



Enthymema XXXIV 2023

Recensione di Giuseppe Episcopo e Sara Sullam (a cura di), *Ascolto* (Biblion, 2022)

Marianna Scamardella  
Università degli Studi di Napoli

**Abstract** – Recensione di Giuseppe Episcopo e Sara Sullam (a cura di), *Ascolto* (Biblion, 2022).

**Parole chiave** – Narratologia; Auralità; Comunicazione.

**Abstract** – Review of Giuseppe Episcopo e Sara Sullam (eds.), *Ascolto* (Biblion, 2022).

**Keywords** – Narratology; Aurality; Communication.

Scamardella, Marianna. “Recensione di Giuseppe Episcopo e Sara Sullam (a cura di), *Ascolto*. (Biblion, 2022)”. *Enthymema*, n. XXXIV, 2023, pp. 247-251.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/21612>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

## Recensione di Giuseppe Episcopo e Sara Sullam (a cura di), *Ascolto* (Biblion, 2022)

Marianna Scamardella  
Università degli Studi di Napoli

*Ascolto* è il secondo convegno ideato dal Seminario Permanente di Narratologia sotto la guida di Paolo Giovannetti e Gianni Maffei. Nell' "Introduzione" curata da Giuseppe Episcopo e Sara Sullam viene chiarita la questione dell'ascolto che «non si risolve tutta nel solo interrogarsi sui soggetti destinatari di una meccanica comunicativa» poiché «le indagini sulle funzioni e sulle istanze dell'ascolto mettono in moto una serie di questioni che richiedono una ricalibrazione e uno spostamento di prospettiva alle riflessioni teoriche sugli effetti testuali creati dalla voce» (8). Le forme dell'ascolto sono legate a temi chiave della teoria letteraria, come indicato da Giovannetti nel suo saggio «*The lunatic is in my head. L'ascolto come istanza letteraria e mediale*» (2021), in cui chiarisce che ascoltare comporta «un'inflexione, la modificazione positiva, al limite la torsione di volume fra le istanze narrative o liriche del testo» (11). I primi tre decenni del secolo registrano, pertanto, una particolare attenzione critica e teorica nei confronti della voce e dell'ascolto, dal momento che i diversi generi letterari si trovano a confrontarsi tra loro e con altri *media*, come scrive Virginia Woolf nel suo saggio *Il cinema* (1926), in cui, con una similitudine acustica accosta il furore dei selvaggi «che sbattevano due sbarre di ferro l'una contro l'altra» a «un'anticipazione della musica di Mozart» (cit. in 15). Se dunque suoni, musica e parole sono diverse manifestazioni artistiche, ciò non toglie, scrive ancora Giovannetti, «che possiamo pensare la letteratura come un *medium* che nei millenni ha provveduto a iscrivere in sé suoni variamente modificati da un ascolto» (cit. in 15), dal momento che la letteratura, afferma Gabriele Frasca ne *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore* (2015), «non è certo circuitata in una scatola sonora o in uno schermo» ma *si raccoglie* «nell'elemento da cui era nata, per distaccarsene un po' per volta nelle fasi calde della cultura tipografica», per poi essere nuovamente «surriscaldata dai media elettrici» divenendo «l'arte del discorso» (cit. in 18).

Il primo intervento di Stefania Sini, "La tonalità dominante. I formalisti russi tra parola viva e sfere mute e invisibili", sviluppa questioni teoriche legate alla voce e all'intonazione nei diversi generi letterari attraverso un acuto e approfondito lavoro di storia culturale della prima epoca sovietica. A partire dall'inaugurazione a Mosca il 27 novembre 1919 dell'Istituto statale di declamazione (*Gosudarstvennyj institut deklamacii: gid*), in cui viene celebrato il potere della parola che permette di passare dall' Io a un'unione universale, Sini rievoca poi l'esperienza culturale e didattica dell'Istituto della Parola Viva (*Institut Živogo Slova: izšy*) fondato nel 1918 a Pietrogrado dove nel discorso inaugurativo fu promosso il significato dell'oralità e dell'arte oratoria «per la costruzione del mondo comunista e per la conseguente trasformazione delle coscienze» (25). Da una parte vi sono studiosi della poetica viva che si basano sulle ricerche fonetiche sperimentali di Paul Verrier e Eugène Landry, dall'altra ci sono i rappresentanti della scuola di Franz Saran interessati alle «caratteristiche e leggi del linguaggio artistico sonoro» dove, come osserva Boris Tomaševskij, «lo studio del testo ortografico stampato» è stato sostituito «con quello della registrazione della parola sonora fissata per mezzo di speciali apparati sotto forma di curva chimografica che annota le vibrazioni dell'aria vettore del suono» (cit. in 28). Ciò che interessa in questo caso non è la linguistica che muove sulla nozione di *fenomeno*, ma la poetica che è legata al concetto di *procedimento*, come scrive Boris Eĵchenbaum, poiché non conta «lo studio dell'intonazione del discorso» ma i «procedimenti di melodizzazione» in quanto «principio della composizione lirica» nell'ordine di una vera e

propria «filologia uditiva» (cit. in 31). A partire da questi studi, Michail Bachtin, nella sua monografia su Dostoevskij, vede nello *skaz*, ossia nella prosa narrativa, lessico, sintassi e intonazione «un orientamento verso una forma orale di narrazione» (cit. in 36) come attesta il coro di voci che si intrecciano nei romanzi dostoevskiani, in cui, come evidenzia in ultimo Stefania Sini, non è importante «la parola viva» ma la «relazione», «una parola bivoca di una voce non certo anonima» (38).

Sara Sullam, in “Doppie voci e frasi silenziose: ascoltare l’altro nel discorso indiretto libero”, concentra la sua attenzione su un preciso momento di elaborazione teorica, quello in cui vengono costituite diverse sistematizzazioni del discorso indiretto libero. Se Michail Bachtin in “Epos e romanzo” (1938-1941) teorizzava che quest’ultimo è l’unico genere letterario nato in seguito all’invenzione della stampa, Northrop Frye in *Anatomia della critica* (1957) considera il «radicale della presentazione del romanzo» che definisce fiction di «genere scritto» dal momento che «si può stampare una lirica o leggere un romanzo ad alta voce, ma questi mutamenti occasionali non sono di per sé stessi sufficienti ad alterare il genere» (cit. in 42). Sulla nozione di voce e, in particolare di *dual voice*, si è pronunciato per primo Roy Pascal, germanista all’Università di Birmingham, sostenendo che nell’indiretto libero sentiamo «una doppia voce che, attraverso il lessico, la struttura sintattica e l’intonazione, fonde in modo sottile le due voci del personaggio e del narratore» (cit. in 44). Dall’altra parte si colloca la teoria di Ann Banfield, linguista formatasi alla scuola di Chomsky, che sostiene l’impossibilità di derivare il discorso diretto da quello indiretto, e viceversa. Inoltre, nel discorso indiretto non sono rappresentate la funzione comunicativa e quella espressiva. In tal senso, come sottolinea Sullam, la narrazione si affranca dalla realizzazione vocale e, di conseguenza, il romanzo è da un lato sonorizzazione scritta e dall’altro rappresentazione della parola e del pensiero.

Il contributo che segue di Sara Cerneaz, “La poesia in ascolto. Un’indagine tra stilistica e narratologia con lettura di testi di Sereni, Giudici, Orelli, Porta e Sanguineti” affronta l’istanza dell’ascolto nell’ambito poetico. Dal genere poetico di tipo egocentrico teorizzato da Guido Mazzoni, alla presenza plurale delle voci poetiche di cui parla Arnoldo Soldani, fino all’ipertrofia della voce lirica di Enrico Testa, la presente relazione offre una disamina delle più autorevoli voci critiche del pensiero poetico fino a Segre, secondo il quale, se da una parte sulla scia bachtiniana la poesia è monodica, dall’altra parte vi è l’esistenza di un’istanza poetica quale l’*interdiscorsività*, ossia «rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi)» (cit. in 65). In questo senso, evidenzia Cerneaz, la lingua della poesia è un fenomeno *plurale*. In questa dimensione estetica il medium del rapporto tra individuale/collettivo e monologo/dialogo è, come scrive Theodor W. Adorno in “Discorso su lirica e società” (1957), proprio la lingua che «è essa stessa qualcosa di doppio» che «si impone totalmente ai moti soggettivi» e dall’altra parte «produce l’ineluttabile rapporto con l’universale e con la società» (cit. in 69). Si tratta di una teoria già pronunciata da Valéry in *La première leçon du cours de poétique*, per il quale la poesia «esige e provoca un legame continuo fra la voce che è e la voce che viene» (cit. in 73). Cerneaz attua poi una rassegna di alcuni poeti per mettere in maggior evidenza il rapporto di voce e ascolto: da “L’equivoco” di Sereni in cui lo sguardo del poeta è sempre attorniato da voci che chiamano, passando per “La vita in versi” di Giovanni Giudici dove il poeta accoglie una «voce blasfema» che si eleva dal «coro ferroviario», fino a “In poco d’ora” di Giorgio Orelli che riproduce le parole della «ragazza che viaggia sul diretto del San Gottardo» (79) unite a quelle dell’io lirico. L’analisi si spinge fino ai componenti della neo-avanguardia di Antonio Porta o di Sanguineti dove la voce altrui entra nel testo mentre l’Io rimane nella sua posizione in ascolto. Col suo studio Sara Cerneaz dimostra in ultimo come stile e temporalità sono dimensioni entro le quali agiscono e si riverberano effetti plurimi e sinergici «che agiscono in termini distorsivi nella poesia tutta» (82).

“L’ascolto raccontato. La popular music nella narrativa italiana degli ultimi settanta anni”, titolo dell’intervento di Elena Porciani, definisce l’orizzonte della presenza della popular music

nei romanzi e racconti contemporanei conducendo, con fine scansione cronologica, la profase che va dal 1955 al 1975 e che presenta la popular music come fenomeno sociologico, l'arco dal 1976 al 1995 che è la fase delle narrazioni con colonna sonora che evidenziano la caratterizzazione psicologico-esistenziale dei personaggi, infine dal 1996 a oggi l'arco temporale delle narrazioni con colonna insonora con un utilizzo più creativo e straniante. Già nella narrativa degli anni Cinquanta, come afferma Porciani, si riscontrano tracce della popular music se si pensa al caso Pasolini dove in *Ragazzi di vita* (1955) e in *Una vita violenta* (1958) i giovani borgatari intonano i brani di Claudio Villa. O personaggi che 'mettono su' un disco come accade in *Un amore* (1963) di Buzzati, o che selezionano una canzone al juke-box come nell'*Età del malessere* (1963) di Dacia Maraini. Una forma di avvicinamento di letteratura e popular music è stata messa in atto nei primi anni Sessanta da autori quali Italo Calvino e Franco Fortini, ma solo negli anni Settanta si corona l'incontro tra i due mondi in numerosi romanzi. Tra gli altri, *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti* (1976) di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, in cui le vicende di due liceali romani impegnati nella ribellione contro i genitori in assemblee scolastiche e ribellioni di piazza fanno da *controcanto* alla funzione della musica nella costruzione dell'identità dei giovani protagonisti. Dalla politicizzazione di questi anni, la narrazione generazionale arriva fino agli anni Novanta, come dimostra *Jack Fruscante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, pubblicato nel 1994, dove l'insistenza su marche, canzoni, film e informazioni mediatiche quasi alterna artificiosamente le vicende del vecchio Alex; così come succede nella famiglia dei personaggi di *Woobinda* (1996) di Aldo Nove che intessono con la musica un rapporto drasticamente alterato rispetto alla più consueta corrispondenza di passioni e sentimenti. Vengono poi percorsi gli anni Ottanta con una ricchezza di riferimenti musicali; si pensi a *Rimini* (1985) di Pier Vittorio Tondelli che è persino seguito da una playlist dei brani che hanno accompagnato la stesura del romanzo. Si arriva così alla metà degli anni Novanta dove le modalità rappresentative della popular music non si limitano alle parole della canzone ma si piegano all'espressione dell'interiorità dei personaggi. Elena Porciani attua così una ricognizione dell'ascolto raccontato dove l'autore e l'autrice rivolge a chi legge la richiesta implicita di stipulare un patto culturale di solidarietà di gusti e visione del mondo.

Giuseppe Episcopo sposta invece la sua attenzione su un altro fronte, il radiodramma, proponendo un intervento dal titolo "Spazio aurale e affabulazione elettrica: *The Revenge* di Andrew Sachs e *In un luogo imprecisato* di Giorgio Manganelli". La sua riflessione parte da uno dei radiodrammi più celebri degli anni Trenta, *La guerra dei mondi* (1938) di Orson Welles per affrontare la questione dell'oralità secondaria e segnalando l'anomalia della scelta di soglie paratestuali e note introduttive del regista americano che rifocalizzano il tempo e lo spazio dell'azione drammatica in quello della trasmissione radiofonica. Da una parte si colloca dunque il testo d'origine di genere fantastico, dall'altro l'azione drammaturgica di Welles che sposta il tempo; il tutto in una programmazione radiofonica dove la sovrapposizione tra radiodramma e palinsesto creò un effetto drammaturgico paradossale nell'alternanza di due segni/segnali diversi: rumore e silenzio. Episcopo passa poi ad analizzare due casi estremi di radiodramma: *The Revenge* (1978) di Andrew Sachs dove non vi è parola pronunciata udibile o comprensibile ma solo silenzio e rumori d'ambiente ad accentuare l'indicazione del genere thriller e, dall'altro lato, *Un luogo imprecisato* (1974) di Giorgio Manganelli dove vi è una sovrabbondanza di informazioni iniziali e un'assenza di rumori che sterilizza lo spazio creando un'impossibilità di localizzazione. In questa sua disamina Episcopo dimostra come l'udibile di suono e silenzio o parola e silenzio, proprio per il fatto di trovarsi in uno spazio aurale, è in rapporto diretto con il rappresentabile.

Dal radiodramma si passa al cinema con il saggio "Punti d'ascolto. Premesse e prospettive per un'acustemologia della narrazione cinematografica" di Simone Dotto, in cui dimostra l'impossibilità di ridurre l'oni-direzionalità del senso dell'udito a un punto localizzabile dove

Recensione di Giuseppe Episcopo e Sara Sullam (a cura di), *Ascolto*  
Marianna Scamardella

il focus d'ascolto, attraverso il quale veniamo a conoscenza del mondo della storia, dipenderà dal nostro punto di vista creando un «effetto diegetico» (137). Si pensi ad *American Graffiti* (1973) di George Lucas dove la musica trasmessa da una stazione radio rock n'roll e la voce del disc jockey Wolfam Jack intreccia le vicende parallele dei protagonisti alla guida delle rispettive automobili. O, ancora, *Professione reporter* (1975) di Michelangelo Antonioni, in cui lo sbobinamento di un nastro magnetico da parte del giornalista David Locke «materializza» spazio e tempo nel quale si è avvolta l'intervista registrata (141). Dotto dimostra così che la ricerca di un punto d'ascolto non può che farci approdare al luogo dell'ascoltatore dentro la Storia, creando un inevitabile 'oltre'.

Infine giunge il contributo balestriniano di Tommaso Pomilio, “Un silenzio pieno di rumori. Balestrini de-compositore”. Pomilio evidenzia un enigmatico fare compositivo, poetico, narrativo, figurativo e musicale di Nanni Balestrini. Ne sottolinea un procedere aleatorio che caratterizza il suo agire dalle *Poesie pratiche. 1954-1969* (1976). In una vera e propria filologia dell'orale-trascritto risalta una concreta «vocazione musicale» in un incedere poetico, «spezzando le frasi e anche le parole, accostandole in modi apparentemente arbitrari in un fluttuante, eppure diretto, transitare» (cit. in 154). Grazie a una dilatazione del linguaggio, portando i suoi contenuti informativi dallo straniamento imposto dall'uso della metafora alle qualità sonore e metriche, si crea un' «operapoesia». Pertanto, nell'ottica balestriniana, «ogni ripetizione deve provocare un'esperienza del tutto nuova» al fine di «uscire dai limiti dell'ego per dispiegarsi al mondo» (cit. in 162).

In conclusione, *Ascolto* si inserisce in un panorama che è rimasto poco esplorato dalla fine degli anni Ottanta e che ha avuto una ripresa recente; si pensi almeno sul piano filosofico a Jean-Luc Nancy – *À l'écoute* (2002) – e, sul piano narratologico, ai lavori di Paolo Giovannetti – «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale* o “Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto (2019)”. In tal modo, *Ascolto* ha contribuito a conferire un aspetto performativo della letteratura con le altre arti risvegliando nuove forme comunicative che recuperano da un punto di vista estetico e teorico la voce del silenzio e il silenzio della voce.