



Enthymema XXV 2020

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora, poesia carnosa

Marzia D'Amico
University of Oxford

Abstract – Acchiappashpirt è un duo di poetronica che mescola «musica contemporanea e poesia d'avanguardia», come recita il loro sito. Questo percorso vuole presentare una breve ricognizione dello stato attuale dello sperimentalismo poetico-sonoro sul territorio italiano nell'esperienza emblematica degli Acchiappashpirt. La collaborazione tra Jonida Prifti e Stefano Di Trapani, avviata nel 2008, prosegue nel segno dello scardinare continuamente l'approccio sensoriale al codice poetico attraverso il rifiuto della fissità come istanza, esaltando lo straniamento come forma conoscitiva del sé in relazione al mondo, e soprattutto incoraggiando una riflessione critica sulle relazioni al fine di creare tensione e desiderio verso la comunità.

Parole chiave – Acchiappashpirt; poesia sonora; sperimentalismo; noise; Poesia Italiana Contemporanea.

Abstract – Acchiappashpirt is a poetronic duo crossing «contemporary music and avant-gard poetry» (as stated on their website). This article presents a viable path for identifying the extensions of contemporary Italian sound-poetry experimentalism through the emblematic experience offered by Acchiappashpirt. The collaboration between Jonida Prifti and Stefano Di Trapani started in 2008 and still progresses by continuously shifting the sensorial approach to the poetic code by rejecting fixity as an instance, exalting the estrangement as a cognitive form of the self in relation to the world, and above all encouraging innovative critical approaches on relationships in order to create tension and desire towards the community.

Keywords – Acchiappashpirt; Sound Poetry; Experimentalism; Noise; Contemporary Italian poetry.

D'Amico, Marzia. "Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora, poesia carnosa".
Enthymema, n. XXV, 2020, pp. 519–32.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13695>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora, poesia carnosa

Marzia D'Amico
University of Oxford

Acchiappashpirt è un duo italo-albanese di poe-tronica che, attivo a partire dal 2008, movimenta e rinnova il panorama della poesia sonora italiana sul territorio nazionale e all'estero. La poetessa Jonida Prifti e il compositore Stefano Di Trapani si esibiscono in un'esperienza poetica intermediale che mescola «musica contemporanea e poesia d'avanguardia». Ci si propone quindi di investigare alcune delle esperienze più significative del duo, collocandole nello spazio della performance fisica dei festival, testimoniale delle registrazioni, virtuale del video/audio-poema, etico-linguistica del posizionamento nel mondo.

1. La poesia performata

Leggere un testo lineare differisce progettualmente dal performare un testo e per cogliere appieno le sfumature di questa distinzione è utile affidarci a un filosofo come Hans-Georg Gadamer, il quale ritiene debba «esserci una certa differenza tra il fatto che un testo viene scritto per essere recitato, ed il fatto che un testo debba essere letto da un foglio; tra il fatto che un testo debba essere recitato, e sia stato scritto per questo, oppure che, come è diventato sempre più consueto nella nostra cultura, si calcoli di avere a che fare solo con la lettura muta» (31). E in effetti nella stesura di un testo poetico performativo si lavora con la consapevolezza di stendere implicitamente due testi, di cui uno effettivo e uno in potenza che risiede sempre sia nelle parole che negli spazi.

Il poeta sonoro concepisce il suo lavoro in modo esclusivo al fine di un'elaborazione esecutiva per una fruizione vocorale: lui stesso è il produttore del messaggio verbale, lo ha progettato, lo esegue dal vivo, solo allora il ricevente (il pubblico) lo può vedere-ascoltare. (Minarelli 14)

Ciò che spinge Minarelli, nel testo appena citato, a indicare nelle possibilità vocorali il futuro della poesia contemporanea e la sua funzionalità sociale è nel «primato della voce» che si realizza, nonostante le diverse possibilità, «svincolato dal mezzo utilizzato». Una simile idea, forse eccessiva ma certamente consapevole, proviene da un'analisi approfondita degli studi e dei lavori di poeti sonori, *performer* e teorici della *performance* che dall'inizio degli anni Sessanta hanno scritto intorno all'argomento condividendo con il pubblico e i critici la loro posizione. La voce di cui parla Minarelli è la stessa che fa da *fil rouge* nei diversi scritti di Zumthor: un soffio creatore, una voce generatrice. Per citare due genitori delle tendenze contemporanee, se per Antonin Artaud «la parola orale» è «la sola autentica e viva» (Fontana 49), per Henri Chopin «la voce si fa segnale del gesto interiore» (53). Sicuramente, come osserva Zumthor, è un «oggetto» (corsivo originale) indagabile e capace di coesione nella società umana – «intorno a cui si stringe e si solidifica il legame sociale, mentre prende forma una poesia» (9) – e lo stesso sistema vocale costituisce la vera essenza del linguaggio. La voce è 'presentificazione' del soggetto, «designa il soggetto a partire dal linguaggio» (Vasse 65).

La voce dunque si dice nel momento stesso in cui dice: in sé, è pura esigenza. [...] Essa costituisce un evento del mondo sonoro, mentre ogni altro movimento del corpo rientra nel mondo

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

visuale e tattile. [...] Per chi ne produce il suono, la voce rompe una chiusura, libera da un limite che in tal modo rivela, fondatrice di un proprio ordine: non appena viene vocalizzato, ogni oggetto acquista per un soggetto, almeno in parte, statuto di simbolo. L'ascoltatore ascolta, nel silenzio della propria soggettività, questa voce che viene dal di fuori; ne fa risuonare le onde, raccoglie le loro modificazioni, segue il senso perduto della risonanza. Questa attenzione diventa il tempo e il luogo dell'ascolto, fuori dalla lingua e fuori dal corpo (Zumthor, *La presenza della voce*, 10-14).

La *performance* poetica prevede il *qui e ora*, il soggetto che materializza l'«oggetto» indagato nella sua forma totale (il *text* che si produce di volta in volta) e l'*audience*. Non si può infatti prescindere dall'ascoltatore, che raccoglie immediatamente quest'unica possibilità di fruire dell'opera nel suo *unicum* performativo (secondo le condizioni irripetibili delle coordinate locali-umoral) (Millán 23) dando luogo ad un'«interrelazione dialogizzata» che potenzia nello scambio l'attività del mittente – il *performer* – e del destinatario – il pubblico – facendo assumere a entrambi «funzioni superattive» (Minarelli 14). D'altronde, in linea con quanto già teorizzato da Barthes («La voce umana è dunque il luogo privilegiato (eidetico) della differenza», 268), ma espanso alla presentificazione corporea, il primato della voce, quale elemento costituente dell'identità nella sua forma incarnata, viene celebrato dalle teorie di Cavarero, che si esprime sul ruolo fondamentale che è «l'atto del parlare relazionale: ciò che in esso sempre e prima di tutto si comunica, al di là degli specifici contenuti che le parole comunicano, è la relazionalità acustica, empirica e materiale, delle voci singolari» (20).

Indeed, the voice appears as the link which ties the signifier to the body. It indicates that the signifier, however purely logical and differential, must have a point of origin and emission in the body. There must be a body to support it and assume it, its disembodied network must be pinned to a material source, the bodily emission must provide the material to embody the signifier, the disembodied signifying mechanics must be attached to bodily mechanics, if only in its most intangible and “sublimated” form, the mere oscillation of air which keeps vanishing the moment it is produced, materiality at its most intangible and hence in its most tenacious form. (Dolar 59)

Il *performer*, con il suo corpo, «reclama il diritto di una presenza irrinunciabile» e «ciò porta il corpo a essere significato integrato del poema stesso» (45). Nei suoi studi Zumthor sottolinea l'importanza del nostro modello gestuale permanente, che non riduce dunque l'oralità alla sola azione vocale ma vi include anche il linguaggio del corpo. Riprendendo gli esempi delle società tribali, lo stato di *trance* prevedeva una danza o una gestualità più o meno ritualizzata: l'attesa per la *performance* vocale era complementare all'attesa della *performance* gestuale. In qualche maniera ci si presenta, mantenendosi saldo a diversi livelli il modello gestuale, quella stessa attesa nella *performance* poetica contemporanea a prescindere dalla spettacolarità delle pratiche gestuali (talvolta anche il solo sguardo dell'interprete, rivolto al pubblico o perso nel vuoto, o un analogo «gesto muto» – come li definisce Zumthor – è amplificatore sensoriale della *performance* e elemento fondamentale e costitutivo della stessa). Per questo motivo, nonostante il nostro campo d'interesse sia specificamente rivolto all'uso della voce, non si può prescindere, nel delinearne gli sfumati confini, dalla presenza fisica – scenica – dell'esecutore, che costantemente «si offre a un contatto»¹ ed è dunque percepibile da diversi sensi simultaneamente. Sul piano del senso, inoltre, si sviluppa una costante e indagabile interrelazione tra la gestualità espressa e l'esecuzione vocale, stimolando il pubblico sia che i gesti siano significanti, sia che semplicemente facciano «appello alla [sua] attenzione, alla [sua] emozione, alla [sua] benevolenza». Il corpo non è dunque semplicemente al servizio dell'esecuzione ma ne fa pienamente parte, e la sua gestualità di qualsiasi entità sia è portatrice di senso «alla maniera di una scrittura geroglifica».

¹ Qui, prima e dopo ci riferiamo in particolar modo al capitolo *Presenza del corpo*.

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

Il gesto non trascrive niente, ma produce figurativamente i messaggi del corpo. La gestualità si definisce così (come l'enunciazione) in termini di distanza, di tensione, di modellizzazione, piuttosto che come sistema di segni. (244)

E così come il silenzio produce un'interruzione della catena linguistica e viene spesso utilizzato proprio per frammentare o enfaticizzare, alla stessa maniera un *performer* può lavorare sull'assenza della gestualità rendendola impercettibile e interrompendo la catena discorsiva parallela che compie con il corpo, sottraendosi alla norma comunicativa sociale. Una trasgressione «senza violenta malizia» – la definisce Minarelli – che libera dai tabù e permette di compiere il desiderio di rivelazione e abbandono che sedimenta anche nell'inconscio del pubblico, permettendo al *performer* e al suo pubblico di comunicare secondo una forza espressiva che «libera il fantasma-sciamano del suo corpo» e si inserisce in un processo e un sistema di complicità che stimolano il *performer* oltre i propri limiti.

Adriano Spatola e il suo lavoro totale² con la poesia ne offrono un limpido esempio, desumibile dalla testimonianza di Giovanni Fontana.

Nelle performances di Spatola il corpo diventa il centro di un campo di forze magnetiche collegate al mondo; ogni battito, ogni pulsazione è un modo di permettere la comunicazione, di favorire collegamenti iper-estetici. Il corpo è un tam tam che dissipa energie, che attua un processo di ionizzazione. Ma il corpo non emana semplicemente: è anche recettore degli stimoli provenienti dal pubblico che immediatamente iscrive in se stesso. L'avvenimento performativo è collegato al contesto più di quanto non appaia. Ogni situazione esterna, ogni avvenimento casuale, tutto l'ambiente che pure è influenzato dalla performance, influisce su di essa, ed essa a sua volta riflette modificando e modificandosi all'istante. È un gioco di specchi operato contemporaneamente dal poeta e dal pubblico [...]. (Fontana 55)

Un gioco di rimandi attraverso il quale «un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e percepito», secondo un «armonico congiungersi in crescendo» che permette al pubblico di «rimette[re] nel circuito della comunicazione il proprio stimolo». (Minarelli 14)

Zumthor ritiene si possa addirittura «senza alcun paradosso distinguere nella persona dell'ascoltatore due ruoli: quello del destinatario e quello del co-autore» (288). Il pubblico – altro elemento chiave – è parte integrante dell'operazione performativa e il suo ruolo è parimenti importante nella costituzione dell'evento. L'individualità della ricezione dell'evento, inoltre, si dimostra fondamentale per il discorso sulla memoria della performance che abbiamo in parte affrontato e su cui stiamo per tornare.

Fondamentalmente il motore della performance è dunque la reciprocità del rapporto che si instaura nel momento dell'esecuzione tra performer e pubblico, che funge da spinta vitale per il rapporto di entrambi col testo (non testo su carta, testo performato). «Nel corso dell'esecuzione, diversi indizi linguistici, ritmici o gestuali, segnalano queste interazioni, e a volte le amplificano nel momento in cui le manifestano». L'intento del performer è di mantenere viva l'attenzione dell'ascoltatore perché si alimenti la tensione che rivolge al testo e bilanci la propria, mantenendo un equilibrio utile alla riuscita dell'evento «per raggiungere di comune accordo il climax di una reciproca percezione acustica e visiva». (Minarelli 14)

² L'estrazione artistica dei performer così come la loro formazione è perlopiù disparata e interdisciplinare, a sottolineare come la direzione intrapresa dall'arte nel Novecento e tutt'oggi percorsa tenda quasi inevitabilmente a una multidisciplinarietà costante – attraverso le commistioni e le infrazioni dei generi – se non, addirittura, a una totalità dell'arte – concetto particolarmente caro a quello che forse è il massimo alfiere del performativo nella poesia italiana, Adriano Spatola, il cui contributo teorico di maggior portata è dedicato appunto a un percorso *Verso la poesia totale* (1969).

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

[...] annullare la distanza fisica dal pubblico, utilizzando per l'azione tutto lo spazio disponibile, permette di dare e prendere la giusta carica per far funzionare la macchina spettacolare. Si registra un fenomeno spiegabile dalla fisica: ciò che viene mostrato in scena impegna una quantità d'energia che si riversa in platea; se il modo è giusto e la misura sufficiente, si avrà un ritorno d'energia proveniente dalla reazione emozionale degli spettatori [...]³ (Salerno 144)

In tale prospettiva il pubblico, più o meno consapevolmente, decide di intraprendere un'azione rischiosa ponendosi, appunto, come perno fondamentale della *performance* nella sua totalità e oggettività. Ma non è davvero possibile parlare di oggettività davanti a un evento spettacolare – per rubare il termine allo studio di Salerno appena citato – poiché il pubblico compone al tempo stesso un'unità unica e frammentaria. La percezione unitaria dell'evento può essere individuata nei casi limite di *trance* collettiva (forse), ma certo non nel caso della poesia.

Zumthor distingue due processi di «falsa reiterabilità» – ma non per questo inutile – della *performance*:

- l'archiviazione, per iscritto o mediante la registrazione elettronica, che ha per effetto di fissare tutti o parte degli elementi dell'opera: verbali, sonori, o perfino visivi, se si tratta di un film o di una videocassetta;
- la memorizzazione, diretta o, attraverso mediazioni diverse, indiretta, come quella che, passando attraverso la scrittura, richiede un'interiorizzazione del testo. (307)

La *performance* vive inalterata nella memoria del pubblico e dell'autore solo per brevissimo tempo. Il testo 'autentico' presto lascia il passo alle varianti della rilettura della percezione: anche se l'ascoltatore viene interrogato in merito e si sforza di riportare i dettagli, oltre *l'hic et nunc* dell'evento di quel testo ne esiste solo una selezione. La parte più ricca di una testimonianza sta proprio nella parzialità della stessa, e la singolarità della performance nel fatto che, nonostante le infinitesimali ricostruzioni possibili e la summa delle stesse (interrogando diversi testimoni), non si potrà mai davvero ricostruire la performance nella sua autenticità, ma solo nella sua esattezza. La prima variante possibile del testo performativo autentico avviene dunque nella memoria del pubblico, ma se questa possibilità di modifica nella tradizione orale della poesia denuncia, per usare una definizione di Zumthor, l'«instabilità dell'opera» e la difficoltà per chi studia la poesia orale di «ritorni alle fonti», nel caso della poesia performativa contemporanea si tratta di un successo. Egualmente però la *performance*, come il testo orale, si rinnova di volta in volta ma l'autore nella tensione col testo accumula esperienza e dunque:

L'energia che le è sottesa e che manipola le sue forme, recupera a ogni esecuzione l'esperienza vissuta e ne fa parte dei suoi materiali. (Zumthor 322)

Più in generale però si può dire che le possibilità offerte da supporti di riproduzione audio e video muteranno la loro funzione in relazione alla poesia performativa, passando dal ruolo di tracce fortunatamente conservate (quando chi si esibiva non prestava particolare attenzione alla possibilità di essere ri-ascoltato e ri-visto in futuro) fino a diventare parte integrante della performance o addirittura interlocutore di essa, costituendo il bacino di un potenziale pubblico virtuale a venire.

Passiamo dunque ad osservare come, nella pratica poetronica di Acchiappashpirt, il duo opera modulazioni comunicative apparentemente antitetiche offrendo come risultante una performance che si manifesta nel tentativo stesso di comunicazione. Per una messa in pratica delle ipotesi proposte, l'analisi si baserà in parte su una disamina del rapporto tra soluzioni

³ L'operazione del *performer* in scena, capace di osservarsi e assorbire le energie dal *feedback* immediato, sono simili a quelle analizzate nel teatro Butó.

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

formali e dimensione performativa, e in parte sull'esperienza diretta di partecipazione, memorizzazione, e trasmissione di chi scrive. La resa esatta dell'evento, attraverso una rielaborazione di ciò cui si è preso parte e nel tentativo di oggettivare l'esperienza e proporne una narrazione fedele, non può avvenire, ma questo non priva della sua importanza il valore testimoniale.

2. Codici e Anticodici

Già nello stesso nome del progetto, Acchiappashpirt dimostra una particolare attenzione alle possibilità di trascendenza della lingua e alla comunicazione con l'alterità come principio. L'unione di due parole in lingue diverse, italiano e albanese per la precisione, è dovuta al fatto che i due componenti hanno in effetti lingue madri diverse. Jonida Prifti, poeta e performer, pratica il tracciato della doppia lingua (albanese, lingua natia, e l'italiano, d'adozione). Il plurilinguismo di Prifti è manifesto anche quando le due lingue non interagiscono direttamente; come identifica la poetessa e critica Maria Grazia Calandrone – nella prefazione ad *Ajenk*, libro uscito per la casa editrice Transeuropa con allegato omonimo cd – «l'albanese è una specie di gemello parassita dell'italiano di Jonida, ne succhia ancora qualche filo di sangue, ne devia impercettibilmente la colonna portante» (3). Il ritmo a cui siamo abituati con la prosodia italiana è frantumato, Prifti lo filtra translinguisticamente reinventandone la sonorità secondo intuizioni derivanti da moduli dell'albanese e provocando nell'ascoltatore una sensazione di straniamento. Non ci troviamo davanti a un punto di partenza, la lingua albanese, e uno di arrivo, l'italiano, quanto a un percorso in cui il senso stesso della comunicabilità – più che della comunicazione – viene messo in discussione a partire dalla sua impalpabile materializzazione fonolinguistica. Le lingue comunicano tra di loro attraverso l'esperienza di Prifti che si offre come medium a questa molteplicità di occasioni, e che nella performance inscena percorsi possibili. La tensione tra le due lingue diviene energia che si proietta oltre la posizione da cui si dice e si propaga in ogni direzione per un superamento o, per essere più precisi e prendendo in parola la stessa autrice, un abbattimento della parola:

Non so se veramente voglio superare il confine, nel senso che la parola stessa delimita un confine, perciò preferisco abatterla, come senso e come suono, attraverso l'uso degli errori. Nell'errore, nell'improvvisazione, partendo sempre da un minimo di canovaccio, esploro altri spazi possibili e impossibili, tramite la voce e il corpo. (“Il Confine Che Risuona”)

Ne è un esempio la traccia audio di Ku ku ku jdes, una delle poesie contenute nel CD e nella raccolta bilingue *Ajenk*, uno dei primissimi e riuscitissimi esperimenti: la parola, nella sua trascrizione lineare sia in lingua albanese che italiana, viene frammentata ma senza risultati estremi, diviene quasi del tutto intelligibile, a tratti, nella sua resa acustica. L'espressione vocale del canovaccio testuale e l'incursione sonora degli elementi di distorsione elettronici rendono difficile chiarire quand'è che una parola potrebbe finire, privando così l'esperienza percettiva di qualunque orizzonte d'attesa logico. Solo la ripetizione continua di «ku ku ku», utilizzata per dare un ritmo riconoscibile all'andamento dell'interpretazione, ci fa capire che Prifti qui sta spezzando un vocabolo albanese come in altri esperimenti, in lingua italiana, aveva manipolato le parole (prolungando ad esempio – nel brano “Ci vuole una bonifica”, contenuto nell'antologia sonora *Paesaggio 013*, a cura di Tommaso Ottonieri – la 'a' di «stagno», sillabando il verbo «vegeta» o trasformando la vocale finale di «mi apro» in un canto ondulato). In un confronto con la traccia offerta nella sua versione lineare su carta, possiamo scoprire che compie la stessa operazione di ripetizione delle formule «ku ku ku jdes» e «pak gna pak» (letteralmente 'att att att attento' e 'poco a poco' in italiano) non solo dove indicato sulla pagina, ma anche in altri momenti della traccia sonora che sembrano richiederlo anche dal punto di vista dell'equilibrio

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

con l'ambiente musicale. Anche altri elementi dei versi subiscono alterazioni utili alle esecuzioni, mostrando come il testo performato sia più attendibile della sua spoglia cartacea. In altri punti della trascrizione su pagina comunque troviamo un uso della paragrafematica utile a segnalare gli script vocali, un po' alla maniera di Patrizia Vicinelli (autrice di riferimento per Prifti)⁴ o dei futuristi: nel verso «ATO gishta futi në pus», la prima parola è in maiuscolo perché funziona da micro-refrain, riecheggiando ripetuta nell'esecuzione anche se scritta una sola volta nel libro. Si materializza dunque una lingua abbozzata, seppur nella sua precisa ricerca a priori, carica dell'esperienza babelica e inter-codica, il cui portato simbolico cade a peso morto sul significante verbale, frantumando il significato in stridenti essenzialità multiple. Come osserva Calandrone nell'introduzione alla raccolta *Ajenke*, «[l]e tracce della voce di Jonida sono davvero "tracce", nel senso primitivo e primario di impronte, orme. Di un animale venuto da un altro luogo: geografico, culturale e spirituale».

Il secondo componente del duo, SDT (Stefano Di Trapani)⁵ è musicista polistrumentista e attuante fisico della macchina; si definisce *noiser*, ovvero un creatore non di suono armonico ma di sonorizzazione di percezioni e particelle minime.

L'arte musicale ricercò ed ottenne dapprima la purezza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversi, preoccupandosi però di accarezzare l'orecchio con soavi armonie. Oggi l'arte musicale complicandosi sempre di più, ricerca gli amalgami di suoni dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al suono-rumore. (Russolo 10)

Nel tracciato degli studi e delle pratiche del noto compositore e filosofo John Cage,⁶ Stefano Di Trapani sviluppa il principio di musicalità di derivazione futurista, e lo traghetta nel millennio successivo fino all'impiego (apparentemente) anti-comunicativo più radicale dell'esperienza punk.⁷

Noise exists structurally or relationally; its presence relies on an assemblage of perceivers, generators, borders, vibrations, ideas, geographies, spaces and materials. (Goddard et al. 209).

Come descritto da Marie Thompson nel saggio "Music for Cyborgs: The Affect and Ethics of Noise Music", contenuto in *Noise Music. A History*, quanto ci interessa soprattutto del noise e dell'impiego di questa forma di sonorizzazione non è tanto una definizione categorica della sua essenza, quanto piuttosto l'osservazione degli effetti del noise. In un parallelo con il teatro della crudeltà di Antonin Artaud, Thompson segnala che altrettanto decisamente il noise pone al centro una forma di sensazione anziché di rappresentazione, significando così la percezione

⁴ «Jonida Prifti, poeta/performer, vocalist e traduttrice/interprete dall'albanese all'italiano e viceversa, nata a Berat (Albania) nel 1982, è emigrata in Italia (Roma) nel 2001. Si è laureata nel 2010 con una tesi sulla poetessa italiana Patrizia Vicinelli all'Università de "La Sapienza" di Roma. La sua tesi è stata poi pubblicata in e-book dalla casa editrice accademica Onyx nel 2014». La biografia è desunta dal sito web della poeta: <http://www.jonidaprifti.com/> (Accessed 29 March 2020).

⁵ Stefano Di Trapani, in arte Demented Burrocacao, è – oltre che compositore e musicista – giornalista e autore. Ha all'attivo diversi progetti musicali (ad es. System Hardware Abnormal, Maximillian I) e cura tra le altre cose una serie di rubriche musicali per diverse riviste (e.g. *Vice*).

⁶ I pezzi 'muti' di Cage sono particolarmente rilevanti per l'indagine della performance: in essi il musicista non esegue nulla ma, attraverso un'azione negativa, invita chi partecipa allo spettacolo ad ascoltare i rumori casuali dello spazio condiviso con l'attuante. Anche sperimentazioni successive risultano in linea con il percorso: Cage usava oggetti comuni che, agiti, producevano suoni musicali seppur non secondo la canonica percezione armonica. Per uno studio ricco e sintetico del lavoro di Cage e del segno indelebile lasciato nell'orizzonte sperimentale, si veda *John Cage, una rivoluzione lunga cent'anni* (2012).

⁷ Per una estesa storia della noise music, si faccia riferimento a P. Hegarty, *Noise Music. A History* (2007).

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

e l'intensità del suono stesso anziché il suo apparente portato. Il rumorismo elettronico, completamente calato nella realtà storico-sociale occidentale (perché da qui la osserviamo, oggi, per questa analisi), è anch'esso *materiale musicale* così come descritto e discusso da Adorno. «Poiché la tonalità non è una condizione imposta da natura, è privo di senso insistere nel conservarla in base ad una legge naturale». (Adorno 109)

[L]e dissonanze, nate come espressione di tensione, di contraddizione e di dolore, si sono sedimentate diventando “materiale”. Non sono cioè più mezzi dell'espressione soggettiva, ma in questo non rinnegano affatto la loro origine, e divengono caratteri della protesta oggettiva. (Zurletti 39)

Il materiale musicale si sviluppa in dialogo costante con la società, senza mai davvero rifletterne in maniera neorealistica l'essenza, e senza mai dichiarare autonomia originaria dal contesto. «Questa evoluzione della musica è parallela al modificarsi delle macchine, che collaborano dovunque coll'uomo». (Russolo 10)

La collaborazione tra corpo umano e corpo meccanico è dialogante e orizzontale nell'esempio di Acchiappashpirt. La macchina, anziché essere messa al servizio, viene chiamata in causa come rispondente in-naturale e a suo modo sinonima del dire umano. La forma primitiva dei vocalizzi li rende indizi che avviano la sonorizzazione di intromissioni foniche elettroniche. La parola detta incontra il microfono e rimbalza attraverso i cavi fino agli strumenti che ne permettono l'accentuazione, la dissoluzione, e soprattutto lo sviluppo in direzioni che il solo corpo umano non potrebbe percorrere. Come osserva Henri Chopin, considerato il fondatore della poesia sonora europea, «[c]on le ricerche elettroniche la voce è diventata finalmente concreta [...] portatrice di un corpo che non cessa mai di essere attivo, quel corpo che è la sua macchina specifica». (Chopin, “La Voce”)

Chopin affermava che senza l'elettricità la *poesia sonora* non sarebbe mai potuta esistere. Ma contemporaneamente, ricollegandosi alla tradizione performativa e/o parateatrale, che appartenne anche alla poesia fonetica, il campo d'azione privilegiato della *poesia sonora* non resta circoscritto al nastro magnetico, finché la voce, anche in ragione della sua stessa valenza corporea, non si confronti con altri codici espressivi. (Fontana, “HENRI CHOPIN”)

Così la macchina-corpo produce sonorità che trovano risposta ed estensione nella macchina non-umana: l'interazione voce-elettronica è paritaria. L'azione originaria rimane quella del fiato umano di Jonida (come la descriverebbe Zumthor); attraverso l'azione iniziale – o sarebbe il caso di dire iniziatica, considerato il valore ritualistico dell'evento performativo –, che è la pronuncia vocorale delle parole o dei fonemi, si innescano dei feedback nell'apparato elettronico che assumono una propria sostanza e che vengono accompagnati (e talvolta inseguiti) da SDT. La loro forma sonico-sonora si estende s-materializzando una presenza alternativa alla voce di Jonida, che si sostanzia in fughe e ritorni dalla parola detta e che, nell'unione con essa, a ogni esplorazione performativa, genera poesia.

Se possiamo dire che il noise sostituisce il codice para-linguistico della musica, avvalendosi del proprio potere metaforico e sensoriale, a modalità operative desunte dalla tradizione del nuovo e dello sperimentalismo anche primonovecentesco, nell'esperienza Acchiappashpirt, si aggiunge un'ulteriore interferenza che converge nel tema dello spiritualismo linguistico. Oltre al plurilinguismo sistematico che proviene dall'esperienza diretta di migrazione geo-culturale e linguistica del duo come rappresentativa dello stato di movimento collettivo, Acchiappashpirt sfida il confine linguistico attraverso l'impiego della xenoglossia, come dichiarato nella descrizione del progetto nel loro website:

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

xenoglossia come tramite per il paranormale, in una interminabile lotta senza esito per la supremazia tra strumento musicale (kaoss pad) e voce, in cui l'uno modifica, altera e comanda l'altro e viceversa per far emergere l'utopia del controllo e l'impossibilità della definizione fissa.

Il *concept* dietro il loro lavoro poetico-visuale è infatti l'*ouija board* (la famosa tavola con le lettere dell'alfabeto che si usa nelle sedute spiritiche), strumento che consente la comunicazione con gli spiriti sovrannaturali e che già era stato posto al centro di diverse ricerche nei decenni precedenti.⁸ L'interazione della parola con il suono e il supporto video che aiutano a dare vita a una poesia performata, che coinvolge al massimo la sensorialità, non sono finalizzati a una chiarificazione bensì a un ulteriore grado di straniamento della percezione.

In pratica la voce è il medium che entra in contatto con “il fantasma nella macchina”, il quale poi risponde tramite feedback in un circuito / cortocircuito che eleva la parola e il suono a qualcosa che ha a che vedere coi fenomeni ideomotori, nei quali quindi la scrittura è automatica e se viene da noi non ne siamo consapevoli o almeno ci riserviamo il beneficio del dubbio. (Acchiappashpirt, interview)

Il processo di smarcamento dal significato è in linea con antecedenti operazioni di reinvenzione della lingua oltre la categorizzazione logico-analitica; ad esempio, nel caso dell'avanguardia poetica russa, l'impiego della lingua *zaum*.⁹ Teorie e pratiche della lingua trasmentale (o semi-trasmentale) vengono promosse soprattutto da Velimir Chlebnikov e Aleksej Kručënych,⁹ che vengono tributati come ideatori originari della lingua *zaum*: una lingua di comunicazione pre-linguistica, che esiste 'oltre la mente' e cioè oltre il senso inteso come categoria culturale. Le sue radici affondano nella fase pre-sistematica della comunicazione, e ai codici senso-mentali vicini a quello stato astrutturale che permette fruizione senza bisogno di comprensione: ad esempio, nel suo saggio datato 1919, Chlebnikov traccia la connessione tra la poesia e gli aspetti magico-ritualistici:

What about spells and incantations, what we call magic words, the sacred language of paganism, words like “shagadam, magadam, vigadam, pitz, putz, patzu” — they are rows of mere syllables that the intellect can make no sense of, and they form a kind of beyonsense [*zauim*] language in folk speech. Nevertheless an enormous power over mankind is attributed to these incomprehensible words and magic spells. (Khlebnikov 370)

Attraverso il superamento del senso strutturale, ci si apre alla possibilità del senso sensoriale, o del non-senso, necessario a ritrovare il più antico passato e proiettare questa comuni-

⁸ Sulla scia del ricorso all'occultismo, praticata tra gli altri da Aleister Crowley e William Yeats, da William S. Burroughs e da Brion Gysin, troviamo anche diretti riferimenti all'impiego della *ouija board*. Tra le esperienze più note e celebrate, il poema epico *The Changing Light at Sandover* di James Merrill e la poesia *Ouija* di Sylvia Plath.

⁹ Velimir Chlebnikov, attivo nella corrente futurista russa, muore nel 1922. Solo sei anni dopo verrà pubblicata la raccolta delle sue opere complete, alimentando così interesse globale nei confronti dell'autore. Per l'Italia, si veda Angelo Maria Ripellino, “Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov”. Aleksej Kručënych è altrettanto attivo nella sperimentazione anti-istituzionale. Nel 1912 viene firmato e diffuso il manifesto di Gileja “Schiaffo al gusto corrente” (firmato, tra gli altri, anche da Vladimir Majakovskij), e soprattutto l'anno successivo viene elaborato *Slovo kak takovoe* (“La parola in quanto tale”, 1913): una sorta di manifesto della lingua trasmentale in cui le teorizzazioni differenti dei due soggetti ideatori qui nominati vengono palesate e discusse. Per un approfondimento, si veda V. Markov, *Storia del futurismo russo* (1973).

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

cazione extra-grammaticale nel futuro archetipico, dove ogni aspettativa di comunicazione avviene fuori dalla scansione del tempo diacronico. Acchiappashpirt estremizza ulteriormente queste pratiche attraverso la ricerca xenoglossica, risvegliando saperi para-normali e extra-terreni: estendendo, quindi, la nozione di lingua e linguaggio a un passato pre-terreno e a un futuro post-mortem. Piegata questa veridicità del tempo come quantità scandita e separata, nella compresenza di carnale e spiritico, di umano e non-umano (post-umano?), si compie un sodalizio che è la ricerca di e l'abbandono a inedite possibilità di interazione comunicativa.

Cyborg, *noi*, sulla rete delle nostre resistenze neurali, dove è fantasmabile dunque il «reale», è possibile esser corsi da esso: domandiamo possibilità di attriti per (ri)produrlo (in *noi*) entro una tropologia di bassa-fedeltà (disturbo, errore, sfocatura, lacuna). (Ottonieri 199)

Nell'intersezione delle possibilità comunicative che tendono a una ulteriore indefinibile, attraverso un procedimento di montaggio, aggregazione, simultaneità, avviene un rinvenimento del suono di una lingua insieme tribale e postmoderna. La lingua di robotici fantasmi di animali umani.

3. Corpi e Anticorpi

Negli anni trascorsi dalla nascita del sodalizio, gli Acchiappashpirt hanno partecipato a numerosi eventi e festival nazionali e internazionali – ad esempio “Poesia Totale” (Roma 2009, a cura di Nanni Balestrini, Tommaso Ottonieri, Sara Davidovics), “Keen fest” (Antwerp, 2013), “Generazione y” (Roma 2014), “Acida Fest” (Porto, 2016), “Zuma Fest” (Milano, 2017). Il coinvolgimento nella scena poetica da parte di Acchiappashpirt è anche di cura, o sarebbe meglio dire agitazione, culturale. A partire dal 2010 infatti, il duo organizza annualmente il mini-festival internazionale di poesia sonora. L'intento di “Poesia carnosa” – questo il nome del festival – è quello di «scardinare la routine dei reading poetici, riportare il suono alla parola e la parola dove è silenzio».¹⁰ Notiamo intanto due cose: in primo luogo il titolo del festival, che si richiama la corporalità della poesia ma usa un aggettivo, “carnosa”, che evoca la chirurgia plastica e il campo semantico legato alle labbra, porta della voce; in seconda battuta la tripartizione proposta per i *reading* poetici, silenzio, suono e parola, da riassociare tra loro con l'idea non tanto di performare il testo ma di dargli voce come se fosse muto.

In un articolo scritto per il giornale *Il Fatto Quotidiano*, Lello Voce osserva come la crisi economica abbia condannato, come spesso accade, prima di tutto le realtà culturali, e soprattutto quelle alternative:

decine di festival ed eventi chiusi per sempre, spazi sprangati, iniziative editoriali incenerite. Come sempre in tempi di crisi, si è messo in moto un meccanismo di ‘trust’, grazie a cui sono sopravvissuti solo gli eventi più grandi, che hanno cannibalizzato i più piccoli. Ciò che manca oggi in Italia non sono i grandi festival di letteratura (che anzi si fanno spietata concorrenza tra loro), ciò che manca è la rete di base che potrebbe davvero dare sostanza e costanza a quanto accade negli eventi maggiori. (Voce, “Duetti #16”)

¹⁰ Prosegue così la descrizione del festival offerta sul website: «basta con la gente seduta ad ascoltare poeti incapaci di tenere un microfono in mano, basta nicchie dei soliti addetti ai lavori annoiati, basta con gli open mic populistici, basta con il raccoglimento tipico delle chiese. La situazione qui è rock [...]». Consultabile presso <http://poesiacarnosa.blogspot.com/> (Accessed 29 March 2020).

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

In un contesto stringente, Acchiappashpirt organizza un progetto ambizioso che ha saputo crescere in autonomia, e che nonostante le avversità festeggia felicemente il suo decimo anniversario. Alla sua prima edizione, il festival si inaugurava presso il circolo “DalVerme”, luogo di punta della sperimentazione sonico-musicale romana, i cui locali sono stati sequestrati dalla Questura nel 2016. La chiusura del circolo ha messo fine a un’esperienza di promozione artistica di sette anni e di rilevanza socio-culturale che ancora la città soffre a vedersi negata. Ad oggi, il festival “Poesia Carnosa” ha trovato nuova collocazione presso il Circolo Arci “Forte Fanfulla”, dove la cultura underground militante trova realizzazione artistica. In linea con la pratica del festival ideato, Acchiappashpirt offre un’esecuzione poetica che rinnega e scardina le strutture accademiche.

La performance live del duo non suggerisce ai partecipanti la possibilità di sedersi, costringendo il pubblico a essere presente e avvertire sul corpo l’esperienza, mantenendosi in stato di veglia e attenzione e rendendo così la fruizione molto più simile a quella di un concerto punk che a un reading canonico.

Io stessa ho avuto modo di assistere a un’esibizione in occasione della presentazione del loro lavoro: *SONETE TE TURPSHME* (un cdlibro, come lo definiscono nel comunicato stampa che invitava a prendere parte all’evento). Ne parlo dunque come testimone diretta, associando all’esperienza dal vivo quelle collaterali avute in rete prima dell’evento, quando ho ricevuto segnalazione della presentazione e ho potuto informarmi sul duo, e dopo di esso, nella ricerca di ulteriori edizioni audiovisive dei pezzi che avevo visto e ascoltato. L’esplicitzza dei videopoemi proiettati quella sera al Forte Fanfulla, sostanzialmente a tema erotico, aveva portato alla censura degli stessi nel web sui siti di videosharing. Considerare questo lavoro di Acchiappashpirt come un dialogo tra Eros e Thanatos, per quanto sempre efficace, è probabilmente riduttivo. Se la poetica a doppio binario della distorsione della comunicazione è manifesto dell’incompletezza e poca chiarezza del linguaggio, la maniera che i due artisti hanno di far dialogare gli elementi in una ricerca volta a una comunicazione extralinguistica (e direi anche ‘oltreverbale’) con il mondo sovranaturale (post-Thanatos, dunque) trova efficacia nell’esposizione dell’Eros. Intanto la sessualità è la massima fisicità, quindi la massima presenza del corpo che è il fattore più importante della performance. I sonetti proposti sono “osceni” (questo vuol dire *turpshme*) perché, sostenuta dall’esplicitzza fisica, la corporeità vi diviene manifestazione della pulsione di vita, e l’Eros è il mezzo più esplicito della pulsione comunicativa oltreverbale.

Il corpo, sessualizzato per scelta, è strumento d’indagine e non oggetto – è complementare alla comunicazione, è necessario al pubblico per interfacciarsi. D’altronde la fisicità umana, la corporeità oltre il digitale e il meccanico è una preoccupazione che già ha visitato altri lavori di Prifti. Come non ricordare il suo terrore di «partorire un corpo di plastica», espresso in una delle sue più fortunate composizioni?

La poesia, omonima al verso citato («Non voglio partorire un corpo di plastica»), apparsa su diverse riviste e infine nella raccolta *Ajenk*, è eseguita anche nel cd audio e se ne può trovare una registrazione della performance live effettuata in occasione del festival Romapoesia 2010. *Non voglio partorire un corpo di plastica* è non solo il titolo ma anche il refrain che nella pagina compare regolarmente uguale a sé stesso mentre nelle performance audio e video si deforma attraverso script fonetici diversi: in quella live cresce d’intensità arrivando a informare un urlo disperato, in quella su CD risponde a una diversa climax, basata sulla rapidità invece che sul volume e sul tono. Le differenze tra la trascrizione lineare e le esecuzioni non sono finite: quando la poesia è performata il refrain può accendersi all’improvviso, senza aspettare che i brani sulla pagina distinti in strofe siano conclusi; addirittura può trasformarsi in un lamento infantile trasportando l’accento prosodico dalla “plastica” al verbo “voglio”, che talvolta fago-

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

cita l'oggetto in un più semplice e lapidario: "non voglio". Ascrivo questo testo a visioni postumane, ma non va dimenticato che uno dei saggi più importanti dedicati alle esperienze letterarie di fine millennio si intitola proprio, come già indicato, *La plastica della lingua*.

Prihti parla di un corpo, ma è un'autrice performativa e dunque i suoi testi sono scritti attraverso il corpo. Possiamo dunque immaginare che il suo "non voglio" non sia solo di natura biologica, legato a terrori nucleari o al rifiuto per la chirurgia disumanizzante e per la trasformazione dei corpi in merce già profetizzata dal pasoliniano *Salò*. Forse, infatti, la sua è anche una dichiarazione di poetica: non vuole produrre una poesia di plastica, vuole superare le performance degli anni Novanta per raggiungere un uso del corpo spirituale (o meglio "spiritico") nei suoi esperimenti, che comunque mostrano di non essere gratuiti tentativi ma di rispondere, anche con violenta opposizione, alla tradizione sperimentale e in particolare ai suoi esiti più recenti.

I corpi esistono e resistono anche nello spazio virtuale, che si specchia in quello materiale e viceversa: la vera totalità della realtà, oggi, viene raggiunta attraverso la commistione di questi aspetti. Internet è il luogo ideale (da) dove portare avanti la pratica politica della cultura, attraverso la condivisione orizzontale e (spesso) gratuita di molto del materiale prodotto, occupando lo spazio geopolitico virtuale come forma di evasione dalla normativizzazione dell'esperienza umana e artistica. Video-poemi, registrazioni di live-performance, tracce audio, e quant'altro vengono rese reperibili e fruibili, affidando alla tecnologia la possibilità di arrivare in ulteriori luoghi e di farsi luogo allo stesso tempo.

Viene messo a tema quanto appena presentato nell'ultima fortunata produzione del duo, in un esperimento che unisce poetronica e produzione cartacea di resistenza. *Click Remover* (Agosto 2019), prodotto dal collettivo artistico ROMA00185 Misto Mame,¹¹ viene rilasciato in versione digitale online ma anche sostenuto da una *fanzine* curata dall'artista Lapo Sorride.

Repressione? Atti di forza? Abusi di potere? Paura? Provate a cancellare un muro di click audio, è impossibile. Per fare saltare le maglie dell'onda che ci vuole compressi, bucare il digitale, eccedere nell'esistenza, mandare in corto l'ovvio, diventare la distorsione / folla che degrada la polizia / spettro.¹²

L'essenza stessa del reale fa parte della poetica interrogativa del duo. In una delle più fortunate tracce, possiamo ascoltare Jonida domandarsi: «E se dentro la bocca, la saliva intona / dal centro nervoso [...] Brividi di mali, chissà se reali?» (*Click Remover*). L'oralità e la fisicità corporea rimangono anche testualmente attivanti: la bocca e la saliva mischiano gli elementi dell'aria e dell'acqua, e osserviamo uno slittamento semantico che presenta la saliva intonare – come fosse voce – a partire dal «centro nervoso». L'assimilazione della macchina-umana e macchina-nonumana è un tema centrale del secolo corrente: lo slancio sensoriale dato dal sistema nervoso della scatola cranica si dirama in tutto il corpo, percorrendone le vie interne con informazioni da dare e raccogliere; quasi ridondante la segnalazione di un parallelo con la macchina elettronica (ad esempio, computeristica) e le sue funzioni e possibilità. La vasta acriticità di posizionamento dei soggetti nel contesto materiale e virtuale, così come una riluttanza a voler ammettere una co-esistenza percettiva e performata della propria soggettività, lasciano

¹¹ Dalla descrizione offerta dal collettivo sul loro bandcamp ufficiale (<https://mistomame.bandcamp.com/>, accessed 29 March 2020): «crew of imaginatives; pasta-performers. Unit of people whose intimate connection is given by the urgency to emancipate themselves from stereotyped perspectives». Il collettivo romano rende omaggio al partigiano albanese assassinato dai fascisti nel 1942.

¹² Dalla descrizione dell'album *Click Remover* disponibile all'indirizzo <https://mistomame.bandcamp.com/album/click-remover> (Accessed 29 March 2020).

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora

Marzia D'Amico

ampio margine per una pratica di sorveglianza dei corpi e delle informazioni pari a quella, più recente, della presenza e delle attività virtuali.

Oggi i nuovi autoritarismi, da qualsivoglia lato arrivino, si fregano le mani di fronte a questo terrore dell'assenza di realtà, poiché siamo stati educati costantemente a temere la condizione "basculante" che ne comporta, per cui ci propinano le *loro* realtà. Il segreto è invece che ogni persona sviluppi la *propria* realtà e la metta in relazione senza sentirsi minacciata: probabilmente è questo il modo per poter far combaciare la rete e il quotidiano, tenendo anche conto che oramai rete e quotidiano sono praticamente la stessa cosa. (Acchiappashpirt, interview)

4. Conclusioni

Nell'esperienza sperimentale della poesia sonora di Chopin, «l'intento è quindi quello di scoprire o riscoprire un linguaggio al di qua del linguaggio».¹³ Acchiappashpirt si propone di portare a nuovi estremi questa ricerca, coniugando la dimensione rituale e mitica e quella ipermoderna e tecnologica. La comunicazione extralinguistica (e oltreverbale) con il mondo sovranaturale è una delle forme sperimentate di superamento dell'incomunicabilità sociale che viene sopraffatta dal desiderio sociale e di aggregazione della comunità. Non solo esperienza translingue quindi, la poesia sperimentale di Acchiappashpirt opera nell'ambito della transcodificazione e intercodificazione. Con intercodificazione si intende qui un confluire di codici espressivi in comunicazione costante che non si traducono ma coesistono: la parola italiana e albanese, il rumore fonico e fonetico, l'umano e il post-umano aspirando, così, a un vero e proprio abbattimento dei codici e delle categorizzazioni imposte. Inoltre, come abbiamo potuto osservare, ogni tipologia di script non è che un suggerimento, e l'evento performativo attuato assume una sua identità specifica ogni volta. L'identità degli attuanti è essa stessa (in) un flusso del divenire, e dunque a sua volta capace di intraprendere vie nello spazio del potenziale. Le direzioni possibili sono rese infinite dalla tensione comunicativa in costante mutamento sia tra i due soggetti attuanti che tra i soggetti che presenziano all'evento.

Attraverso una ricerca politico-artistica di resistenza all'immobilità, Acchiappashpirt propone un modello fluido che non si propone di categorizzare ma di risignificare secondo necessità il sé, la comunicazione, lo spazio, l'appartenenza, la fruizione collettiva.

5. Bibliografia

Acchiappashpirt. *Click Remover*. Misto Mame, 15 Aug. 2019, mistemame.bandcamp.com/album/click-remover. Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. MIT Press, 2006.

Adorno, Theodor W., and Giacomo Manzoni. *Filosofia Della Musica Moderna*. Einaudi, 1959.

Barthes, Roland. *L'ovvio e l'ottuso*. Einaudi, 1985.

Cavarero, Adriana. *A più voci*. Feltrinelli, 2003.

Chlebnikov, Velimir Vladimirovic, and Angelo Maria Ripellino. *Poesie Di Chlebnikov: Saggio, Antologia, Commento*. Einaudi, 1968.

¹³ H. Chopin, "Pourquoi suis-je l'auteur de la poésie sonore et libre", in M. E. Solt: *Concrete poetry: a world view* (London: Indiana University Press, 1968). Traduzione italiana di Patrizio Peterlini (Fondazione Bonotto), come parte dell'intervento *La Voix Libérée. Il godimento della voce e del corpo nella poesia sonora* (reperibile presso <https://www.alfabeta2.it/2019/03/17/la-voix-liberee-il-godimento-della-voce-e-del-corpo-nella-poesia-sonora/>). Accessed 29 March 2020)

Acchiappashpirt: xenoglossia concreta, performance sonora
Marzia D'Amico

- Chopin, Henri. "La voce" *La Taverna di Auerbach*, n. 9/10, 1990.
- . "Pourquoi suis-je l'auteur de la poésie sonore et libre", *Concrete poetry: a world view*, edited by Mary Ellen Solt and Willis Barnstone, Indiana University Press, 1968.
- Fontana, Giovanni. *Poesia della voce e del gesto: percorsi della vocalità nella poesia d'azione*. Sometti, 2004.
- . "HENRI CHOPIN. L'alchimia Della Voce e Del Segno" *AbsoluteVille*, www.absolute-poetry.org/Giovanni-Fontana-HENRI-CHOPIN-L. Accessed 30 June 2020.
- Fronzi, Giacomo, editor, *John Cage: Una Rivoluzione Lunga Cent'anni*. Mimesis, 2012.
- Gadamer, Hans Georg. *Persuasività della letteratura*. Transeuropa, 1988.
- Goddard, Michael. *Reverberations: the Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. Continuum, 2012.
- Hegarty, Paul. *Noise/Music a History*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Inc, 2013.
- Khlebnikov, Velimir, et al. *Collected Works of Velimir Khlebnikov*. Harvard University Press, 1987.
- Markov, Vladimir, and Tommaso Trini. *Storia Del Futurismo Russo*. Einaudi, 1973.
- Millan, Fernando, and Chema de Francisco. *Vanguardias y Vanguardismos Ante El Siglo XXI*. Ardora Ediciones, 1998.
- Misto Mame. *Misto Mame*, mistemame.bandcamp.com. Accessed 30 June 2020.
- Ottionieri, Tommaso. *La plastica della lingua: Stili in fuga lungo una eta postrema*. Bollati Boringhieri, 2000.
- Prifti, Jonida. *Ajenk*. Transeuropa, 2011.
- . Interview with Silvia Rosa. "Il Confine Che Risuona: Intervista a Jonida Prifti." *Poesia Del Nostro Tempo*, 29 agosto 2019, www.poesiadelnostrotempo.it/intervista-a-jonida-prifti/. Accessed 30 Giugno 2020.
- Russolo, Luigi. *L'arte dei rumori*. Direzione Del Movimento Futurista, 1913.
- Salerno, Giorgio. *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza del Butó tra Oriente e Occidente*. Costa & Nolan, 1998.
- Spatola, Adriano. *Verso la poesia totale*. Rumma, 1969.
- Vasse, Denis, "La voix qui crie dans le désêtre" *Esprit*, n. 7-8, luglio-agosto, 1980.
- Voce, Lello. "Blog: Duetti #16. Bologna in Lettere e Poesia Carnosa: Due Festival Coraggiosi e Autofinanziati." *Il Fatto Quotidiano*, Il Fatto Quotidiano, 22 Jan. 2018, www.ilfattoquotidiano.it/2018/01/22/duetti-16-bologna-in-lettere-e-poesia-carnosa-due-festival-coraggiosi-e-autofinanziati/4107611/. Accessed 30 Giugno 2020.
- Zumthor, Paul. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*. il Mulino, 1984.
- . "Oralità vs vocalità" *La taverna di Auerbach*, n. 1, 1987.
- Zurletti, Sara. *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*. il Mulino, 2006.