

ROMANZI NELLE I IL SUONO DEI SUONI LA PAROLA DELLE PAROLE OPERA POLIPOETIA N.11 PER ABRAHAM ABULAFIA

Enzo Minarelli¹

Genesi, ideazione e sviluppo di una performance

Spero non sia veritiero quanto affermato da Valery, “il processo creativo è più interessante dell’opera stessa”, perché alla fine come performer avrei fallito.

Io penso che la performance sia invece necessaria per la verifica reale del prodotto finito, altresì importante comprendere la teoria della polipoema, quanto ha preceduto l’evento live, perché deve sempre esserci un piano a priori.

Nel mio caso, è noto, nulla è lasciato al caso, né rientra nei miei schemi di esecuzione l’improvvisazione.

Prima di addentrarmi nei prolegomeni a *Romanzi nelle i*, è necessario fare una breve premessa.

L’ultimo mio lavoro sonoro *Fame* (Pogus, New York, 2012) è stato concepito all’insegna di una estrema tecnologizzazione, anche se va subito evidenziato che il tratto linguistico seppur ridotto al breve segmento di parola o fonema, assumeva posizioni di netta rilevanza rispetto al tratto rumorico o musicale; tutti i suoni di *Fame* sono stati filtrati attraverso un software che ne ha alterato lo spettro, ogni suono può essere facilmente ricondotto ad uno diverso rispetto a quello di partenza, e nonostante io stesso con la mia voce abbia prodotto quasi tutto l’apparato sonoro del CD, alla fine l’ascoltatore percepisce una mia voce «altra».

Dopo aver passato anni assorbito da questa ossessione computazionale, ho avvertito profonda la necessità di disintossicarmi, di respirare l’aria pulita e integra della voce in sé e per sé, una voce libera da succedanei informatici e da appigli tecnologici, ritrovare il primitivismo della vocalità, per usare un termine da me coniato.

Alla ricerca del fiume sacro Sambatìon

Da oltre un decennio coltivo interessi mirati verso la cabala, a parte i miei viaggi in Israele sempre per motivi poetici, ho sviluppato una particolare sensibilità verso l’ebraismo, convinto che sia più che religione una filosofia, con una scrittura dalle forti

¹Polipoeta, tradutor com mais de 60 obras publicadas, autor do "Manifesto da Polipoesia" (Valência, 1987). Coordena atualmente o Arquivo de Polipoesia 3 Vitre. <http://www.3vitre.it>

valenze di poesia. Il personaggio che ha catalizzato la mia attenzione è un rabbino del XIII secolo, Abraham Abulafia (1240-1291), dalla vita avventurosa, perché neanche ventenne abbandona la natia Zaragoza, nel nord della Spagna per puntare Israele dove intende vedere di persona il fiume sacro Sambatìon; un prototipo di nomade, invaso dal sacro furore delle scritture bibliche, ma anche nel contempo uomo che ha vissuto con Satana a fianco per quindici anni - lui stesso lo scrive - prima di sposarsi definitivamente con Dio.

Il prototipo della permutazione

Non è la sua vita, per quanto stimolante possa essere, ad avermi attratto, quanto la sua teoria di studio permutazionale sui nomi. Se pensiamo alla permutazione come atto creativo, viene subito in mente la poesia di Brion Gysin, che nel 1960, la sfrutta in termini operativi, anche se bisogna aggiungere che la sua permutazione era frutto della programmazione di un computer ad opera di uno studente inglese Ian Sommerville, sfuggito all'Università di Oxford per rifugiarsi al Beat Hotel di Parigi, laddove incontra Gysin. Stessa osservazione va fatta per le esperienze denominate *Tape mark I*, 1961 e *Tape mark II* 1963, di Nanni Balestrini, dove l'hardware opera la scelta linguistica, oppure *Tag-Surfusion* di Jacques Donguy del 1996.

Si tratta in buona sostanza di quelli che acutamente Max Bense ha chiamato «testi stocastici», in quanto la macchina decide per l'autore.

Abulafia, d'altro canto, elabora le sue teorie permutazionali, studiando il linguaggio dall'interno, è il prototipo della permutazione, il primo motore immoto, senza trucchi né inganni, allestisce manualmente con carta e penna l'universo della permutazione, organizzando una costante modifica linguistica attraverso una girandola terminologica; non necessariamente parte da lemmi codificati, anzi spesso sono lacerti, sillabe, unione di monemi arbitrari, che svolge e stravolge in maniera esponenziale, applicandovi regole matematiche. Scopo dichiarato dei suoi esercizi è l'estasi divina, come verrà poi descritta nelle poesie da San Giovanni della Croce o da Santa Teresa da Avila.

Purtroppo sarà messo in disparte se non proprio scomunicato dai cabalisti ufficiali perché osa, primo, dichiarare che questi esercizi possono essere praticati da chiunque, e non solo dagli iniziati alla cabala, secondo, per spiegare questo contatto divino ricorre spesso a similitudini erotiche, il che non era una novità se si pensa al *Cantico dei Cantici*, eppure proprio a causa di queste due ragioni non solo sarà costretto all'esilio, [morirà solo

e abbandonato da tutti nell'isoletta di Comino vicino a Malta], ma per secoli la sua teoria verrà sistematicamente oscurata.

L'incomunicabile e l'irrazionale nella razionalità della lingua

Ho meditato a lungo su questo magma indistinto e permutazionale dall'apparenza incomprensibile, passando giorni e giorni in varie biblioteche italiane [Modena, Venezia, Bologna], una volta rintracciati i suoi rarissimi manoscritti.

La prime osservazioni a guidarmi su questo materiale sacro elaborato da rabbi Abulafia vengono paradossalmente da due poeti maledetti, attraverso il *Manfred* di Byron mi convinco che “le parole sono respiro”, impalpabili, irraggiungibili, sono aria, fiato, e quindi corpo, per quanto ci possano sfuggire, nella loro astrattezza, sono reali e irreali nel contempo, nulla e tutto; e davanti a questa apparente incomprensibilità, davanti a questo invalicabile muro del significato, un altro poeta maledetto, francese questa volta, Lautréamont, ci avverte che “il n'y a rien d'incompréhensible”.

Vero, questi esercizi permutatori concepiti da Abulafia, per quanto possano sembrarci astrusi, ostici, aspri, privi di un nesso logico, non sono incomprensibili, perché si collocano alla fonte del linguaggio, alla lallazione cosmica, alle origini del processo articolatorio.

Siamo trasportati per certi versi dentro ad un originale labirinto di attività estetiche che si svolgono secoli prima delle sperimentazioni del Dada tedesco, di Hausmann, di Schwitters, dello stesso Hugo Ball, anticipando anche lo Zaum e il corrispettivo linguaggio transmentale dei futuristi russi.

Abulafia, pur muovendosi in un contesto religioso, ma abbiamo visto che lui stesso contemplava l'apertura ai laici, ai non credenti, capisce che “l'arte diventa conoscitiva nella misura in cui fa dell'incomunicabile e dell'irrazionale il senso razionale della lingua” (1), insiste su un approccio estremamente calcolato, direi matematico, verso un ammasso linguistico indecifrabile, estraendone grande poesia, perché “la vera poesia comincia laddove cessano i contenuti” [Helmut Heissenbüttel].

È evidentemente persuaso che già l'atto permutatorio in sé fa poesia, è «costruttivo» direbbe Valéry, in quanto riesce a coniugare ratio e fantasia, ordine e fantasia, “l'ordine è il piacere della ragione, ma il disordine è l'incanto della fantasia” [Paul Claudel].

La respirazione triadica e l'accoppiamento vocale-corporale

Abulafia non si accontenta di costruire un grande affresco di scambio permutazionale, ma indica anche le regole di esecuzione, soprattutto stabilisce la necessità del respiro triadico, composto da un atto inspiratorio, da una pausa di trattenimento del fiato e da una terza fase di emissione dell'aria, in pratica è la stessa tipologia di respiro che si risconterà nello yoga [puraka, recaka, kumbhaka].

Non basta, Abulafia, da vero performer o novello polipoeta, accoppia al suono la gestualità, suggerendo vari movimenti del capo e del corpo in relazione all'emissione del fiato, giungendo a quella che io ritengo essere la vera rivelazione della sua tecnica e che personalmente ho applicato durante la mia performance di *Romanzi nelle i*.

Nell'atto performativo il performer mantiene generalmente la sua concentrazione verso l'oggetto del suo performare, per esempio John Cage quando gli ricordavano che allungava forse un po' troppo le sue pause di silenzio, rispondeva dicendo che aveva già il suo bel daffare nell'organizzare la performance piuttosto che pensare ai rischi d'insuccesso e alla sopportazione del pubblico, oppure Beuys, si lasciava andare alla casualità del momento, altri leggono, altri svolgono oralmente quanto memorizzato, ma nessuno ha mai pensato, come invece ha indicato Abulafia, di accoppiare mentalmente una vocale con una parte precisa del corpo: la O con il torace e il diaframma, la A con l'esofago e le costole, la E con la gola e le corde vocali, la I con la laringe, la testa, il naso e la U con le viscere addominali, lo stomaco, il fegato. In stretti termini performativi significa che mentre verbalmente il performer esegue la vocale, il suo spirito è totalmente assorbito dalla parte del corpo corrispondente.

Posso confermare che è un'esperienza unica, io stesso non l'avevo mai fatta, mentre svolgo le sezioni intitolate *L'emozione delle vocali*, *Geometria vocalica* e *L'aperta prigione delle vocali*, fisicamente modulo la vocale, ma spiritualmente sono tutto concentrato sulla parte del corpo indicata secondo le regole del rabbi. Non mi era mai capitato.

Performare seguendo questo approccio, mi ha creato una speciale tensione interiore che non avevo ancora sperimentato, “la scienza della combinazione è una musica del pensiero puro, nella quale l'alfabeto assume un ruolo di una scala musicale” (2).

L'essenzialità primigenia della vocalità

Romanzi nelle i, è titolo intraducibile dall'italiano perché è l'anagramma del mio nome e cognome Enzo Minarelli, in perfetto stile Abulafia, nel suo non-sense significa

molto: quanti romanzi si possono scrivere nelle i? Ovvero quante parole si possono dire sul nulla? Quante affermazioni prive di senso hanno senso? Il termine «romanzi» può indurre all'errore, ma l'idea di concentrare un romanzo nelle i, rientra a pieno titolo tra quelle impossibilità rese praticabili dalla sperimentazione vocorale.

Il doppio sottotitolo, *il suono dei suoni la parola delle parole*, intende riferirsi al grado zero del suono, alla prima istanza di verginità della parola, regredire all'epoca quando non esisteva nessun linguaggio, allo status primordiale dove tutto ha avuto inizio.

Se, è possibile inseguire la scrittura del libro dei libri come sognava Mallarmé, altresì io credo che sia possibile indicare il suono dei suoni, la parola delle parole, ovvero l'essenzialità primigenia della vocoralità, il big bang dell'esplosione linguistica, la prima impronta sonora. Per parola non è da intendersi il vocabolo comprensibile, bensì l'unione arbitraria di lemmi dopo un'eruzione, il clinamen, la caduta casuale di lacerti sillabali, perché “bisogna lasciare alle lettere la possibilità di continuare ad essere lette [ascoltate], malgrado l'esistenza delle parole” (3) secondo una grande intuizione di Rabbi Yosef Razin.

La performance *Romanzi nelle i*

Ho strutturato *Romanzi nelle i* come segue:

Introduzione/*Introduction*

La chiave dei nomi/*The key of names*

I

L'emozione delle vocali/*The emotion of the vowels*

II

Geometria vocalica/*Vowel geometry*

III

L'aperta prigione delle vocali/*The open prison of vowels*

1

L'eden nascosto / *The hidden eden*

I

La voce grossa – galgal per Dio

The rough voice – galgal for God

II

{La sin fonia – galgal per Enzo
The symphony galgal for Enzo }*

2

Luce d'Intelletto/*Light of Intellect*

I

YHVH Tetragrammaton il nome impronunciabile
YHVH Tetragrammaton the unpronounceable name

II

YHVH Tetragrammaton il nome impronunciabile
secondo Abraham Abulafia
*YHVH Tetragrammaton the unpronounceable name
according to Abraham Abulafia*

3

Metatron l'Angelo/ *Metatron the Angel*
il nome mistico che appare
the mystical name who appears

4

Divorzio dei nomi/*Divorce of names*

5

Satan 359

I e II parte/*I and II part*

Finale

I

Indossa queste parole in gola
Wear these words at your throat

II

Il grande Nome, eroico e terribile, quadrato e triangolo
The great Name, heroic, terrible, square, triangle

III

Il giardino chiuso del poeta-profeta

The closed garden of the poet-prophet

L'intera opera dura 45 minuti. In alcune parti seguo pedissequamente le permutazioni indicate da Abulafia, altrove le invento io stesso, le uniche parole chiaramente intelligibili sono *Satan, Romanzi*, e nel finale laddove opero sulla coppia *Poeta/Profeta* quasi in assetto di paronomasia. Tutte le restanti combinazioni linguistiche sono uno sterminato, infinito campo di permutazione continua dove prevale la vocalità, il puro suono, il trionfo vocalico, l'esuberanza del significante.

Tecnicamente mi affido alla respirazione triadica, come detto, mentre i movimenti del corpo (testa, occhi, braccia, dita) sono stabiliti secondo il senso della titolazione della sezione.

Mi sono soffermato a lungo sull'intonazione da impostare per i vari segmenti. Su questo punto, Abulafia è stato evasivo. Mi sono ricordato che “mezzi fonici diversi come il tono e le sue modulazioni, l'accento d'intensità e l'andamento, le sfumature di articolazione dei suoni, ci permettono di variare in ogni modo, quantitativamente e qualitativamente, il valore emotivo della parola. Un minimo fonico è sufficiente a rendere e trasmettere un ricco contenuto concettuale, emotivo ed estetico” (4). Si tratta in fondo di un'efficace definizione che sintetizza alla perfezione la differenza tra poesia sonora e poesia lineare, così ho deciso d'impiegare una grande gamma di toni, appunto per rendere l'emozione del suono, nonostante lo stesso Abulafia, anticipando di qualche secolo le future affermazioni sulla ambiguità, suggerisse che “meno comprensibili sono queste permutazioni, più potere hanno” (5). Sembra che per comunicare con Dio sia necessario un non-linguaggio, non certo il linguaggio codificato, come anche ricordava Pound, in tarda età, in poesia bisogna «condensare» ovvero non si può comunicare il profondo con un linguaggio di superficie.

Io sono convinto che la grande poesia esiga come ipostasi il seguente dogma di Abulafia “abbi fiducia nel nome e non nell'essere umano”. (6)

*** Un piccolo, grande mistero**

La parentesi graffa su questa sezione sta ad indicare un piccolo, grande mistero, un avvenimento emblematico capitato durante la videoregistrazione che ho fatto di questa performance prima di proporla dal vivo.

Una volta terminati gli schemi di esecuzione, memorizzati i movimenti e i moduli tonali, e prima di iniziare la videoregistrazione, ho deciso di seguire almeno tre delle tante regole che Abulafia stabilisce per l'esecuzione dei suoi esercizi.

La prima, bisogna essere da soli, la seconda, trovarsi in un luogo dove nessuno sappia cosa si stia facendo, terzo, occorre che sia notte fonda.

Così, attenendomi rigorosamente a queste disposizioni, ho fatto una prima registrazione, e quando ho controllato a casa il video, mi sono accorto che inspiegabilmente mancava questa parte, nonostante io mi fossi ben allenato e preparato per svolgere tutta la performance che in totale non supera, come scritto sopra, i 45 minuti. Non capivo proprio perché l'avessi saltata.

Ho deciso allora, di ripetere la registrazione a due giorni di distanza dalla prima, e questa seconda volta, mi sono particolarmente concentrato su questo punto inaspettatamente omesso la prima volta.

Così ho fatto, sempre rispettando le tre regole di Abulafia, sul tempo, sul luogo e sul fatto che nessuno dovesse sapere cosa stessi registrando. Quando sono arrivato a casa ed ho controllato il nastro video, incredibile! Anche questa volta quel brano non era stato registrato nonostante fossi sicuro, assolutamente sicuro di averlo eseguito.

Non riesco a darmi una spiegazione razionale di questa mancanza. Ho desistito. Pare che una mano invisibile abbia voluto che io non registrassi questo pezzo.

Accetto questo segnale dall'aldilà. Conosco perfettamente la mia telecamera che uso da anni, e mai è successo un incidente del genere, e poi perché su tante sezioni che compongono il polipoema, sempre su questo galgal si è accanito l'errore?

Ma cosa è questo *galgal per Enzo*? Il galgal è un poema circolare combinatorio che io ho applicato al mio nome, e fin qui nulla di strano, forse la mia presunzione, punita da una mano divina, è consistita nell'eseguire questo galgal dopo il *galgal per Dio*? Sto inseguendo una suggestione senza senso? Mi sono fatto prendere troppo la mano da questo eccesso di misticismo polipoetico?

Però questo fatto inquietante mi è successo per davvero!

Bibliografia

GUGLIEMI, Guido. *Letteratura come sistema e come funzione*. Torino: Einaudi, 1967.

OUAKNIN, Marc-Alain. **La lettura infinita, Introduzione alla meditazione ebraica**. Genova, ECIG, 1992.

_____ **.La lettura infinita.**

JAKOBSON, Roman. **La linguistica e la scienza dell'uomo, Selezione sul suono e sul senso.** Milano, Il Saggiatore, 1978.

ABULAFIA, Abraham. **The path of the names, edited by David Meltzer.** Berkeley-London, Trigram Tree, 1976.

_____ **. The path of the names.**

[Aprovado em: 06 fev. 13]