ricordarne le coordinate per comprendere appieno certe tendenze della poesia sperimentale. Affrontare in primo luogo questa confluenza tra post-genere e

intermedia in poesia, e indicare come questa convergenza abbia aperto il campo a forme di articolazione inedite tra poesia e altre forme d'arte è particolarmente importante per comprendere le pratiche di poesia contemporanea. Lo è ancor di più nell'area francese, la cui ricchezza e varietà rischierebbero altrimenti di essere fraintese o semplificate. In assenza di una visione d'insieme – che spero quantomeno di aver suggerito – penso sia infatti molto difficile situare le forme di oralità, performance e musica che sconfinano dai generi istituiti o funzionano nell'articolazione di più vaste operazioni intermediali. Il campo delle sperimentazioni tra musica e poesia in Francia infatti non è rilegato a una specifica corrente, a un singolo ambiente teorico o a una polarizzazione identitaria. Benché di certo esistano delle linee storiche che sussistono traghettando le esperienze delle avanguardie fino alle produzioni più recenti, avrebbe ben poco senso identificare oggi un gruppo di 'poeti sonori contemporanei'. Certo, esiste una scena *spoken word* internazionale che agisce tra il rap e il jazz, certo esiste il laboratorio *slam*, certo esistono anche 'scene letterarie' con romanzieri e rispettivo chitarrista. Ma al di fuori di queste macro-categorie commerciali che agiscono tutto sommato in maniera globalizzata e simile a se stessa (con esiti raramente memorabili), si noterà che poeti con pratiche estremamente eterogenee agiscono puntualmente o abitualmente tra poesia e musica, così come altri agiscono in incontri altrettanto proficui con danzatrici, scultori, disegnatrici, designer, coreografi, compagnie di teatro ecc. La musica, come le altre arti, è a tutti gli effetti un *elemento a disposizione* chiamato a reagire in meccaniche performative complesse che articolano strumenti provenienti da diversi orizzonti disciplinari. Una tale concezione del sistema delle arti, che come abbiamo mostrato deve molto a un'avvicinamento con l'ambiente intermediale sbrigliato dell'arte contemporanea, genera anche forme di oralità e di presenza scenica che superano e rendono caduche molte delle preoccupazioni delle avanguardie testualiste che nel secolo scorso hanno coltivato un'acredine e una diffidenza nei confronti delle ricerche vocali, musicali e performative in poesia.

3. L'ipotesi di un controcanto oggettivo

«Un controcanto non s'improvvisa»(18) dice Gleize a nome dei «cani neri della prosa» a cui Hugo lanciava nelle *Contemplations* l'osso del *verso nobile*, aprendo la via verso una nuova maniera di concepire il ritmo e la musicalità in poesia. Per accettare la proposta di Gleize servirebbe prima di tutto intendersi sul termine di *improvvisazione* (un impensato evidente nel suo impianto terminologico) e notare che ancor prima del controcanto, *l'improvvisazione stessa non s'improvvisa* (è tutta la contraddizione prolifica della storia del jazz che ce lo insegna). Ma mettendo da parte per ora questa remora, si può tuttavia trovare nella formulazione di Gleize un dato interessante. Quello che lui definisce un *controcanto* non è il canto secondario che appare in contrappunto a una voce principale, bensì «ciò che nella scrittura, in una scrittura, potrebbe sforzarsi contro il canto, precisamente a decantare, a rifiutare il canto e l'incantesimo che procura il canto. Decantare, disincantare.». Quest'idea del controcanto che annichilisce il più possibile la musicalità del linguaggio, in favore del tanto agognato raffreddamento prosastico, è riconducibile per Gleize a tre linee principali: la prima, è legata all'apparizione nel XIX secolo di poetiche cacofoniche e dissonanti (Corbière e poi Laforgue) in direzione di una musicalità «graffiante, piuttosto aggressiva». La seconda, nell'iperlirismo rimbaldiano delle *Illuminations*, sarebbe quella del fantasma di una *musica inaudita* che rompa con ogni regola prosodica per accedere a una lingua *accessibile a tutti i sensi*. La terza, ancora esemplificata da Rimbaud – ma forse ancor più da Verlaine – sta nella postura giocosa e ironica dei 'ritornelli sciocchi' e dei 'ritmi naif'(19). Tutte queste figure, e i loro prolungamenti moderni (dalla poesia lettrista, alle scritture del balbettio, fino alle posture 'idiote' del contemporaneo) concorrono nel corso nel XX secolo a destituire l'idea di canto in favore di strategie di aggiramento o di annullamento dell'idea stessa di musicalità della lingua – percorso che peraltro trova il suo equivalente nelle ricerche musicali dell'atonalità fino allo sviluppo delle concezioni concrete e 'materiche' dell'arte sonora. Così, nel corso del Novecento, per Ponge il compito sarà di tendere allo «scritto più scritto possibile» per evitare il ricatto (*chantage*) della poesia, per Hocquard *déchanter*, per Roche smontare la lingua per *mécrire* (laddove *médire* vuol dire calunniare), per Fourcade *désécrire*, per Albiach la ricerca di una

musicalità non musicale, in poetiche radicalmente ancorate alla pagina, che rifiutano la lettura pubblica, considerata spettacolare, e operano una sistematica diffidenza nei confronti di ogni pratica dell'oralità. Contemporaneamente nascono e si sviluppano le pratiche performative della poesia sonora e poesia-azione, in esperimenti che insistono invece su una ricerca dichiaratamente ancorata alle concezioni post-melodiche e rumoriste delle avanguardie storiche (Chopin, Dufrené, Heidsieck). Sebbene queste due linee guida siano in aperta opposizione quanto ai mezzi di ricerca impiegati, si deve notare che condividono in principio un'ostilità per le forme musicali tonali e per una concezione melodica della lingua, considerata in ogni caso anacronistica e inammissibile già dall'inizio del secolo. Da un lato vi è una ricerca di una voce afona o testuale, di una sonorità mascherata e di una lettura acusmatica, dall'altro un tentativo di moltiplicazione e torsione pulsionale della lingua messa in atto attraverso la sperimentazione tecnologica e performativa. A ben vedere quindi, osservando il periodo di strutturazione di queste poetiche, non si tratta tanto di descrivere una netta opposizione tra scritto e l'orale – fin dalla modernità comunque intersecati costantemente, ancor più oggi con i media digitali – ma piuttosto di pensare la diversità delle modalità di trattamento del possibile sonoro in poesia. Non si tratta di difendere lo *psico-dinamismo* dell'oralità davanti al giogo una scrittura considerata *psico-rigida* (Goody, Ong), né trincerarsi in posizioni di mutismo esasperato per sottrarsi al rischio di un canto in agguato ad ogni 'a capo'. Bensì di pensare scritto e orale, musica e suono, da una prospettiva di *psico-diversità* degli approcci e delle tecniche. Ancora una volta, il pensiero tipologico viene meno quando si riesce a far emergere una sovrapposizione le cui sfumature siano capaci di disattendere ogni separazione netta. Laddove in tempi radicali si erigono barriere ideologiche (che spesso mirano a istituire o destituire una determinata concezione della poesia o dell'arte), col tempo, osservando le crepe strutturali delle stesse, emergono tecniche, tentativi, impurità da cui poi prendono avvio nuove formulazioni.

4. Il tono neutro

Una delle tecniche ereditate da quella che potremmo definire la *querelle del controcanto* (che a sua volta sarebbe da includere nella *querelle della literalité*, a sua volta in una *querelle del soggetto*) è senza dubbio quella del *tono neutro*. Un controcanto non s'improvvisa, ci dice Gleize, perché necessita di un *raffreddamento*, quello dell'operazione conoscitiva di Ponge: « oggettivazione a freddo »(20). Il periodo di decostruzione dell'idea di canto è quindi caratterizzato da una variegata serie di tentativi di letteralizzare la scrittura poetica tramite procedimenti di raffreddamento oggettivi: *proseificazione*, appiattimento, neutralizzazione del soggetto lirico, eliminazione di ogni colorante musicale o additivo poetico. È interessante notare che questo lavoro però non è rilegato unicamente alle poetiche che si sono sviluppate, nella linea del progetto pongiano, in prosa e sulla pagina scritta. I progetti di neutralizzazione messi in atto nel '900 sono molteplici, il che ci porta a identificare almeno due distinte modalità mediali: una ancorata alla pagina, un'altra nello sviluppo di tecniche vocali di desoggettivazione. La prima suppone una lettura silenziosa, tentando – in un'acrobazia illusionistica degna dei migliori affabulatori – di racchiudere una materia essenzialmente verbale in una dimensione a-sonora. Rifiutando la lettura pubblica, affida di fatto la tenuta del proprio impianto teorico di neutralizzazione del canto al lettore. La seconda affronta il problema sul campo stesso del canto, quello della performance orale, inventando tecniche e sperimentando tecnologie di torsione della voce, producendo, associando la ricerca di un *controcanto* a quella di una *contromusica*, avvicinandosi quindi sempre più all'arte sonora. Queste due modalità, al netto dei proclami e degli impianti teorici che ne hanno sancito la netta separazione soprattutto negli anni settanta, finiscono tutto sommato per sovrapporsi e confluire in poetiche impure che sperimentano contemporaneamente in campo intermediale e sulla pagina scritta. La stessa idea che un'opera letterale, oggettiva e 'raffreddata' non 'suoni', non risuoni, non abbia una propria pasta sonora specifica, altro non è che una maniera di aggirare il problema. Il suono della prosa più prosa che c'è, è pur sempre un suono. La voce più intensamente bassa che si possa pensare è tuttavia una voce, e in quanto tale va ponderata e misurata, certamente nel suo trattarsi nella dimensione afona della pagina, ma anche nella sua attivazione nella lettura (che questo problema sia consegnato al lettore non implica che non sia un problema).

Per tentare di comprendere il comportamento sonoro delle poetiche della letteralità può essere interessante allora osservarle fuor d'acqua, e cioè nelle occasioni in cui se ne dà lettura pubblica. Quando (e questo accade) poeti fortemente ancorati alla pagina, e profondamente diffidenti nei confronti dell'oralizzazione del testo, si ritrovano a leggere in pubblico, il più delle volte si ha un tentativo un po' impacciato di limare ogni possibile tentazione di fluidità, accentuando gli intoppi sintattici o le monotonie ripetitive così come uno slammer accentuerebbe in un suo testo un'immagine enfatica o una rapida successione di allitterazioni. Anzi, laddove lo slammer agisce spesso sul suo testo in maniera additiva, il poeta letterale agirà per scrupolo in maniera sottrattiva: il segno è inverso, la carica è medesima. Un interessante (e giocoso) articolo di Éric Suchère(21) mette in evidenza come la postpoesia abbia una sua maniera di presentarsi in una lettura pubblica. Nota, nello specifico, la proliferazione del suddetto 'tono neutro', e quello della 'postura idiota' (di cui Tarkos è senza dubbio l'esempio più formidabilmente riuscito). Esiste insomma una concezione sonora (spesso naïf), con i suoi stilemi e caratteri ricorrenti, nella lettura ad alta voce di testi ad alto tasso di letteralità, concepiti per la pagina. La stessa idea di tono neutro, a ben vedere non significa granché, e le giustificazioni abituali (lasciar parlare il testo; scomparire nel dettato; non aggiungere nulla) sono altrettanto vaghe. Si tratta di tenere un tono monocorde? Un'accentuazione minima sulle vocali aperte? Una discesa di un semitono sulle interpunzioni forti? E secondo che criterio un dettato monotono sarebbe neutro e letterale, distanziato da ogni idea di salmodia? (la storia del canto liturgico e rituale puntualmente mostra il contrario) Si legge come si legge il giornale? Che giornale, allora? E come si legge il giornale? Si arriva presto a questioni squisitamente teatrali, che hanno a che vedere con lo studio vocale, con la *mise en scène*. Un controcanto non s'improvvisa, e non s'improvvisa nemmeno la modalità di attivazione che dovrebbe compulsarne l'ascolto. L'oggettivazione a freddo di cui parla Gleize, il *decantare* di Hocquard, la *mécriture* di Roche, sono certo strumenti testuali, ma pur sempre verbali. Chi, nella loro scia, lavora con tali metodi, non può non rendersi conto che un'impressione di neutralità vocale è cosa ben difficile da raggiungere, e richiede una serie di strumenti che superano quelli della scrittura, o piuttosto, che ampliano il problema della scrittura a una più vasta parametrizzazione sonora.

È allora interessante notare come alcuni metodi messi in primo piano da Michaux, Ponge o Roche (come l'uso della lista, il deposito, la descrizione letterale, la trascrizione) nel tentativo di produrre forme di scrittura vicine al (se non proprio estratte dal) reale, siano attivate magistralmente da chi lavora in campo intermediale. Si pensi a Vaduz(22) (1974), celebre poesia di Bernard Heidsieck, che altro non è che una lista di 617 gruppi etnici situati « tutt'intorno a Vaduz » (capitale del Lichtenstein), seguendo un metodo di allontanamento progressivo per fasce concentriche precedentemente disegnate in fase di composizione su una mappa del pianeta. La poesia di Heidsieck, oltre ad essere di fatto un magnifico esempio di dispositivo poetico-etnografico, è un perfetto esempio di un uso ragionato della lista, la cui oralizzazione è studiata per cicli ricorsivi e accelerazioni di due piste sonore sovrapposte, entrambe caratterizzate dal tono dichiarativo e burocratico che contraddistingue l'impostazione vocale di Heidsieck. L'ipotesi di un controcanto oggettivo, neutralizzato e letterale, a ben vedere, è forse situata proprio lì dove non si potrebbe sospettare di trovarla. Non necessariamente nelle pratiche ostinatamente legate alla pagina che si sottraggono al problema del canto e della musicalità negando *tout court* la voce e il suono. Bensì in quelle forme di oralità che, frequentando con accortezza sia l'eredità testualista che quella performativa, hanno iniziato a lavorare a strategie di scrittura vocali che sanno portare (così come si porta una voce) le teorie verso la pratica. Perché una cosa è raccontare di un supposto controcanto annidato nello scritto, altra cosa è affrontare lo scivoloso e multidimensionale campo del suono e tentare, in pratica, di *controcantare*.

5. Controcanti contemporanei 1: Anne-James Chaton.

Se, come abbiamo visto, l'idea di un controcanto si è sviluppata di pari passo con una rielaborazione del concetto di musicalità, per identificarne degli esempi concreti occorre reperire delle pratiche che si siano messe al lavoro nella coincidenza di strategie di scrittura e di performance. Questo sarà possibile osservando pratiche che a partire dagli anni novanta hanno

tentato di rispondere alla questione dell'oggettività in poesia tramite mezzi intermediali, tecniche miste e collaborazioni artistiche. Tra coloro che sono senza dubbio riusciti a perseguire una tale ricerca, impersonando il ruolo del semionauta nella paratassi mediatica del contemporaneo, c'è sicuramente Anne-James Chaton. Poeta sonoro semantico(23), che rivendica un'ascendenza con diretta con Bernard Heidsieck, Chaton ha spaziato a partire dagli anni 2000 dalla performance al libro di poesia, dal romanzo sperimentale all'esposizione plastica. Di Heidsieck tiene alcune posture performative divenute veri e propri stilemi (andare in scena in piedi, con il foglio teso tra le mani davanti a sé, a nascondere parzialmente il viso) e un attento lavoro sulle forme circolari, il loop e la ripetizione in multi-pista. Sebbene Heidsieck avesse già un rapporto 'freddo' alla pratica dell'oralità, si può senza dubbio affermare che Chaton abbia radicalizzato alcune delle sue sperimentazioni. Le fasi di produzione del lavoro di Heidsieck sono facilmente separabili grazie a una continua e effervescente produzione auto-teorica, che funge da motore terminologico per la formalizzazione di metodi e tecniche di composizione. Passa così dal *poème-partition* (poesia-sparito, 1955-1965) alle *biopsies* (biopsie, 1965-1969) per poi radicalizzarne il metodo nei *passé-partout*(24). A queste grandi categorie-metodo aggiunge numerose varianti terminologiche: *poesia-spugna*, *poesia-straccio*, *poesia-grondaia*, tutte tratte da oggetti banali e quotidiani la cui funzione è di raccogliere, assorbire e canalizzare il circostante. La tecnica della *biopsie* è particolarmente interessante: si tratta di estrarre un frammento del 'tessuto' sonoro attorno a sé, e da lì operare una forma di analisi o studio, con i mezzi della voce e del magnetofono. Questa concezione della poesia come operazione di analisi para-scientifica del quotidiano, che molto ha in comune con un certo approccio del cinema documentario etnografico, è poi portata in performance o incisa su disco o su nastro. L'esempio più esteso e radicale di questo metodo è senza dubbio il celebre *Carrefour de la chaussée d'Antin* (1972)(25), vero e proprio poema radiofonico sperimentale che esamina la pasta sonora provocata dal flusso urbano che attraversa il celebre incrocio parigino (dove Heidsieck lavorava come banchiere). È certamente a questo versante documentario, estrattivo e conoscitivo del lavoro di Heidsieck che Chaton attinge a partire dai primi anni 2000, radicalizzandone i gesti fondatori e traslandone le tecniche in un nuovo ambiente mediale. L'intera produzione di Chaton orbita attorno a quelli che definisce come 'scritti poveri', frammenti verbali quotidiani, utilitari e banali che strutturano la vita nel mondo capitalista senza che la loro materia testuale sia di fatto notata. Scontrini, etichette di vestiti, coordinate di geolocalizzazione, causali di bonifici bancari, promemoria elettronici, link ecc. Questi materiali, raccolti compulsivamente, archiviati, ordinati e ritagliati diventano per Chaton la base per un processo di descrizione oggettiva della vita materiale, che spesso si concretizza in testi che prendono la forma di lunghe liste *à la* Péc. Una tale operazione di accumulo, radicalmente letterale, si apre poi alla dimensione sonora performativa in collaborazioni ormai affermate con musicisti di fama internazionale. Nello specifico, il chitarrista noise-rock Andy Moor (The Ex), il chitarrista e cantante (altrettanto rumoroso) Thurston Moore dei Sonic Youth, e il musicista elettronico e artista sonoro Alva Noto. L'ossessione per il testo industriale, per la collezione delle tracce materiali degli acquisti e radicalizzazione delle posture di scrittura oggettiviste si sposano quindi ora con il rock sperimentale, ora con la techno-glitch minimalista, in progetti che navigano con comodo sia nei *club* underground che nelle gallerie e nei musei, concretizzandosi a volte in forma di libro con i più autorevoli editori di poesia francese (P.O.L, Al Dante) e a volte in forma di dischi (con libretto o senza) per etichette di musica sperimentale (Raster Noton, Unsounds)(26). Ma, al di là di questa stupefacente capacità di situarsi in contesti di ricezione in apparenza così distanti, l'aspetto più interessante dei lavori di Chaton risiede senza dubbio nell'acutezza a tutto tondo delle sue operazioni intermediali. Il suo lavoro sui *testi poveri* non è infatti una pura ricerca testuale: dal testo irradia e mette a sistema una serie di procedimenti suscettibili di generare diverse forme di poesia. La raccolta di testi non è una pura attività archivistica, bensì la prima fase di un processo di trasformazione e disposizione che mira a fornire una descrizione oggettiva del soggetto nel mondo capitalista. Per esempio i suoi *Portraits* (serigrafie di 176 × 120 cm, del 2008) sono realizzati raccogliendo la totalità delle tracce scritte indossate da una persona in un momento dato (dalle marche, ai biglietti, a eventuali scontrini, tatuaggi, oggetti ecc.) andando a comporre dei ritratti testuali di alcune categorie di mestieri (Il Dentista, Il Barman, Il Libraio, La Cantante)(27). Un procedimento simile è attivato nel progetto sonoro solista *Événements*, di cui un primo disco esce nel 2001 e un secondo nel 2011 (Raster-

Noton)(28). In questo caso, la raccolta di testi è effettuata in funzione di un criterio temporale, in occasione di un evento mondializzato, per esempio la morte di Michael Jackson o Pina Bausch, l'investitura di Barak Obama, lo scoppio della rivoluzione in Egitto o un bombardamento americano in Iraq. Nella resa sonora finale l'enunciazione dell'*evento* costituisce la base ritmica campionata e ripetuta in loop fino ad essere percepita come una sorta di rapido beat-box techno (per esempio i sintagmi « *l'investiture de Barak Obama* » o « *the king of pop is dead* »(29)), mentre scivola su questa ossessiva ripetizione a carattere d'annuncio, la lettura logorroica e monocorde dei testi contingenti raccolti da Chaton nel lasso di tempo dell'avvenimento(30). Questo rapporto telescopico tra l'evento mediatizzato a livello globale e la massa testuale burocratica che attornia la vita quotidiana di un soggetto anonimo a piccola scala, tra l'idea di un mestiere e la rappresentazione foto-testuale dei dati materiali che porta addosso, sono quelle che definirei come *strategie di mira*, veri e propri dispositivi poetici che mettono a fuoco in maniera protocollare un'area d'inchiesta, e da essa fanno emergere una forma di conoscenza e comprensione della realtà, attraverso una pratica sperimentale della riduzione fenomenologica, direbbe Chaton, tra Husserl e Perec(31). Il campionamento e il montaggio sonoro o plastico non funzionano infatti come gesti di resa di un sapere pre-costituito, bensì come strumenti di prova, di messa in movimento e attivazione di un materiale che in principio sembra inerte. Chaton concepisce quindi la poesia come gesto protocollare su materiali pre-formati, attitudine tipica della ricerca artistica contemporanea per come la descrive Bourriaud, e ne sviluppa in maniera attenta l'attivazione performativa attraverso una ricerca vocale e tecnologica ispirata dalla poesia sonora. In questo senso il suo oggetto testuale (per esempio lo scontrino, comprese le sue sequenze numeriche, la sua forma, la tecnica di stampa a caldo che ne caratterizza la volatilità ecc.) entra in una spirale intermediale aprendosi a una molteplicità di applicazioni che lo fanno diventare un operatore descrittivo, con una sua voce disincarnata. Quando poi questa sua ricerca incontra il mondo sonoro di grandi sperimentatori della chitarra elettrica, o di un pioniere dell'arte sonora come Alva Noto, l'apparato verbo-vocale di Chaton diventa un vero e proprio strumento percussivo, che tra la compulsiva ripetizione alfanumerica, la lista di eventi e gesti, *punta*, alla sua maniera macchinica e grave, alla banalità di una vita qualunque esposta per com'è registrata dagli apparecchi che ne catturano la presenza economico-sociale. Così è *Decade*(32), con Alva Noto e Andy Moor, che in diverse lingue e in più capitoli e tracce, inquadra un decennio nella vita di una persona, mettiamo di un poeta, (o di un astronauta? poco importa), che esce, viaggia, compra, suona, discute, mangia, fa. L'invenzione formale, nel caso di Chaton, sta quindi nella costituzione di un'operazione generale che include un'attenzione plastica, una forma di scrittura, il delineamento di un'area di ricerca, lo sviluppo di sodalizi con altri artisti e la reciproca influenza nei metodi compositivi. La voce grave, monotona e ritmata senza rispondere a un calcolo metrico, quasi priva di inflessioni se non a marcare un'andamento ripetitivo che fa pensare a un sorta di litania *blasé*, priva di ogni suggerimento ascensionale o ritualistico, l'uso di campionatori e looper, l'uso lo-fi dell'amplificazione vocale e dell'equalizzazione, tutti questi tratti stilistici fanno di certo parte del suo apparato tecnico, ma non costituiscono un *savoir-faire* o *savoir-chanter* poi applicato a una materia testuale indigesta al canto: emergono da essa come elementi co-costituenti.

6. Controcanti contemporanei 2: Jérôme Game

Per Chaton il legame con la poesia sonora e soprattutto con il lavoro di Heidsieck è rivendicato, e l'apertura a forme d'azione plastiche o rilegate all'arte contemporanea sono la conseguenza di una radicalizzazione di alcune sue strategie di composizione e alla natura stessa dei materiali sui quali opera. Nel caso di Jérôme Game non vi è una tale rivendicazione, benché sussistano alcuni legami evidenti, nello specifico in alcune posture sceniche (presenza del foglio o del testo a escludere l'approccio mnemonico d'impronta attoriale) e in un rapporto particolare alla « topografia sonora » e ai « dati fattuali enunciati in liste »(33). In *HK*, pièce radiofonica elettro-acustica che propone un attraversamento astratto della città di Hong Kong, il diario di bordo di Game è costantemente interrotto dall'apparizione di estratti di registrazioni sul campo effettuate durante il processo di scrittura(34). *DQ (Fabuler dit-il)*, lato A di *HK*, un adattamento caleidoscopico e contemporaneo

del Don Quixote di Cervantes, si apre su una lunga enunciazione di coordinate geografiche, a disegnare un ipotetico tracciato del viaggio di questo hidalgo geo-localizzato. Vi è quindi in Game come in Chaton un approccio archivistico esteso e una pratica dello scavo nell'informe sonoro e nel documento scritto non letterario, da cui muovere per comporre. Tuttavia, se in Chaton tutto sembra filtrato attraverso un prisma burocratico-fattuale, nel caso di Game l'attualità documentale si intreccia in un più variegato dispiegamento di modalità enunciative. Notiamo, prima di tutto, l'onnipresenza delle immagini, siano esse cinematografiche o fotografiche, e del loro apparato descrittivo. Sia nelle pièce sonore e performative, dove lo spettro di un film, di una foto scattata, del ricordo di un'immagine mentale sorge sempre a parassitare lo sviluppo di una trama. Sia nelle opere testuali: si pensi a *Album photo*, vero e proprio studio sulla forma e sul formato fotografico digitale e sulle possibilità di sviluppo dell'ekphrasis nel mondo digitale. Ma anche a *La fille du far west* (libretto che accompagna l'installazione *Paramour* di Jean-Luc Verna), geniale studio descrittivo dello scheletro narrativo e istituzionale del cinema hollywoodiano(35). Quest'universo visuale si sviluppa inoltre in diverse forme nell'opera di Game, dalla serie di video-poesie *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*(36) ai *photo-poèmes* di *Frontières/Borders*(37) (Anima Ludens, Bruxelles, 2017), ma anche nell'organizzazione scenografica dei suoi lavori performativi. Ad esempio, il testo di *Fabuler dit-il*, pubblicato in versione di libro+CD con le musiche di Olivier Lamarche, fu prima realizzato come performance collettiva in collaborazione con il collettivo di compositori e musicisti elettroacustici Motus, nel 2012, per la Gaîté Lyrique, importante centro per le arti digitali a Parigi. Questo lavoro era caratterizzato da un ambiente sonoro e visivo spazializzato, nel quale si fondevano in una drammaturgia intermediale musica acusmatica e strumentale, videoarte, *light design* e performance poetica(38).

L'insieme dell'opera poetica di Game è quindi interpretabile sotto l'angolo di una pratica tentacolare, risolutamente impegnata a estroflettersi e specchiarsi costantemente in altre arti e nei loro specifici metodi di composizione. In questo senso Game è forse il più rappresentativo tra i poeti che hanno saputo tessere una varietà di rapporti extra-poetici e di collaborazioni che permeano nei più svariati ambienti espositivi e performativi dell'arte. Ancor più interessante è che la sua attività autoriale sia accompagnata da un finissimo lavoro teorico e da un'eccellente attività curatoriale(39). Per descrivere un tale reticolo di operazioni intermediali Game forgia una sua personale idea di *sintassi* (o *meta-sintassi*), rilegandosi esplicitamente a Rancière, come pratica articolatoria tra i media, il cui obiettivo non è «[...] mischiare tutto, ma apparecchiare una scena [...] su cui sono coreografate le relazioni degli schermi o monitor video, dei microfoni e delle casse, dei corpi che parlano e degli oggetti [...]». *Meta-sintassi* quindi, capace di far emergere una «ripartizione del sensibile al contempo letterale e astratta»(40) in direzione di una continua riconfigurazione delle modalità d'enunciazione.

A questa meta-sintassi dell'operazione intermediale corrisponde ovviamente a livello microscopico una personalissima concezione della scrittura e del dettato poetico che è difficile stabilire se sia causa o conseguenza di un approccio artistico tanto rivolto al di fuori di sé. Il lavoro di Game è per natura infatti *influenzato* dalle arti plastiche, cinematografiche o sonore, e il suo linguaggio è sempre teso e magnetizzato da un campo di forze che ne riprogramma costantemente la forma. Questo si può riscontrare già nei testi. A livello macroscopico sono costituiti da flussi di coscienza di carattere descrittivo alternati a trattazioni filosofiche a cui s'innestano però conversazioni trascritte, liste di testi ordinari, di dati fattuali. A livello microscopico, vi è una deflagrazione costante dei sintagmi, enjambements che aprono spalanchi di polisemie e una serie di tic di linguaggio estremamente peculiari (verbo ripreso a fine frase, raddoppio di preposizioni, parentesi dal tono di formule matematiche ecc.), che producono una forte impressione di balbettamento, tuttavia assai differente dalle tipiche *reprise* delle tecniche beckettiane. Ma è quando questi testi approdano poi a una dimensione orale che se ne comprende realmente il potenziale di deflagrazione. Game ha infatti sviluppato una tecnica di lettura assolutamente unica, capace di percorrere a velocità sostenuta testi poliritmici, caratterizzati da continui salti tematico-enunciativi e da un susseguirsi di voci disparate che s'intrecciano nel dettato. Egli tuttavia non *fa le voci* delle voci che scrive, ingloba in un gesto risolutamente anti-teatrale l'insieme dei frammenti verbali che compongono i suoi testi nella sua stessa dizione, che nell'atto diventa seraficamente appianata. Non robotica, non monocorde, bensì melodicamente piena di sfumature e andirivieni, che non

percepriamo tuttavia come assetti di una postura assertiva, perché anzi puntano a un disturbante senso di artificialità. Tutta la carica di neutralizzazione del cantato in Game è affare sintattico. E questo suo trattamento della sintassi è una questione di montaggio, ritmico di certo, com'era il caso per Chaton, ma anche e forse soprattutto melodico-tonale.

Per esplicitare questa proposta, occorre passare per il concetto di *esteriorizzazione tecnica* dell'antropologo Leori-Gourhan(41), determinante per le pratiche dell'oralità, e ancor più per quelle che agiscono in ambiente tecnologico. Egli sostiene che quello che ciò che definiamo processo di ominizzazione sia rilegato alla progressiva capacità dell'essere umano a esteriorizzare una tecnica in uno strumento. In poche parole, l'umano diventa tale quando riesce a proiettare nella materia un funzionamento, ampliando così la propria capacità di presa sul (del) mondo. Questa spinta *verso fuori* ha un suo contraccolpo immediato: nell'informare la materia all'esterno, essa finisce per informare il corpo di rimando. Questo processo ambivalente di esteriorizzazione e incorporazione si accentua con lo sviluppo delle tecnologie digitali, di cui programiamo il funzionamento tecnico automatico, accettando di diventare i ricettacoli delle loro logiche (algoritmiche, statistiche, attenzionali). Questo accade a chiunque (chi si serve di Google, ragiona in un certo senso anche attraverso la struttura del suo motore di ricerca), ma in maniera cosciente ed esacerbata nel caso degli artisti che ne fanno un campo di sperimentazione. Un certo rapporto di esteriorizzazione e di interiorizzazione delle tecnologie di registrazione e di trattamento sonoro ha caratterizzato infatti buona parte dello sviluppo delle pratiche della poesia sonora. Si pensi, su tutti, al rapporto di fusione che Henri Chopin ha sviluppato con il magnetofono, ma anche al tipo di scrittura multivocale di Heidsieck: le funzioni dello strumento diventano a tutti gli effetti parte integrante dell'apparato fonatorio del poeta(42). Eppure nel caso di Game il processo è ancora più peculiare e sorprendente. Egli infatti si serve solo raramente di processori di effettistica o campionatori, e il più delle volte va in scena o in studio con microfono e testo. La sua voce suona tuttavia 'campionata', riprodotta e interrotta come se rispondesse alla meccanica di un tasto *play/pause*, per poi saltare a un'altra traccia, a velocità accentuata, a sua volta interrotta e ripetuta. Tutto succede come se Game stesse navigando tra frammenti di vocalità disponibili all'attivazione orale da parte di un operatore di assistenza vocale estremamente umano, calmo nel riprendere discorsi interrotti e darne lettura fino al *clic* successivo che gli comanda di passare ad altro. E in quest'aritmia che scandisce il dettato, ogni segmento mantiene la sua specifica cantilena interna, in un'articolazione che espone la natura dei tagli e quindi il carattere slogato dell'operazione di tessitura che ne garantisce l'unità formale. Non si parla spesso della poesia di Game come di una poesia del *sampling*, eppure mi sembra che egli sia forse il più fine praticante di quest'arte dell'appropriazione sintattico-melodica del campionamento. Al punto che nemmeno si serve delle tecnologie preposte a questo effetto, perché ne ha incorporato la logica, innestandosela.

Come per Chaton, anche per Game questo non è semplice affare di virtuosismo, di pura tecnica fine a sé stessa. Il materiale stesso delle composizioni e la pratica di esplorazione intermediale di Game *richiedono* in un certo senso un tale lavoro, la tecnica emerge dalla frequentazione dei materiali, dall'ambiente costituito come piano di sperimentazione sul quale prende forma un'idea di scrittura e la voce capace di enunciarla, e di rimando: da un insieme di voci emerge una scrittura capace di notarle, trovando la sua via per modellare lo spazio (sonoro, visivo, plastico, concettuale) e prolungarsi in gesto drammaturgico, montaggio sintattico, messa in pagina.

Conclusioni: aperture

L'obiettivo di questo saggio è quello di dare conto di alcune linee di sviluppo recenti di pratiche intermediali che sfuggono alla categorizzazione istituita dai percorsi d'avanguardia che hanno marcato la storia della poesia contemporanea francese. La diffusione di tali pratiche a livello internazionale e delle loro teorie è certamente difficile da attuare, in primo luogo per l'ovvia difficoltà di traduzione, in secondo per la complessità del panorama artistico da cui emergono e sul quale s'innestano. Tuttavia, una critica 'descrittiva' di tali pratiche permette forse al lettore italofono, se non di apprezzarne le sfumature, quantomeno di misurarne la portata. In questo senso, i percorsi artistici dei poeti di cui si è trattato, servono come operatori di esemplificazione per

l'introduzione di una certa visione 'spazializzata' del panorama poetico contemporaneo e della sua terminologia specifica, che necessiterebbe senz'altro in futuro di un apporto comparatistico. Inoltre, un ampliamento di questa trattazione dovrebbe concentrarsi su due ulteriori versanti che non sono stati affrontati in questa sede: in primo luogo quello delle pratiche operistiche sperimentali, di cui due poeti francesi stanno sviluppando negli ultimi anni in maniera profondamente dissimile le potenzialità: David Christoffel e Franck Leibovici. Di quest'ultimo ho tradotto recentemente alcuni estratti del libretto d'opera *low intensity conflicts*(43). Poi andrebbero tracciate le posture che fanno un uso della musica e dell'oralità su *palette* risolutamente ironiche, com'è il caso di Stéphane Berard e Nathalie Quintane o di Christophe Fiat. Un'estensione ulteriore dovrebbe poi concentrarsi sulla questione delle immagini e delle opere video, che rappresentano in Francia un vivissimo campo di sperimentazione, distanziandosi in maniera significativa dalle pratiche del *conceptual writing* statunitense.

Gabriele Stera

Note.

- (1) P. Alferi, O. Cadiot, a cura di, *Revue de littérature générale 95/1: La mécanique lyrique*, P.O.L., Paris 1995.
- (2) J.-M. Gleize, *Sorties*, Questions Théoriques, Paris 2009, pp. 55-61 / del libro di Gleize esiste un'edizione parziale in traduzione italiana a cura di Michele Zaffarano, che non ho potuto consultare, ma segnalo: Gleize J.-M., M. Zaffarano (a cura di), *Qualche uscita, postpoesia e dintorni*, Tic, Roma 2021.
- (3) C. Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris, pp. 71-77.
- (4) Si vedano per esempio:
P. Alferi, *divers chaos*, P.O.L., Paris 2020
—, *Cinépœmes et films parlants*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris 2002.
- (5) A testimonianza della varietà della produzione di Tarkos, si veda l'importantissimo lavoro di riedizione di P.O.L. e nello specifico il secondo volume delle opere complete.
C. Tarkos, P. Castellin (ed.), *L'enregistré* (con 1 CD e 1 DVD), P.O.L., Paris 2014.
- (6) J. Roubaud, *Obstination de la poésie*, Le Monde Diplomatique, 01/2010, URL: <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717> (consultato il 27/08/2023).
- (7) C. Prigent, *Vroum-Vroum & Flip-Flap*, P.O.L. Atelier (blog), 02/2010, URL: <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=91&lg=fr> (consultato il 27/08/2023).
- (8) J. Game, *In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner — et réciproquement* in O. Rosenthal, L. Ruffel, a cura di, *Les littératures exposées*, Littérature, 2010/4 n. 160, Armand Colin, Paris 2010, p. 46.
- (9) F. Leibovici, *des documents poétiques*, Al Dante/Questions Théoriques, Paris 2007
—, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Questions Théoriques, Paris 2020.
- (10) O. Rosenthal, L. Ruffel, a cura di, *Les littératures exposées: les écritures contemporaines hors du livre*, Littérature, 2010/4 n. 160, Armand Colin, Paris 2010.
- (11) J. Game, *Sous influence: ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine 2012.
- (12) G. Genette, *Fiction & Diction*, Éditions du Seuil, Paris 1991.
- (13) O. Rosenthal, L. Ruffel, *op. cit.*, Introduction, p.8.
- (14) D. Higgins, (1965) *Intermedia*, Leonardo 34/1, MIT Press, 2001, pp. 49-54.
- (15) J. Rancière, *Le Destin des Images*, La Fabrique, Paris 2003, p. 55.
- (16) N. Bourriaud, *Postproduction: la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du Réel, Dijon 2004, p.10.
- (17) *Ibidem*, p. 36-37.
- (18) Gleize, *Op. cit.*, p. 87.
- (19) *Ibidem*, pp. 87-92.
- (20) Gleize, *Op. cit.* p.91.
- (21) E. Suchère, *Dire la postpoésie?* In J.-F. Puff, a cura di, *Dire la poésie?*, Éditions Cécile Défaud, Paris 2015.
- (22) B. Heidsieck, Vaduz (1974), Al Dante, Paris 1998.

- (23) Per distinguere le ricerche legate alla parola dalle quelle asemantiche di Chopin o Duf re. Per la classificazione delle varie correnti della poesia sonora di veda V. Barras, N. Zubrugg, *Po sies sonores*, Editions Contrechamps, Ginevra 1992, pp.137-146.
- (24) B. Heidsieck, *Po mes-partitions: 1955-1965 pr ced  de Sit t dit 1955*, Al Dante, Limoges 2009
 —, *Biopsies: 1965-1969*, Al Dante, Limoges 2009
 —, *Passe-partout: 1969-2004*, Al Dante, Limoges 2009.
- (25) Heidsieck, Bernard, *Carrefour de la chaussée d'Antin*, Al Dante, 2001.
- (26) Si veda, per una bibliografia completa di Chaton il sito : <https://www.annejameschaton.org/editions.html>.
- (27) Se ne possono intravedere 3 sul sito di Chaton: <http://www.annejameschaton.org/portraits.html>. Ne tratta inoltre C. Hanna, *Op. cit.* pp. 71-76.
- (28) A.-J. Chaton, * v nements 99: 18  v nements*, Al Dante, Romainville 2001
 —, * v nements 09*, Raster Noton, Berlin 2011.
- (29) L'insieme degli * v nements*, come anche buona parte della discografia di Chaton,   reperibile su Spotify. Alcune tracce anche su YouTube, tra cui * v nement n.23* « King of pop is dead » URL: https://www.youtube.com/watch?v=t-MjHepZJ_E (consultato il 27/08/2023).
- (30) S. Dambrine, F. Laurichesse, *Archéologie du ticket de caisse: entretien avec Anne-James Chaton*, Vacarme 65/4, 2013, pp.121-144.
- (31) *Ibidem*.
- (23) A.-J. Chaton, Alva Noto, A. Moor, *Decade*, Raster Noton, Berlino 2012
- (33) A.-C. Royere, G. Th val, « *Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions* » : *poésie sonore et musique électro-acoustique* in D. Christoffel, *Orphée dissipé: poésie et musique aux XXe et XXIe siècles*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 137-138.
- (34) J. Game, *DQ_HK*,  ditions de l'Attente, Bordeaux 2013.
- (35) J. Game, J.-L. Verna, *La Fille du Far West*, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine 2012 – Di cui realizza poi anche una versione video disponibile all'URL: <http://www.jeromegame.com/project/la-fille-du-far-west-2/> (consultato il 4/08/2023).
- (36) J. Game *et al*, *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*,  ditions de l'Incidence, Cherbourg 2007.
- (37) J. Game, *Frontières/Borders*, Anima Ludens, Bruxelles, 2017 documentato all'URL: <http://www.jeromegame.com/project/frontieres-borders/> (consultato il 04/08/2023).
- (38) Si vedano alcuni estratti qui: <https://www.youtube.com/watch?v=RUPKtuz2Cu0> (consultato il 04/08/2023).
- (39) J. Game, *Sous influence: ce que l'art contemporain fait   la littérature*, 2012.
- (40) J. Game, *In & Out*, cit. p. 48.
- (41) Si veda A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, T.1: Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964 e i lavori di G. Simondon e B. Stiegler per il prolungamento dei medesimi temi in rapporto ai media moderni.
- (42) Ne ho scritto, in termini simili, per l'opera di Giovanni Fontana in « *Giovanni Fontana : la poesia tra gli altro-parlanti* » In L. Voce, P. Peterlini, a cura di, *Giovanni Fontana: un classico dell'avanguardia*, Agenzia X, Milano, 2022.
- (43) F. Leibovici, *the fat moments*, estratto da *low intensity conflicts*, MF, Paris 2019, in D. Poletti, a cura di, *Continuo: repertorio di scritture complesse*, Diaforia, Viareggio 2023.