

Rivelazioni ed epifanie: la tessitura immaginativa tra visibile e invisibile

DALLA VOCE DEL CORPO ALL'IMMAGINARIO

Ida Giugnatico*

Abstract : This article examines the intense connection that involves the Imaginary and the *voice as body*, a great absent of the western philosophical tradition. In a methodological perspective of hermeneutic excavation, firstly the complexity of the *voice* is investigated in the Hebrew and pre-metaphysical Hellenic traditions. Secondly, the world of poetry and the value of rhythm will be examined. The text essentially addresses an invitation to listen to the pure *vocalic*, to that *voice* that comes before the *logos* but which discloses ontological meanings containing the unsolved philosophical questions of Western culture. A *voice* that comes from layers of the past that the Imaginary is full of, and it is from this permanence in the progressive changing of the narratives that we need to recover the *body* too often set aside, but also to rediscover ourselves.

Keywords: voice, vocalic, body, imaginary, rhythm, poetry.

Introduzione

Ogni pensiero umano è rappresentazione, cioè passa attraverso delle articolazioni simboliche di cui l'Immaginario è il connettore. L'Immaginario non è una forma di rispecchiamento del reale, non è semplicemente "un'immagine di", piuttosto è produzione incessante di figure, forme, immagini, suoni, voci¹. Da un punto di vista psicogenetico, l'Immaginario si organizza parallelamente con lo sviluppo viscerale e sensomotorio del lattante e contribuisce verosimilmente alla costruzione della rappresentazione materna che si fonda sul calore della madre, il suo odore, la consistenza della sua pelle e del suo tono muscolare, la sua voce.

*Ricercatore - Université du Québec à Montréal.

¹ Gilbert Durand, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, tr. it. A.C. Peduzzi, Red Edizioni, Como 1996, p. 28.

Questo periodo di pandemia ci invita a riflettere su un Immaginario che ha di fronte a sé il problema di rigenerarsi, di trovare nuove forme di rappresentazione del reale, di costruire nuove realtà, nuove relazioni. Ma che come sempre deve superare l'irriducibilità del senso. Si pensi all'interesse, oggi più che mai attuale, per i mondi virtuali che permettono di soddisfare le pulsioni di fuga dal mondo. Al tempo del covid-19, un mondo virtuale in cui trovare rifugio rinvierebbe sicuramente ad una dimensione spazio-temporale senza questo virus, senza mascherine, senza distanze di sicurezza, senza lavaggi compulsivi di mani, senza espressioni collettive di paura e di tristezza. Dietro la volontà di fuggire da questa realtà c'è il timore di imbattersi in un soggetto biologico di una dimensione genomica tra i 26 ed i 32 kilobasi. Spinoza lo classificherebbe un "brutto incontro" con un corpo².

Il filosofo olandese definisce il corpo come l'insieme dei rapporti che lo compongono. Ogni corpo è costituito da infiniti altri corpi, i quali intrattengono rapporti tra loro e con l'esterno. È qui che entra in gioco nella filosofia spinoziana la nozione di *potenza*, definita come la forza d'esistere di un corpo. Tale forza, poiché determinata dagli incontri tra i corpi, determina un continuo ampliamento o una diminuzione della potenza d'agire, che Spinoza identifica rispettivamente con la *gioia* e la *tristezza*. Ogni corpo ha, perciò, una capacità diversa di essere affetto, cioè di entrare in composizione/decomposizione con gli altri corpi. Proviamo gioia quando incontriamo un corpo che si compone bene con il nostro e, al contrario, siamo tristi quando ci troviamo di fronte ad un corpo che determina un abbassamento della nostra potenza d'agire. L'incontro tra l'uomo ed il covid-19 ad esempio, sarebbe un cattivo incontro; mentre l'incontro con la persona che amiamo può essere considerato un buon incontro.

I viaggi nei mondi virtuali sanzionano l'inconsistenza del principio di realtà³ e permettono l'uscita dal piano di *immanenza*⁴ e da quella che nella

² Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Milano 2010.

³ Il concetto di «realtà» è stato coniato da Duns Scoto che ha usato il termine "realitas" nella disputa scolastica sugli universali per designare l'esistenza – "la realtà" – di questi ultimi. Il problema degli universali investe il fondamento e la validità della conoscenza: esso riguarda la determinazione del rapporto tra idee/categorie mentali, espresse con termini linguistici, e le realtà extramentali; molto semplicemente, tra il pensiero e ciò che esiste. Nel lessico filosofico moderno il termine "realtà" indica «il modo d'essere delle cose in quanto esistenti fuori dalla mente umana o indipendentemente da essa» – in contrapposizione all'«idealità» che designa invece «il modo d'essere di ciò che è nella mente e non è o non può essere attuato nelle cose».

⁴ Gilles Deleuze, « Immanence: une vie ... », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris 2003.

storia del pensiero occidentale è la prigione fisica del corpo. Da qui la necessità di riflettere sulla voce che, se da un lato è capace di aprire mondi nell'Immaginario, dall'altro ci ricorda il nostro essere, prima di tutto, *corpo*.

Voci "a controcorrente"

Quando ci imbattiamo nella voce siamo di fronte ad un fenomeno che non è puramente anatomico o meccanico ma che rinvia a livelli profondi dell'esperienza spirituale ed emotiva. Sicuramente una buona parte della difficoltà di fornirne una definizione è determinata non solo dall'impossibilità di accedere fisicamente all'organo vocale e di toccare la zona in cui si produce il suono, ma anche dal fatto che quando parliamo o cantiamo collochiamo le sensazioni fonatorie non tanto nella laringe quanto nella testa o in altre parti del corpo. Il termine *voce* da un lato indica la manifestazione acustica, il suono, frutto del gesto laringeo, dall'altro il mezzo, assolutamente personale, attraverso il quale ogni essere umano esprime i propri pensieri e le proprie emozioni. Il fenomeno vocalico si concretizza in un'esperienza unitaria in cui la parte sensoriale, uditiva, corporea e quella semantica, sono inscindibili⁵.

Nella riflessione filosofica occidentale non sono pochi i tentativi di boicottaggio nei confronti della voce: il vocalico ci riporta al grande assente della riflessione filosofica occidentale, il corpo, da sempre rinnegato in virtù del primato del pensiero. Esistono però delle tradizioni in cui la voce è ancora corpo, e non è ridotta al suo essere parola. Il ritratto di una voce fortemente ancorata al corpo è presente, ad esempio, nella tradizione ebraica e in quella ellenica pre-metafisica. Queste due tradizioni si innestano su una radice profondamente vocalica, che non vivrà grandi modifiche nel mondo ebraico, mentre subirà un cambio di rotta molto importante nel mondo greco, a partire dalla nascita della metafisica platonica⁶.

La cultura ebraica è costruita attorno alla sfera vocalica e ad essa riconduce la presenza del divino. Di primo acchito penseremmo che si tratti quindi di una voce puramente trascendente e non corporea, invece no. È una voce prima di tutto corporea. Lo si evince esaminando i due termini che nella

⁵ Ida Maria Tosto, *La voce musicale. Orientamenti per l'educazione vocale*, EDT srl, Torino 2009, p. 12.

⁶ Il seguente articolo non si propone di essere una trattazione esaustiva della *voce* nella tradizione ebraica e pre-ellenica. Il suo scopo è di fornire al lettore uno spunto di riflessione su questi temi e su una *voce* che non è necessariamente parola.

Bibbia jahvista⁷ indicano il vocalico: *ruah* e *qol*. La *ruah* indica il *respiro*, il *soffio* (nella versione greca dei Settanta troviamo il termine *pneuma*, il latino *spiritus*); *qol* indica invece la voce non linguistica e corrisponde alla *phonè*. Il *qol* afferisce alla sfera acustica e si riferisce a tutto ciò che è percepibile dall'orecchio, ma non ha mai a che fare con il semantico (non è mai *dialektos*). La notevole affinità tra *ruah* (soffio, *pneuma*) e *qol* (voce non linguistica, *phonè*) può essere riassunta in queste caratteristiche: entrambi afferiscono alla bocca di Dio (i), evocano l'intreccio di voce e respiro inteso come creazione (ii), appartengono ad una sfera fondamentale del senso che viene prima della parola (iii), sono usati spesso indifferentemente, come è tipico non solo della tradizione ebraica, ma anche di tutte le tradizioni mistiche arcaiche in generale (iv)⁸.

Ciò che distingue il *qol* dalla *ruah* è il suono. Oltre a indicare la voce non linguistica (la *phonè*), il *qol* designa infatti anche l'effetto acustico del vento, della bufera e del tuono. Quel suono capace di spaventarci, di farci venire i brividi o di farci viaggiare in universi lontani. La differenza tra il *qol* e la *ruah* risulta più chiara se prendiamo in considerazione due sue occorrenze. Nel Salmo 33 la *ruah* indica il fiato, l'alito vivificante di Dio soffiato nella bocca di Adamo. Quanto al *qol*, possiamo soffermarci sul Salmo 29 dove si racconta la creazione mediante il *qol* di Jahvè, una voce creatrice che potente e fragorosa tuona sulle acque⁹. Per l'antico Israele, sia la creazione sia l'autorivelazione non avvengono, quindi, mediante la parola – come sostiene la rilettura cristiana del Vecchio Testamento¹⁰ – bensì attraverso il *respiro* di Dio. Questa voce appartiene sempre a una sfera che si distingue dalla parola ed è da essa indipendente: è un puro vocalico indifferente alla funzione semantica della lingua, è *fiato*, è *corpo*. L'appartenenza di *qol* a una sfera indipendente dalla parola è testimoniata anche dal fatto che in ebraico “dire” è *amar*. Questo verbo si riferisce al parlare inteso come una comunicazione di contenuti, che presuppone un

⁷ Il racconto jahvista costituisce la più antica tradizione compositiva rintracciata nel Pentateuco ed ebbe origine nella Giudea. Le altre due tradizioni compositive sono, rispettivamente, quella elohista e quella sacerdotale.

⁸ Cfr. Martha Feldman, Judith T. Zeitlin, *The Voice as Something More: Essays Toward Materiality*, University of Chicago Press, Chicago 2019, p. 282.

⁹ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 22-24.

¹⁰ Cfr. *Genesi*, I, 3 in cui la creazione viene descritta come un evento verbale di Dio: “Dio disse: ‘sia la luce’. E la luce fu”. Emmanuelle Testa (a cura di), *Genesi*, Marietti, Torino 1969-1974.

ascolto e una risposta. Così, mentre *amar* si riferisce ad un evento verbale in cui l'aspetto acustico è funzionale alla comunicazione dei contenuti, *qol* indica il puro fenomeno acustico che prescinde da ogni contenuto verbale. Quella ebraica è, perciò, una voce che precede, genera ed eccede la parola. Il *qol* indica la presenza nella lingua di qualcosa di inespresso che vibra in fondo ad ogni espressione. L'idea di comunicazione rintracciabile nella tradizione ebraica – a differenza della nostra che ritiene che la funzione primaria della parola sia trasmettere dei contenuti – è, infatti, che i parlanti *si comunicano l'un l'altro*, nella voce di Dio, che vibra nel suono della loro lingua: è questa la comunicazione originaria che rende possibile ogni altra comunicazione.

Il fatto che la parola nella cultura ebraica sia irrimediabilmente connessa alla corporeità del fiato e della voce è reso palese anche dal fatto che la scrittura semitica fa uso di un alfabeto consonantico che omette, quindi, le vocali. Il suono delle vocali non passa, perciò, all'ordine visivo insonoro della scrittura, ma deve essere aggiunto da chi legge a voce alta. Non solo, anche nella modalità di lettura del testo sacro riverbera l'essere corporeo della parola: la Bibbia – chiamata dagli Ebrei *Miqrà*, cioè lettura, proclamazione (dal verbo *qarà*: chiamare, proclamare, dichiarare) – viene letta a voce alta con un'ondulazione ritmica del corpo, mentre per i Cristiani la lettura è silenziosa e immobile¹¹.

L'avvento della metafisica e la voce che diventa “ingombro materiale”

Tuttavia, con l'avvento della metafisica la voce non solo perde il suo primato sul semantico, ma viene anche ridotta ad un ingombro materiale. L'atto inaugurale della metafisica consiste, infatti, in un doppio gesto: separare la parola dai parlanti e fondarla nel pensiero, nel significato mentale, di cui la parola stessa, nella sua materialità sonora, diventa espressione. La voce articolata viene quindi tematizzata come la componente acustica del linguaggio che, al contrario del *qol*, è intenzionata a significare. Alla voce spetta soltanto il compito di sonorizzare i significati, fornire una veste acustica al lavoro mentale del concetto. Ridotta a significante acustico, la voce dipende così dal significato che è definito dalla metafisica come un oggetto del pensiero caratterizzato da visibilità e chiarezza (*noema* o *idea*). Capiamo bene, quindi, come l'ordine dei significati appartenga alla sfera visiva. Mentre nella tradizione ebraica la metafora guida della verità è l'ascolto, la tradizione metafisica di matrice greca intende invece la verità in

¹¹ Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, pp. 24-26.

termini di metafora visiva. Verità in greco è, infatti, *aletheia*: termine che indica ciò che non è nascosto da alcuna ombra perché risplende in piena luce¹².

La convinzione che la vista sia il più nobile tra i cinque sensi caratterizza tutta la cultura greca ed appare in qualche modo anche giustificata dal fatto che chi ascolta è completamente esposto a eventi sonori, provenienti dall'esterno, che non è in grado di controllare. Le nostre orecchie sono sempre aperte, anche quando dormiamo: rispetto ai suoni siamo in posizione passiva. Pensiamo ad Ulisse e ai suoi compagni, nel libro XII dell'*Odissea*, esposti al canto ammaliatore delle sirene da cui riescono a salvarsi solo perché l'eroe acheo tappa loro le orecchie e si fa legare all'albero della nave. Al contrario dell'udito, la vista, invece, suggerisce una posizione attiva del soggetto, che può aprire e chiudere gli occhi quando vuole.

Il ruolo di primo piano attribuito al *noema* a discapito del vocalico ed istituito dalla metafisica trova conferma nell'ubicazione fisiologica della parola e del pensiero stabilita da Platone e che rispetta il primato dell'intelligibile. Platone colloca la parola nella bocca ed il pensiero nel cervello.

Secondo il classicista inglese Richard Broxton Onians¹³, infatti, prima dell'avvento della metafisica il pensiero era collocato nei polmoni, in base ad una relazione che vedeva ricondurre il *pensiero* alla *parola*, quest'ultima, a sua volta era ricondotta alla *voce*, che riportava al *respiro* contenuto nelle (*phrénes* (che sono tanto i polmoni che il diaframma) e, da questi, al *thymos* / *thumos* (soffio, respirazione)¹⁴.

Il pensiero derivava per i Greci premetafisici dalla parola, dunque veniva situato nell'apparato respiratorio e negli organi di fonazione. Fonte principale del respiro erano le *phréynes*, organi nerastri contenenti una

¹² Laura Candioto, «*Nous e phren*: conoscenza intellettuale, razionalità discorsiva e saggezza erotica in Socrate e Platone», *Methodos*, vol. 16, 2016.

¹³ Richard Broxton Onians (1899-1986), docente di Latino all'Università di Londra, dedicò la sua vita al tentativo di recuperare il momento aurorale in cui il linguaggio e le idee scaturiscono spontaneamente dalla realtà.

¹⁴ Id., *Les origines de la pensée européenne: sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin: où l'on interprète de façon nouvelle les témoignages des Grecs, des Romains et d'autres peuples apparentés ainsi que quelques croyances fondamentales des juifs et des chrétiens*, Éditions du Seuil, Paris 1999.

Per quanto riguarda il *phren*, cfr. Shirley D. Sullivan, *Psychological Activity in Homer. A Study of Phren*, Carleton University Press, Ottawa 1988.

sostanza aeriforme che Omero chiama *thymos*¹⁵. Quest'ultimo corrisponde a un'esalazione del sangue che secondo la fisiologia del V secolo a.C. sarebbe concentrata attorno ai polmoni e al cuore e che sarebbe responsabile non solo delle emozioni, ma anche delle funzioni intellettuali. Ne troviamo conferma nei poemi omerici, in cui il "pensare" si definisce come un "parlare" la cui sede è individuata negli organi corporei che vanno dalla zona del petto a quella della bocca e in cui si narra di divinità che soffiano negli uomini non solo emozioni, ma anche pensieri.

Il cambio di ubicazione del pensiero dai polmoni alla testa segna anche il suo primato rispetto alla voce e la sua emancipazione dal corpo. Il pensiero guadagna così uno statuto metafisico e insonoro, divenendo la sede primaria della *psychè*, ossia della mente¹⁶. C'è da dire, però, che l'identificazione delle *psychè* con la mente ha scarsi riscontri nella cultura greca precedente: dal momento che, come abbiamo detto, il pensiero risiedeva nei polmoni, e quindi non nella testa, nel periodo arcaico la *psychè* era del tutto corporea ed indicava una sostanza con funzioni procreative¹⁷. Ciò trova riscontro nell'etimologia del termine *psychè*, che deriva dal verbo *psycho*, che vuol dire «soffiare». Il termine latino corrispondente a *psychè* è infatti «anima», dal greco *anemos*, che vuol dire «vento», «soffio». Tuttavia non si tratterebbe di un "soffio" che ha a che fare con l'attività respiratoria: secondo Onians, infatti, *psychè* si riferirebbe all'aria che soffia il seme fuori dal pene. Il contenuto della scatola cranica era dunque seme procreativo che, passando attraverso il tubo osseo della spina dorsale, raggiungeva il pene e veniva da esso soffiato all'esterno¹⁸. L'operazione compiuta da Platone è dunque, precisamente, quella di spostare le funzioni intellettuali in una sede che non aveva nulla a che fare con il pensiero, ma che era responsabile della procreazione.

¹⁵ Alessandro Baricco (a cura di), *Homère, Iliade*, Albin Michel, Paris 2006. Per quanto riguarda la nozione di *thymos*, cfr. Olivier Renaut, *Platon: la médiation des émotions. L'éducation du thymos dans les dialogues*, Vrin, Paris 2014. Cfr. il famoso verso: «nella sua *phren* e nel suo *thymos*» (*Iliade*, VI, 447).

¹⁶ Laura Candiotti, «*Nous* e *phren*: conoscenza intellettuale, razionalità discorsiva e saggezza erotica in Socrate e Platone», *Methodos*, vol. 16, 2016.

¹⁷ Philippe Jaeger, «Quelques préfigurations de psyché/soma et esprit», *Revue française de psychanalyse*, 2010/5 (Vol. 74), pp. 1729-1733.

¹⁸ Onians, *Les origines de la pensée européenne: sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, p. 35.

Singularità, ritmo e poesia

In *Un re in ascolto* (1984), racconto che fa parte della raccolta *Sotto il Sole Giaguaro*, Italo Calvino ci ricorda la valenza corporea della voce. Il racconto, che ha per tema i cinque sensi, narra la storia di un sovrano la cui ossessione è la vigilanza acustica sul suo regno: il re-orecchio siede immobile sul trono intento a decifrare tutti i suoni che gli arrivano e ad interpretarli come segni di fedeltà o congiura. Una notte il sovrano sente provenire dal buio di una finestra una voce di donna. A quel punto il re si riscuote, quella voce lo emoziona. La sua vigilanza uditiva si interrompe davanti alla singularità di quella voce in quanto voce, testimone dell'unicità di ogni essere umano¹⁹.

Potremmo dire che il re-orecchio, al contrario di quanto fa da secoli la filosofia occidentale a partire dall'avvento della metafisica, si concentra sul vocalico ignorando il semantico. Mettendo al centro del racconto il senso dell'udito e la donna che canta nel buio di una finestra, Calvino pone l'enfasi su un Immaginario vocalico e, di conseguenza acustico, a dispetto di un Immaginario "fatto di immagini" e all'insegna del senso visivo. Al contrario, in *Un re in ascolto* non c'è spazio per la vista: affinché l'orecchio mostri il suo naturale talento a percepire la singularità di una voce che, da sola, è in grado di attestare l'unicità di ogni essere umano, chi la emette deve rimanere invisibile. La strategia di Calvino è precisa. All'emissione fonica non corrisponde l'apparire di nessun volto. La vista non ha alcun ruolo. Per Calvino la voce è l'equivalente di ciò che ogni persona ha di più nascosto e più vero. La voce è, in altri termini, il *corpo* che la emette. Calvino scrive:

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore²⁰.

La voce è, perciò, una rivelazione che procede da dentro a fuori, spingendosi nell'aria verso l'orecchio altrui, analogamente al significato originario di *psychè* e secondo un ritmo peculiare. Ogni voce ha, infatti, un suo particolarissimo ritmo che, come vedremo, ne ribadisce l'essenza corporea.

Lo stretto legame del *ritmo* con il corpo emerge già in Aristosseno da Taranto, considerato il teorizzatore universale del ritmo ed autore degli

¹⁹ Italo Calvino, *Un re in ascolto* in *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milano 1995, pp. 65-66.

²⁰ Ivi, pp. 68-69.

Elementa rhythmica. Il ritmo, inteso come «scansione del tempo»²¹, secondo questo allievo di Aristotele avrebbe la sua dimora in una zona di confine mobile tra due orizzonti opposti: il corpo ed il pensiero. Esso, infatti, non è legato solo alla dimensione temporale, ma anche ad una dimensione materiale che permette la scansione stessa. Tale scansione è realizzabile poiché il ritmo intercetta una materia, cioè il movimento corporeo sonoro o verbale, chiamato da Aristosseno *rhythmizòmenon*²². Il campo di pertinenza del *rhythmizòmenon* coincide con la funzione di organo-ostacolo svolta dal sensibile nello slancio intuitivo, e, precisamente con l'idea di cambiamento e reciprocità espressa dal termine tedesco *Wechsel* («scambio»). È il ritmo a mettere in contatto tra loro due mondi distinti e ad agevolare l'intercettazione tra due piani diversi²³.

In un passo di *Filosofia della Musica* Silvia Vizzardelli richiama alla mente la rappresentazione di Vladimir Nikolić, *Rhythm*: cinque persone seguendo il ritmo della techno-music si fanno ripetutamente il segno cristiano-ortodosso della croce. Sul palco quel segno della croce tanto ripetuto non è più una semplice manifestazione di fede ma si è trasformato in *altro*, proprio perché ripetuto. Si tratta di un'esperienza in cui spirituale e materiale si compenetrano a vicenda ed in cui lo spirituale passa attraverso il corpo per trovare il suo momento di slancio. L'essenza del ritmo emerge così in tutta la sua chiarezza: è il contatto psicosomatico indispensabile per maturare lo slancio. Il *rhythmós* per Aristotele non era infatti soltanto lo *schéma*, cioè la forma o il modello, ma anche la posa che un corpo assume danzando e che il ritmo fissa nella continuità della danza²⁴. Quella posizione cristallizzata come in un blocco di ghiaccio rappresenta il passaggio tra due movimenti, quello appena avvenuto e quello che si sta per produrre. Il ritmo sta lì, come movimento in potenza: esso è l'esempio più chiaro di contatto psicosomatico, vincolato da un lato al pensiero, dall'altro al corpo. Il ritmo è esemplificabile perciò nel lasciarsi attraversare da un movimento corporeo sonoro o verbale, con l'effetto di una vibrazione²⁵.

²¹ Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1991, pp.176-177.

²² Amedeo Visconti, *Aristosseno di Taranto*, Publications du Centre Jean Bérard, Napoli 1999.

²³ Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Bari 2007.

²⁴ Piana, *Filosofia della musica*, pp.180-181.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 179.

In *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry* (1984) Edward Kamau Brathwaite²⁶ riflette sull'elemento ritmico della voce. L'autore sostiene che ogni voce contiene in sé la vibrazione dei suoni naturali e artificiali del mondo in cui vive il parlante. La lingua imita la sonorità dell'ambiente producendo una musicalità particolare, che è quella che ci fa riconoscere una lingua come diversa dalla nostra. La tesi centrale di Brathwaite è che il vocalico sia il nucleo essenziale intorno a cui si organizza anche la struttura semantica della lingua. Si tratta di una vocalità che imita innanzitutto i suoni dell'ambiente circostante. L'orecchio del parlante è immerso in un universo acustico che gli trasmette le sue cadenze ed i suoi ritmi. La base del vocalico è musicale, nel senso che si uniforma alla sonorità contestuale del mondo e ai suoi rumori, e vi partecipa²⁷. Ciò è evidente se pensiamo ad i poeti che affidando il suono delle parole alla musicalità del metro lavorano precisamente su questo presupposto. Brathwaite ritiene, infatti, che la poesia non possa esistere nel testo scritto perché questa appartiene esclusivamente al mondo dell'oralità che partecipa all'universo semantico²⁸.

Un esempio palese è fornito dalle performances della poetessa siciliana Maria Costa (1926-2016) raccolte in *U me regnu è u puitari*, in cui la poetessa recita i suoi componimenti in vernacolo²⁹. I temi trattati dalla Costa non hanno niente di astratto e di intellettualistico. Le interessano le cose semplici: il mare, il vento, la vita quotidiana della gente comune che vive del sudore della fronte. Fin dai primi componimenti (tra i quali *Mari; Rema i muntanti, Rema i scindenti; Gricali ventu cavalieri*) capiamo bene come la vocalità stessa della poetessa – attraverso le sue caratteristiche timbriche e ritmiche – sia parte integrante del significato. Maria Costa sfrutta la capacità naturale del suono, come oggi noi non siamo più abituati a fare, mettendoci di fronte ad una voce che, con le sue mille sfumature, è il luogo della differenziazione e dell'unicità ma anche dell'inafferrabile. Tracciare un'eziologia del fenomeno vocale è, infatti, impossibile. La *voce* è *voce* al

²⁶ Brathwaite nasce nel 1930 a Bridgetown, nelle Barbados e muore il 4 febbraio 2020. Professore di Letteratura comparata alla New York University, è considerato una delle voci più importanti nel panorama letterario caraibico.

²⁷ Edward Kamau Brathwaite, *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon Books, London 1984, p. 70 et segg.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Maria Costa, *U me regnu è u puitari*, Phoné. Suoni e Canti della Tradizione, dicembre 2008.

presente, essa attesta il *qui ed ora* del nostro esserci, ed allo stesso tempo, con l'evocare la realtà attraverso suoni vocalici e pre-vocalici, agisce sull'Immaginario, ci fa fare un'esperienza del mondo, non lo reifica distanziandolo, ma ne diventa complice.