

APPROCCI ALLA *PHONÉ* DELLA POESIA: L'ESPERIENZA DI PHONODIA

Alessandro MISTRORIGO

ABSTRACT • Approaches to the *phoné* of poetry: the experience of *Phonodia*. The digital archive project dedicated to the voice of poets called *Phonodia* and created at the Ca' Foscari University of Venice was born as a tool to investigate the “intermedial relation” that occurs between a poetic text and its recorded version with the reading voice of the author. After some suggestions about the concept of *phoné* in poetic language, the article focuses on how the specific configuration of *Phonodia* web page, in which text and recording are juxtaposed and experimented simultaneously, not only activates an intermedial relationship between voice and writing, but also hybrids the *status* of both the author, who becomes an “author-reader”, and the traditional reader who becomes a “reader-listener”. By an interdisciplinary approach that combines philosophy, psychology, anthropology, linguistics and cognitive sciences, the article also offers a possible method to “critically” listen to these recordings and finally treat them as a real part of the hermeneutical process.

KEYWORDS • Author's Voice; Poetry; Reading; Recordings; Critical Listening; Intermedial Relation.

1. Accenni di *phoné* in poesia

Aristotele, nella *Poetica*, si riferisce alla voce umana definendola *phoné semantiké*, ovvero, suono o voce significante (1475a 5-30). Tale definizione, che distingue la voce umana dalla *phoné* insignificante degli animali, propende per ciò che nella lingua significa, vale a dire quel *lógos* che il pensiero occidentale non mette mai in discussione fino almeno alla seconda metà del '900. Di questo si accorge Adriana Cavarero che, con il suo *A più voci*, riporta l'attenzione sull'aspetto propriamente fisico della voce umana ricollegandola al corpo e affermando che il suo suono è in grado di disorganizzare la pretesa del linguaggio di controllare il processo della significazione (Cavarero 2003: 147). Le riflessioni di Julia Kristeva e Hélène Cixous avevano già riportato l'attenzione sulla materia sonora della voce umana e sugli effetti che questa può avere sul linguaggio in quanto serie di norme grammaticali. Quando Kristeva parla di *chôra semiotica* (Kristeva 2006: 28), intende proprio quella materia sonora inscritta nelle pulsioni libidinali del corpo che agisce a livello preverbale e inconscio condizionando in modo continuo l'espressione linguistica di un soggetto che parla o scrive.

Che il corpo e la voce siano legati fin dalla nascita è un fatto: il primo gesto di ogni neonato che viene al mondo trova espressione nella sua voce che per la prima volta si libera come prodotto diretto della sua fisicità. Ne *Il corpo* e, in particolare, nel capitolo dedicato a “La voce del corpo”, il filosofo e psicologo Umberto Galimberti ricollega l'espressione vocale proprio alla fisicità corporea e alla soggettività che attraverso di lei si esprime (Galimberti 2002: 181). Voce, corpo e soggetto, quindi, vanno intesi come legati; e tuttavia, quando ci interessiamo in modo specifico della voce di un poeta che legge un proprio testo, a questa

equazione dobbiamo aggiungere non solo la lingua in cui quel poeta si esprime, ma anche le competenze linguistiche che quel poeta possiede di quella lingua, come scrittore e come lettore. Con Kristeva, inoltre, dobbiamo tener conto anche di quel condizionamento riconducibile alla materia sonora della voce che agisce sulla lingua e la sottrae al controllo della soggettività che la produce.

Le caratteristiche di questo condizionamento fanno leva proprio sulla musicalità e il ritmo intendendo così la poesia come quel particolare discorso che farebbe risalire più facilmente in superficie la vocalità del soggetto, sia sfruttando maggiormente il significativo linguistico, sia disarticolando l'aspetto semantico. Nella (lettura ad alta voce della) poesia, infatti, assumono importanza tutti questi parametri soprasegmentali che formano la prosodia di un discorso: oltre al ritmo, la durata, l'intensità o il volume, la frequenza fondamentale o il *pitch*. Grazie agli strumenti di misurazione della fonetica acustica è possibile prendere in esame questi parametri e visualizzare l'andamento prosodico di un parlato qualsiasi o di una voce che legge un testo poetico. Usando strumenti di linguistica computazionale, già negli anni '70, Reuven Tsur aveva analizzato per le sue ricerche sul ritmo in poesia alcune registrazioni di questo tipo, in cui degli attori professionisti interpretavano i testi classici della tradizione inglese.

Che la voce in poesia si debba studiare attraverso il suo movimento prosodico nel tempo, lo riconosce anche il critico David Nowell-Smith che, in *On Voice in Poetry*, parla di "cronemica" e di "animation of language" (Nowell-Smith 2015: 11), ovvero di dinamismo o vitalità del linguaggio. Nonostante mutui il primo termine dalla teoria della comunicazione, Nowell-Smith avverte il proprio lettore che lo utilizza nell'accezione usata dalla fonologia e dalla musicologia, ovvero applicando una speciale attenzione alla prosodia e ai contorni melodici dell'intonazione, alle cadenze e al modo di pronunciare le frasi, oltre che alle unità sonore come le parole, le sillabe e i fonemi. Per considerare la "voce" in poesia è necessario, dunque, confrontarsi con la potenza semiotica della prosodia: un fenomeno complesso che si esprime nel tempo in un *continuum* non discreto e sempre relativo, interpretabile solo in relazione a ciò che lo segue o lo precede all'interno dell'unità considerata nella sua totalità. Scrive, infatti, Federico Albano Leoni che "la prosodia è tutta nei rapporti, continuamente mutevoli, tra grandezze, anche esse continuamente mutevoli e che noi percepiamo come forme (*Gestalten*)" (Albano Leoni 2009: 42).

I principi della psicologia della *Gestalt* e delle neuroscienze – come ad esempio la memoria a breve termine – stanno alla base della poetica cognitiva sviluppata da Tsur, il quale sostiene che la performance – o vocalizzazione – di un testo poetico offre la possibilità di studiarne il ritmo non solo come una complessa rete di dispositivi semantici, ma anche come esperienza estetica. In questo senso, la performance del lettore diventa fondamentale per comprendere le incongruenze che possano sorgere tra il discorso naturale e il ritmo del verso, ovvero, tra sintassi e metrica (Tsur 2012: 8). Ne *l'Idea della prosa*, Giorgio Agamben distingue il linguaggio poetico dalla prosa definendo l'*enjambement* un limite metrico che "esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico ed elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso" (Agamben 2002: 20). Nell'*enjambement*, infatti, la voce supera il limite metrico seguendo lo slancio della sintassi. Tale sconnessione, però, tutta interna al linguaggio poetico, si verifica anche nella cesura, nella pausa, ovvero quando la voce si ferma a metà di un verso.

In realtà, Tsur sostiene che in una performance propriamente ritmica, la sequenza versale e le unità linguistico-sintattiche sono entrambe simultaneamente percepibili, e che questo avviene perché chi legge risolve la sconnessione del discorso poetico proprio a partire dalla sua competenza ritmica. In questo modo, il ritmo poetico diviene un fenomeno uditivo e il paradigma cognitivo passa dalla visione del testo sulla pagina all'ascolto della performance. Nella sua metodologia, però, Tsur si serve di registrazioni audio in cui a leggere sono le voci di attori professionisti. Personalmente, ritengo sia più utile la lettura dell'autore; vale a dire la

lettura a voce alta di chi, rispetto a quel testo, non solo è competente a livello linguistico, ma anche a un livello propriamente poetico. È in questa direzione che il progetto Phonodia (<http://phonodia.unive.it/>) si è dedicato esclusivamente alle registrazioni contenenti le voci degli autori, invitando l'ascoltatore a porre l'orecchio su come quelle voci movimentino il testo stampato sulla pagina consolidandone certe possibilità prosodiche interne o trasfigurandolo creativamente nel passaggio alla propria voce.

La decisione di considerare solo la registrazione con la lettura di un testo poetico realizzata dalla voce del poeta che l'ha scritto è stata presa fin dall'inizio del progetto proprio per evidenziare la relazione tra quel testo specifico e l'esecuzione vocale del suo autore. Charles Bernstein aveva già messo in parallelo la visualizzazione della poesia sulla pagina con la vocalizzazione dell'autore che la legge ad alta voce nell'introduzione al libro *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Bernstein scrive che la voce del poeta segna per sempre "the poem's entry into the world; and not only its meaning, its existence" (Bernstein 1998: 9). È, quindi, in questa prospettiva che con la sua particolare disposizione grafica Phonodia presenta il testo poetico, trasferito dalla pagina del libro a quella digitale, insieme alla registrazione con la voce dell'autore. Come vedremo, tale disposizione favorisce la "relazione intermediale" tra testo e audio, rimettendo in discussione una serie di elementi inerenti alla *phoné* della poesia, a livello di produzione e ricezione del testo poetico.

2. Phonodia e l'organizzazione del materiale

Il progetto Phonodia ha preso forma dall'esigenza di avere in un unico spazio digitale un corpus di registrazioni realizzate seguendo un protocollo determinato e diretto a un loro possibile studio mettendole in relazione ai testi poetici a cui si riferiscono. Parimenti alla decisione di prendere in considerazione solo la lettura del poeta, anche questa è stata una scelta precisa che rimette in discussione una serie di elementi: dall'importanza di come si presenta la poesia sulla pagina del libro, a se la registrazione si trova su supporti analogici o digitali; dalla pratica di leggere ad alta voce, con la sua storia e le sue implicazioni teoriche, alla disposizione psicologica all'ascolto; dalla presenza dell'autore con la sua voce fisica, alla critica che deve riconsiderare quella voce all'interno dell'orizzonte ermeneutico del discorso poetico; nonché lo status stesso dell'autore e del lettore.

Ho già scritto di questo in *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, dove prendevo in esame, insieme ai testi, le registrazioni di alcuni poeti spagnoli che avevo prodotto personalmente proprio per Phonodia. In questo libro, inoltre, presentavo la necessità di approntare un nuovo modo di ascoltare tali registrazioni; un ascolto che, seguendo una posizione suggerita da Jean-Luc Nancy e le prospettive della linguistica contemporanea ho voluto definire come "critico". Un ascolto che si vorrebbe sviluppato sempre a diretto contatto con l'audio e dal rapporto che questo stabilisce con il singolo testo inserito nell'orizzonte ermeneutico del linguaggio poetico di un autore specifico e, quindi, in grado di aprire nuovi percorsi interpretativi accompagnando il lavoro del critico letterario.

Per favorire questo tipo di ascolto, l'organizzazione del materiale audio e dei testi all'interno della pagina web è fondamentale e, insieme, uno degli aspetti più interessanti e problematici. Non esiste un protocollo unico per rendere accessibili questi materiali e ogni progetto, ogni pagina web, si organizza in modo autonomo secondo le proprie intuizioni, idee e necessità. Esistono, tuttavia, alcuni esempi di archivi online che presentando le registrazioni della voce dei poeti in maniera esemplare, accompagnandole sempre con i testi corrispondenti. Mi riferisco a The Poetry Archive (<https://www.poetryarchive.org/>) e Lyrikline

(<https://www.lyrikline.org/en/home/>), essendo quest'ultimo l'archivio dedicato alla voce dei poeti probabilmente più completo al mondo.

Che la registrazione e il testo condividano lo stesso spazio digitale non è una circostanza neutrale. Quando una poesia si presenta su un supporto digitale insieme alla registrazione con la lettura ad alta voce del poeta che l'ha scritta, tra il testo e la voce, fruiti attraverso la vista e l'udito in modo simultaneo, si attiva un rapporto di tipo intermediale che moltiplica le possibilità interpretative. La convinzione che, per poter cominciare ad indagare questo speciale rapporto tra testo poetico e lettura ad alta voce dell'autore, entrambi gli elementi dovessero essere compresenti nella pagina web è stata alla base della progettazione e della realizzazione di Phonodia fin dal suo inizio, nel 2012. Inoltre, il fatto di poter realizzare un archivio di questo tipo *ex-novo*, ha permesso di controllare le condizioni di produzione degli audio e la loro pubblicazione online rispondendo ai problemi di edizione relativi alla presenza del testo.

Se tutte le registrazioni presenti in Phonodia sono state realizzate in condizioni simili, seguendo lo stesso protocollo e in una situazione privata previamente concordata con l'autore, per i testi si è sempre scelto di trasportare sulla pagina web la versione "canonica" della poesia, vale a dire quella pubblicata, con la sua versificazione originale. La disposizione degli elementi, con la preminenza dell'audio nella parte superiore della pagina web, è stata pensata in relazione alle caratteristiche dell'ambiente digitale nel quale il progetto Phonodia si è sviluppato. Nella stessa pagina web dove ci sono i due elementi fondamentali, audio e testo, si trovano anche le informazioni relative a quando e dove è stato realizzato l'audio, e il riferimento bibliografico della poesia. Nel caso in cui questa non sia stata ancora pubblicata, viene indicata come inedita e il testo viene fornito dall'autore stesso.

3. La relazione intermediale tra testo e *phoné*

Phonodia è stato sempre inteso come uno strumento per la ricerca sulla voce dei poeti in relazione al testo dentro all'orizzonte ermeneutico interdisciplinare degli studi umanistici digitali. Il progetto vuole stimolare un approccio innovativo nella ricezione integrata della lettura ad alta voce del testo poetico da parte del poeta che l'ha scritto e il testo stesso a cui quella lettura si riferisce. Un approccio che tenga conto dell'incontro e del rapporto tra audio e testo, tra voce intesa come *phoné* e scrittura poetica. Una poesia di cui esiste una registrazione, si dà non solo come testo o come audio, ma nell'articolazione tra testo e audio che la trasforma in una sorta di testo "sdoppiato". La stessa poesia diventa accessibile in due modalità diverse, in una doppia versione: da un lato la versione scritta su carta, o su qualsiasi altro supporto simile, e dall'altro la versione acustica, quella registrata su un supporto analogico o digitale attraverso il quale può essere riprodotta più volte.

Esistono, quindi, due versioni della stessa poesia che si manifestano a partire da due *media* differenti: queste due versioni non dipendono in modo specifico dal supporto. Un testo poetico può apparire stampato sulla pagina di un libro, di una rivista o su un supporto analogico simile nello stesso modo in cui può apparire sullo schermo di una pagina web, purché mantenga la sua versificazione. Allo stesso modo, una registrazione può essere memorizzata su un file digitale disponibile in rete o su un CD, un vinile, una cassetta audio, ecc. Pertanto, i due *media* con cui abbiamo a che fare in questo caso sono, da un lato, la "scrittura" e, dall'altro, la "voce" dell'autore. È tra questi due poli che sorge l'intermedialità che, secondo Irina O. Rajewsky, stabilendosi "between media (i.e. medial interactions, interplays or interferences)" (Rajewsky 2005: 46) cambia la natura stessa dei poli.

Quando l'autore legge un proprio testo, infatti, lo articola secondo le proprie competenze linguistiche, diventando l'agente vocale di quel testo e della sua stessa scrittura; ovvero, un

“autore-lettore”. D'altra parte, il lettore tradizionale, che a causa della duplicazione del *medium* riceve simultaneamente entrambe le versioni della medesima poesia, diventa un “lettore-ascoltatore”; ovvero, una figura simile a quella menzionata da Guglielmo Cavallo e Roger Chartier nell'introduzione alla loro *Storia della lettura nel mondo occidentale* quando affermano che, nel mondo antico, nel Medioevo, ma anche nei secoli XVI e XVII, “la lettura implicita, ma anche effettiva, di numerosi testi è un'oralizzazione, e i loro «lettori» sono ascoltatori di una voce lettrice” (Cavallo, Chartier 2009: ix).

4. L'autore-lettore e il lettore-ascoltatore

Nelle registrazioni di Phonodia, l'autore che legge ad alta voce le proprie poesie è coinvolto pienamente poiché l'oralizzazione di un testo “non è soltanto un'operazione intellettuale astratta: essa è messa in gioco del corpo, iscrizione in uno spazio, rapporto con se stessi o con gli altri” (Cavallo, Chartier 2009: viii). Fin dall'antichità, la situazione in cui un poeta legge per un pubblico entra nell'ambito del rito e la lettura ad alta voce ha sempre avuto una duplice funzione, quella di “comunicare lo scritto a chi non sa decifrarlo, ma anche cementare forme chiuse di socialità, che corrispondono ad altrettante figure del privato – l'intimità familiare, la convivialità mondana, la connivenza erudita” (Cavallo, Chartier 2009: viii-ix). Entrambe le funzioni appartengono alla configurazione orale della poesia che, come dice Paul Zumthor, è nata come un dispositivo multimediale nel rapporto tra linguaggio e performatività. Citando la definizione barthesiana di teatro come polifonia dell'informazione, il critico svizzero afferma che “il teatro rappresenta il modello assoluto di ogni forma di poesia orale” (Zumthor 1984: 63).

In linea di principio, le registrazioni presenti in Phonodia non incoraggiano alcuna forma di socialità e indicano piuttosto una fruizione privata, intima e personale del suo contenuto sonoro. Tuttavia, questa fruizione, più in linea con la contemporaneità digitale che con la ritualità antica, non esclude che l'audio trasmetta in certa misura la complessità del gesto vocale, la performatività di colui che agisce la lettura ad alta voce che, come si è detto, è lo stesso autore. Quest'ultimo coincide, quindi, con il “lettore vocale” del testo, sintagma che indica l'esecutore della lettura ad alta voce a partire dal concetto di “lettura vocale” adoperato da Cavallo e Chartier in riferimento ai verbi greci che lo stesso Platone utilizza per indicare l'atto della lettura.

Come già segnalato da Bernstein, non è indifferente che non sia un lettore qualunque o un attore professionista a realizzare la versione vocalizzata della poesia, ma l'autore stesso. Leggendo ad alta voce, l'autore diventa “autore-lettore” di quel testo segnandone in origine il passaggio dalla scrittura alla voce. Leggendo ad alta voce, l'autore-lettore usa – ma anche spesso viene usato da – la propria voce come se stesse (ri)scrivendo quella poesia per la prima volta. Il rapporto tra il *medium-scrittura* e il *medium-voce* appare, dunque, come un transito molto complesso. Un testo poetico passa dalla scrittura (spazio) alla voce (tempo) del poeta che simultaneamente si ascolta leggendo. Questo *feedback* crea conseguenze sia in termini di produzione di un testo poetico – ci sono, infatti, poeti che scrivono direttamente per leggere in pubblico – sia in termini di ricezione – si pensi a coloro che ascoltano le poesie *invece* di leggerle o *mentre* le leggono.

È in questo senso, allora, che la simultaneità consentita da Phonodia è una modalità di accesso che permette alle due manifestazioni dello stesso testo poetico di interagire mostrando le loro dinamiche intermediali. Infatti, mentre nel caso di libri accompagnati da LP, musicassette o CD, l'accesso simultaneo è delegato al lettore-ascoltatore che può ascoltare l'audio con il libro tra le mani o godersi le diverse versioni separatamente, nel caso di Phonodia,

anche se la scelta finale è sempre del lettore-ascoltatore, l'utente è indotto ad ascoltare e leggere – vedere?, seguire con gli occhi? – simultaneamente le due versioni della poesia dal momento che entrambi convivono nello stesso spazio digitale.

Attraverso una “semplice” giustapposizione, la relazione intermediale tra la *medium-scrittura* e *medium-voce* mostra la propria complessità aggiungendo

problemi interpretativi che riguardano il linguaggio poetico, riconfigurando i rapporti e i ruoli dei suoi attori e fondando nuove modalità di percezione. La simultaneità che il mezzo digitale facilita cambia lo status del lettore tradizionale che attinge al canale cognitivo dell'udito diventando anche un ascoltatore. Allo stesso modo, il ruolo dell'autore muta diventando un interprete speciale che esercita sul testo un alto grado di autorità per quanto riguarda la sua trasposizione al *medium-voce*.

Questa nuova configurazione dell'autore, in particolare, apre alla prospettiva lacaniana ripresa da Mladen Dolar nell'affermare che ascoltarsi parlare è un'operazione tanto importante quanto essere riflessi in uno specchio (Dolar 2004: 39). La voce è alla base della costruzione della soggettività individuale non solo per Dolar. Nella teoria sviluppata da Vygotsky, la voce è fondamentale per tale processo: come espressione esterna e sociale del linguaggio, essa viene mano a mano interiorizzata attraverso un “internal reconstruction of an external operation” (Vygotsky 1978: 56) che sta alla base del complesso fenomeno del “inner speech” – o endofasia – con cui il bambino sviluppa le alte funzioni mentali – il pensiero, l'attenzione, la memoria, la concentrazione, ecc. – e, quindi, la coscienza individuale.

Mettendo in relazione questa prospettiva vygotkiana con il processo cognitivo della lettura, John F. Ehrich mostra come, quando leggiamo, le attivazioni fonologiche nel nostro cervello non sono codici astratti del suono, ma ciò che costituisce il fenomeno stesso del “inner speech” (Ehrich 2006:15). Tali attivazioni fonologiche avvengono a livello sub-vocale, ovvero quando leggiamo silenziosamente ascoltando il suono delle parole solo a livello mentale. Questo è un processo naturale che aiuta il nostro cervello a elaborare le informazioni comprendendo il significato di ciò che stiamo leggendo. A livello fisiologico, la sub-vocalizzazione è caratterizzata da minimi movimenti della laringe e altri muscoli dell'apparato fonatorio che, sebbene non rilevabili senza l'ausilio di apposite macchine, non sarebbero diversi se stessi leggendo ad alta voce.

5. Verso un ascolto critico

Quella descritta nell'ultimo paragrafo sarebbe la prospettiva interna dell'autore-lettore al momento della lettura vocale, quando scrittura e voce si incontrano. Una prospettiva che, come un cortocircuito, attiva interferenze e interazioni che a loro volta influenzano, da un lato, la capacità poetica dell'autore e, dall'altro, le sue competenze linguistiche come lettore. La relazione che l'autore-lettore ha con la sua pratica poetica e il suo testo, quindi, riguarda anche il rapporto che può avere con la sua voce. Se è così, allora non è forse del tutto sbagliato pensare che il suo modo di portare il testo alla propria voce, il suo modo di leggerlo, di vocalizzarlo, il suo gesto vocale specifico, la sua più o meno intensa partecipazione, la sua vicinanza o distanza psicologica dall'azione di leggerlo ad alta voce, determinerebbe non solo la semplice trasposizione del testo poetico dal *medium-scrittura* al *medium-voce*, ma anche l'articolazione che si apre tra loro.

È in questa apertura che si deve collocare l'ascolto che abbiamo definito critico delle voci dei poeti. Allo stesso modo in cui il personaggio immaginato da Claudio Magris ne *Le voci* ascolta ossessivamente sempre gli stessi messaggi vocali di alcune segreterie telefoniche, così il critico letterario dovrebbe mettersi davanti alle registrazioni delle voci dei poeti completamente

disposto all'ascolto. Questo è il titolo di un libro di Jean-Luc Nancy che indica la strada verso un cambio di paradigma cognitivo da un pensiero che solo vede a uno che finalmente ascolta. D'altra parte, anche Nowell-Smith invoca una vera "practice of listening" (Nowell-Smith 2015:11) che tenga conto dei modi in cui si muovono acusticamente e nel tempo le voci dei diversi autori facendo attenzione ai contorni prosodici e ai dati paralinguistici che quelle voci pronunciano.

In questo senso, chi volesse affinare il proprio udito in direzione di un ascolto critico della qualità della voce di un poeta che legge a voce alta un proprio testo dovrà imparare la "grammatica della prosodia" che quel poeta condivide con i parlanti della lingua che conosce e nella quale scrive. Una grammatica che nemmeno i linguisti comprendono a pieno e che, proprio attraverso la prosodia, permette all'autore-lettore non solo di comunicare un numero elevato di sensi a partire dalla stessa sequenza di suoni, ma anche di dominare perfettamente le sequenze sintattiche come quelle semantiche. Lo spazio che si apre qui è quello della psicoacustica e della rilevanza comunicativa, ma anche quello di una nuova ermeneutica dell'ascolto. In questo spazio dovrà muoversi chi voglia perseguire la pratica di un ascolto davvero critico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben, Giorgio (2002), *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet.
- Aristotele (2006), *Retorica e Poetica*, Marcello Zanatta (ed.), Milano, UTET.
- Albano Leoni, Federico (2009), *Dei suoni e dei segni*, Bologna, Il Mulino.
- Bernstein, Charles (ed.) (1998), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York, Oxford University Press.
- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (eds.) (2009), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza.
- Cavarero, Adriana (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Dolar, Mladen (2004), *A voice and nothing more*. Cambridge Massachusetts, The MIT Press.
- Ehrich, John F. (2006), *Vygotskian Inner Speech and the Reading Process*, in "Australian Journal of Educational & Developmental Psychology", n° 6 pp. 12-25.
- Kristeva, Julia (2006), *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Milano, Spirali.
- Galimberti, Umberto (2002), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Magris, Claudio (1995), *Le voci*, Genova, Il melangolo.
- Mistrorigo, Alessandro (2018), *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni.
- Nowell-Smith, David (2015), *On Voice in Poetry. The Work of Animation*. Londra, Palgrave MacMillan.
- Rajewsky, Irina O. (2005), *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in "Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies", n° 6 pp. 43-64.
- Tsur, Reuven (2012), *Poetic Rhythm. Structure and performance. An empirical study in cognitive poetics*, Brighton, Sussex Academic Press.
- Vygotsky, Lev S. (1978), *Mind in society. The development of higher psychological processes*, edited by Michael Cole, Vera John-Steiner, Sylvia Scribner, Ellen Souberman, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- Zumthor, Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

ALESSANDRO MISTRORIGO • è professore a contratto presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dove dal 2012 dirige il progetto Phonodia (<http://phonodia.unive.it>), un archivio digitale dedicato all'elemento della voce nel

linguaggio poetico contemporaneo. Dottore in Letteratura Spagnola dal 2007, ha vissuto e lavorato in Spagna e nel Regno Unito, dove è stato Visiting Research Fellow presso la Queen Mary University di Londra. Durante la sua carriera accademica si è occupato principalmente di poesia in lingua spagnola (secoli XX e XXI) con studi su autori quali Vicente Aleixandre, Claudio Rodríguez, Manuel Vázquez Montalbán e Leopoldo María Panero. Suoi articoli scientifici sono apparsi in riviste internazionali ed è autore di due monografie: *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética* (Sevilla: Renacimiento, 2015) e *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Venezia: Ca' Foscari Edizioni, 2018). Oltre all'interesse per il fenomeno della voce nella lettura realizzata dai poeti stessi, altre sue linee di ricerca sono la condizione del «dispatrio» nella narrativa breve del secondo novecento in Spagna (e, in particolare, nello scrittore Vicente Soto) e la relazione tra arte e poesia concreta nell'opera dell'artista Julio Plaza.

E-MAIL • alessandro.mistrorigo@unive.it