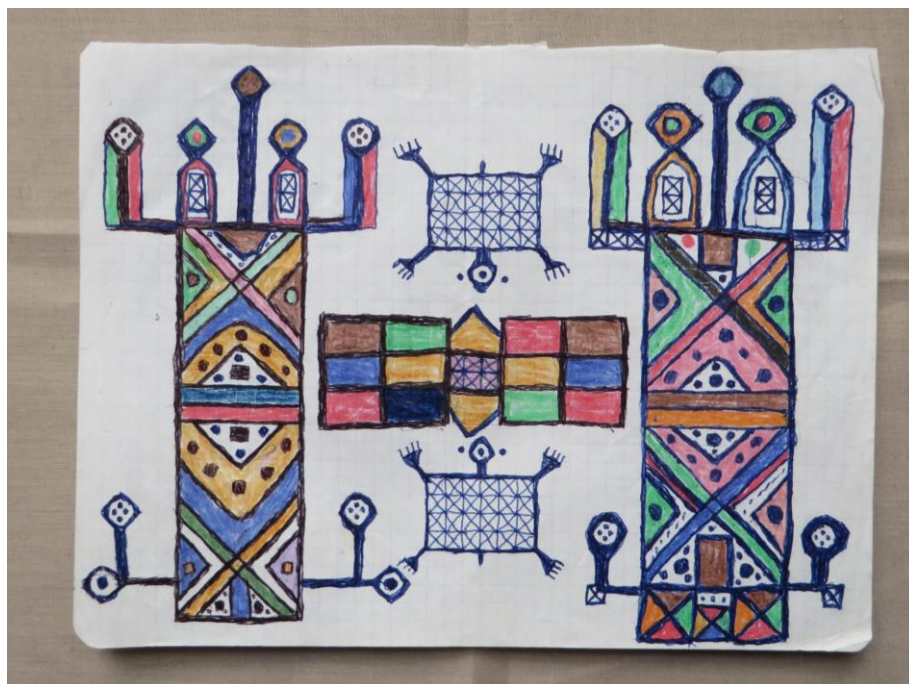


YVES BERGERET

BÉGAYER

(2018)



BALBETTARE

(2018)



(Disegno di Soumaïla Goco Tamboura)

(Traduzione di Francesco Marotta)

On peut entendre, dit par l'auteur, cet article avec toutes ses illustrations musicales et ethnomusicologiques sur le site et la webradio du Festival 2018 Printemps des Arts de Monte-Carlo, dans l'émission intitulée *Nuit du bégaiement* (du vendredi 23 mars, 23 heures, au samedi 24 mars, 5 heures; disponible à la réécoute) et produite par David Christoffel. Voici: <https://soundcloud.com/la-webradio-du-printemps-des-arts-de-monte-carlo/yves-bergeret>

E' possibile ascoltare questo testo, con tutti i suoi inserti musicali e etnomusicologici, dalla voce dell'autore sul sito e la webradio del Festival 2018 *Primavera delle Arti* di Montecarlo, nella trasmissione intitolata *Notte del balbettamento* e prodotta da David Christoffel. A questo indirizzo: <https://soundcloud.com/la-webradio-du-printemps-des-arts-de-monte-carlo/yves-bergeret>

L'espace bourdonne: terre et ciel bourdonnent. A cet incessant bourdonnement on peut répondre en posant le signe graphique qui met soudain à distance le bruit et ouvre la brèche du silence par le premier trait qui nomme. C'est ce que j'analyse dans l'article *L'Image au mur agit* qu'on peut lire par ce lien:

<https://carnetdelalanguespace.wordpress.com/2017/04/16/limage-au-mur-agit/>

Mais aussi on peut répondre à ce bourdonnement en restant dans l'oralité et en osant comprendre ou élaner quelque chose avec ses cordes vocales.

Lo spazio risuona(*): terra e cielo risuonano. A questo incessante bordone si può rispondere posando il segno grafico che subito mette a distanza il rumore di fondo e apre la breccia del silenzio attraverso il primo tratto che nomina (<https://rebstein.wordpress.com/tag/il-tratto-che-nomina/>). E' quello che analizzo nell'articolo "L'immagine sul muro agisce" (<https://rebstein.wordpress.com/2017/05/04/limmagine-sul-muro/>).

Ma si può rispondere a questo bordone anche restando nell'oralità e provando a comprendere o a rilanciare qualcosa con le proprie corde vocali.

[N.d.T. (*) Utilizzando i termini "bourbon", "bourdonnement" e "bourdonner", che qui ho reso in italiano con "bordone" e "risuonare", Yves Bergeret fa sempre riferimento a un ambito musicale o musicologico per esprimere i concetti in essi contenuti. Il "bordone", infatti, è quel suono da "basso continuo" tipico di alcuni strumenti della tradizione popolare come la cornamusa, la ghironda o di altri da cui è possibile ricavare un effetto acustico monotono. La "lingua-dello-spazio" (la *langue-espace*) è un flusso sonoro grave e incessante che perpetuamente si accresce dei suoni e delle voci di tutto ciò che esiste.]

1. Le nom qui trébuche



Il habitait à Nissanata, dans le nord du Mali, au pied d'une montagne du Sahara. Malgré ce que dit la Constitution du pays, il restait, comme tout son village d'ailleurs, esclave d'un maître Peul invisible. La guerre actuelle l'a tué, lui, Soumaïla Goco Tamboura. Il était au bord, toujours au bord d'un autre état du réel. Ainsi était-il devin: en lançant en l'air les cauris il traduisait au consultant ce qu'à sa question inquiète les esprits invisibles répondaient par la disposition des cauris retombés à terre. Il était aussi griot pour la louange et la mémoire de la famille du maître, donc mémorialiste et généalogiste enjoliveur, mais sa psalmodie et son chant dans sa langue, le Peul, étaient si belles et si puissantes qu'il atteignait d'étranges terres de liberté par sa parole propre, bien ailleurs que dans la louange. Il ne savait ni lire ni écrire; mais dans son village et sa région où quasiment personne ne dessinait il inventait sur papier des dessins pour transmettre, des dessins pour m'initier et me faire apprendre les esprits et les rites du lieu; puis il me donnait chacun de ces dessins en insistant pour me le «lire», nous faisant ainsi lui et moi retourner plus vaillants dans l'oralité. Puis il abandonna le papier et me «dessina-inscrivit» des choses sur des plaques de métal qu'il trouvait un peu plus loin, à l'oasis, le jour du marché. Sur celle photographiée ici il m'a dit qu'il a écrit le nom de son village, pour le fixer dans le réel de la nomination et m'en transmettre la clef du mot qui incarne, stabilise et pérennise. Voyez comme il a écrit. Il était le grand bégayeur de son village.

1. Il nome che incespica

Abitava a Nissanata, nel nord del Mali, ai piedi di una montagna del Sahara. A dispetto di quanto prescrive la Costituzione del paese, egli rimaneva, come del resto tutto il suo villaggio, schiavo di un invisibile padrone Peul. La guerra in corso l'ha ucciso, lui, Soumaila Goco Tamboura. Era un uomo in bilico, sempre sull'orlo di un'altra dimensione del reale. Faceva l'indovino in questo modo: lanciava in aria le conchiglie e poi traduceva al richiedente ciò che gli spiriti invisibili rispondevano alla sua domanda inquieta, osservando la disposizione delle conchiglie ricadute a terra. Era anche un cantastorie per l'encomio e la memoria della famiglia del padrone, quindi un memorialista e un genealogista che sapeva impreziosire i suoi racconti, ma la sua salmodia e il suo canto nella sua lingua, il Peul, erano tanto belli e potenti che egli raggiungeva inusitate terre di libertà per mezzo della parola, tutto un altro mondo rispetto a quello della riverenza. Non sapeva né leggere né scrivere; ma nel suo villaggio e nella sua regione, dove quasi nessuno disegnava, creava sulla carta dei disegni per comunicare, dei disegni per la mia iniziazione e per introdurmi alla conoscenza degli spiriti e dei riti locali; poi mi faceva dono di ognuno di questi disegni insistendo per "leggermeli", in modo che lui ed io ritornassimo fortificati nell'oralità. In seguito abbandonò la carta e mi "disegnò-scrisse" delle cose su placche di metallo che si procurava un po' più lontano, nell'oasi, il giorno del mercato. Su quella qui riprodotta mi ha detto di aver scritto il nome del suo villaggio, per fissarlo nel reale della nominazione e trasmettermi la chiave della parola che incarna, stabilizza e perpetua. Guardate in che modo ha scritto. Egli era il grande balbuziente del suo villaggio.

2. Cap Chassiron à marée basse, à l'île d'Oléron



Fin février, vent du nord, glacé. La marée basse a découvert le cap nord-ouest de la longue île d'Oléron. Loin de bégayer le phare de Chassiron par éclats brefs donne le rythme de la nuit et de la sûreté d'orientation dans ces parages sableux aux nombreux écueils où tant de naufrages au fil des siècles tuent les marins par dizaines. La marée basse dégage les couches géologiques sédimentaires au très faible pendage. Loin, à des centaines de mètres de la petite falaise du phare, la ligne de la vague déferlante. Entre elle et la falaise, les courbes, les sinuosités dans un rythme insistant et répétitif des strates minérales. J'ai d'abord cru à un impossible labour du socle rocheux par je ne sais quel dieu bégayant ivre à la charrue. En fait le labour est celui du travail incessant d'érosion des vagues, des courants, des marées et des tempêtes sur le socle minéral. Finalement difficile de savoir qui crée ces striures haletantes gigantesques: la roche en ses soubresauts à l'échelle du temps géologique, ou l'eau salée en ses rognements hors toute mesure, ou un destin aveugle? Difficile de savoir, car tout dans ce pendage très faible reste quasiment horizontal, et la strie rocheuse, et le ciel, et l'océan. Immense bégaiement de qui pour dire quoi. Bien sûr sans aucune réponse qui puisse être formulée.

2. Isola di Oléron, bassa marea a Capo Chassiron

Fine febbraio, vento del nord, glaciale. La bassa marea ha reso visibile il promontorio di nord-ovest della lunga isola di Oléron. Piuttosto che balbettare, il faro di Chassiron con brevi lampeggiamenti segna il ritmo della notte e la certezza dell'orientamento in questi tratti marini sabbiosi disseminati di scogli, dove tanti naufragi attraverso i secoli continuano a uccidere decine di marinai. La bassa marea libera gli strati geologici sedimentari con la loro lievissima pendenza. Distante, a qualche centinaio di metri dalla piccola falesia del faro, la linea dell'onda che si infrange. Tra questa e la falesia, le curve, le sinuosità degli strati minerali nel loro susseguirsi insistente e ripetitivo. A prima vista ho pensato a un impossibile lavoro di dissodamento dello zoccolo roccioso ad opera di un qualche dio balbuziente ubriaco munito di aratro. In effetti l'aratura è dovuta all'incessante lavoro di erosione delle onde, delle correnti, delle maree e delle tempeste sullo zoccolo minerale. Alla fine è difficile sapere chi crea queste gigantesche striature ansimanti: la roccia nei suoi sommovimenti lungo la scala del tempo geologico, l'acqua salata con i suoi smisurati corrodimenti, un destino cieco? Difficile saperlo, perché tutto in questa leggerissima pendenza resta in posizione quasi orizzontale, tanto la striatura rocciosa che il cielo e l'oceano. Immenso balbettamento di chi, per dire che cosa? Nessuna risposta, evidentemente, è possibile formulare.

3. Katajjayt inuit



Plate et blanche la terre ici. Le vent souffle sans fin. Neige couvre tout. Congères parfois se hérissent. Températures extrêmement basses. Distances immenses entre les villages. Les Inuit vivent ici avec et dans le bourdon de l'espace blanc, la note continue: le vent qui souffle sans rencontrer d'obstacle sur les étendues immenses.

Quand bien même on peut à présent se déplacer en moto-neige et même, si les énormes moyens financiers en sont disponibles, en hélicoptère, l'espace reste immense. Espace couvert de glace que couvre la neige au plus long de l'année. Faible relief; ses longues formes étirées se répètent hors des limites de la perception humaine.

Très faible est la population. Très rare, la flore. La faune aussi, quelques grandes oies sauvages, quelques oiseaux de mer; de rares ours, des phoques, quelques mammifères. Tous endurants au très grand froid.

La lumière est longuement constante et l'alternance rapide des jours rythmée en cycles d'une douzaine d'heures n'existe pour ainsi dire pas. A la nuit blanche ininterrompue de l'été succède la nuit polaire ininterrompue de plusieurs mois.

Là on se réunit. Pour des joutes vocales. Deux femmes assises ou debout approchent extrêmement près leurs visages, leurs bouches. En inspirant à voix de gorge très rauque l'une lance un groupe de deux à cinq syllabes; en face l'autre lance une répartie de souffle sonore, émis avant que la première ne reprenne, sans la moindre seconde d'attente, son groupe de syllabes. Aussitôt après la seconde fait entendre son souffle d'expiration. Alternance extrêmement rapide. Ces exercices portent le nom de katajjaït; le sens et l'étymologie de ce nom, ici au pluriel, se sont perdus.

Les syllabes expirées ont eu une signification, perdue elle aussi. Juste un langage résiduel dans le chant, sans syntaxe, sans récit ni intrigue ni personnage, peut-être sans action. Ni le mouvement de la prose ni la densité du poème. Mais langage: en lutte avec lui-même.

Les femmes qui pratiquent ces joutes parlent parfois de jeu et même de compétition. Jadis deux équipes de femmes s'affrontaient, disent-elles, en duels successifs. La perdante était celle qui la première perdait le souffle ou riait. Perdre par le rire... La perdante était remplacée par une autre femme de son équipe. L'équipe perdante était celle qui s'épuisait la première à force d'éliminations. On ne sait plus ce que l'on perdait ni d'ailleurs ce que l'on gagnait. Ces joutes katajjaït, alors que leurs pratiques étaient sur le point de disparaître, ont soudain repris il y a une vingtaine d'années, dans tout le Nord-Est canadien, et connaissent succès, engouement, efficacité (je le pense) chez les Inuit. Actuellement la joute vocale à chants de gorge importe.

Si l'on entend le chant les yeux fermés sans voir les deux chanteuses presque accolées, on a l'impression d'une course effrénée. Alors on nie l'espace. On va si vite que la distance n'existe plus. Mais une course finit toujours par un épuisement progressif et une baisse de la vitesse. Or rien de tel ici. Le rythme du chant de gorge est constant, extrêmement rapide jusqu'au moment précis de son arrêt brusque.

De quelle course s'agit-il? De celle du vent, auquel les chanteuses s'égalent et que même elles tutoient, accoudées à lui, le temps de la joute? De celle d'une paire d'esprits jumeaux invisibles que l'on accompagne dans un parcours fulgurant sur ces terres blanches où le chamanisme est familier?

Avant tout il s'agit de vocalité humaine. On dit parfois que ces petits groupes de syllabes s'inspirent du cri des grandes oies sauvages. Une oie sauvage en terre animiste n'est pas un gros oiseau robuste à long cou mais la forme emplumée d'un esprit puissant, bénéfique ou maléfique selon les circonstances. Cherche-t-on dans certaines de ces joutes à rejoindre un dialogue primordial avec les oies?

L'alternance entre le son rauque de gorge et celui de l'expiration est toujours perceptible, même les yeux fermés. Il fait parfois penser au halètement du coït. Mais il ne fait entendre aucune montée jusqu'au paroxysme d'un orgasme ni aucun relâchement de tension ensuite. Si le halètement sexuel est dans un arrière-plan sonore de ces joutes, c'est plutôt afin de faire apparaître ce halètement comme un mouvement rythmé inaccompli où les deux partenaires s'épuisent sans trouver de permanence rythmique. Ou plutôt elles halètent à la recherche de cette permanence dont seul le katajjaït, chant de deux gorges, donne la figuration.

Or le katajjaït se pratique généralement à deux femmes, visages quasi accolés. Ce sont elles qui ont le pouvoir de réjouir la communauté, de la passionner, de la ressouder, de refaire le monde indéterminé, monochrome et, immesurable par le moyen d'une extrême densité vocale, densité de l'accompagnement des grues sauvages et de l'installation du beau halètement dans une éternité blanche. Le chant de gorge se révèle frère gémellé du vent, un frère qui a souveraineté sur lui, et pose dans la vocalité humaine, en toute proximité de la phrase, l'aube du mot, lui-même acte de mise à distance et de séparation par nomination, ce qui est le propre de la parole. Bégaiement salvateur. Le théâtre peut naître.

3. Katajjayt inuit

La terra qui è piatta e bianca. Il vento soffia incessante. Tutto è coperto di neve. Neve che a volte si ammassa in cumuli. Le temperature sono estremamente rigide. Immense le distanze tra i villaggi. Gli Inuit vivono qui, *con e nel* bordone dello spazio bianco; la nota continua è il vento che spira senza incontrare ostacoli sulle sconfinite distese.

Per quanto oggi sia possibile spostarsi con motoslitte, in elicottero se si hanno a disposizione ingenti mezzi finanziari, lo spazio resta immenso. Spazio ricoperto di ghiaccio che ammantava la neve per la maggior parte dell'anno. Pochi rilievi, le loro lunghe forme distese si ripetono oltre i limiti della percezione umana.

La popolazione è molto scarsa. Rarissima la flora. La fauna anche, qualche grande oca selvatica, qualche uccello marino; rari orsi, delle foche, qualche mammifero. Tutti in grado di resistere al freddo intensissimo.

La luce rimane costante molto a lungo e la rapida alternanza dei giorni scanditi in cicli di dodici ore non esiste, per così dire. All'ininterrotta notte bianca dell'estate segue la notte polare continua per parecchi mesi.

Da quelle parti ci si riunisce per delle gare vocali. Due donne, sedute o in piedi, accostano notevolmente i loro visi, le loro bocche. Espirando con rauca voce gutturale, una lancia un gruppo da due a cinque sillabe; di fronte, l'altra lancia una risposta di fiato sonoro, emesso prima che la contendente riprenda, senza nemmeno un secondo di attesa, con il suo gruppo di sillabe. Subito dopo, la seconda fa sentire il soffio della sua espirazione. Un'alternanza estremamente rapida. Questi esercizi portano il nome di katajjait; il senso e l'etimologia di questo termine, qui al plurale, sono andati perduti.

Le sillabe espirate hanno avuto un significato, anch'esso perduto. E' rimasto appena un linguaggio residuale nel canto, senza sintassi, senza racconto né

intreccio né personaggio, forse senza azione. Non il movimento della prosa, non la densità della poesia. Solo linguaggio: in lotta con se stesso.

Le donne che praticano queste gare parlano talvolta di gioco e anche di competizione. Una volta due gruppi di donne si affrontavano, dicono, in successivi duelli. Usciva sconfitta quella che per prima aveva il fiato corto o rideva. Perdere per una risata... La perdente era rimpiazzata da un'altra donna della sua squadra. La squadra perdente era quella che restava senza componenti a forza di eliminazioni. Non si sa più che cosa si perdeva né, del resto, quello che si vinceva. Queste gare katajjaït, proprio quando la loro pratica era sul punto di sparire, sono improvvisamente riprese, una ventina di anni fa, in tutto il nordest canadese, e hanno avuto successo, diffusione entusiastica ed efficacia (così penso) presso gli Inuit. Attualmente la gara vocale di canti gutturali è tenuta in gran conto.

Se si ascolta il canto ad occhi chiusi, senza guardare le due contendenti quasi accostate, si ha l'impressione di una corsa sfrenata. Un modo per negare lo spazio. Si va così velocemente che la distanza non esiste più. Ma una corsa ha sempre termine, per uno sfinimento progressivo e una diminuzione della velocità. Ebbene, niente di simile qui. Il ritmo del canto gutturale è costante, estremamente rapido fino al momento preciso del suo brusco arresto.

Di quale corsa si tratta? Di quella del vento, col quale le cantanti rivaleggiano e nello stesso tempo familiarizzano, addossate a lui, per il tempo della gara? Di quella di una coppia di spiriti gemelli invisibili, accompagnati in un percorso fulmineo su queste terre bianche dove lo sciamanesimo è familiare?

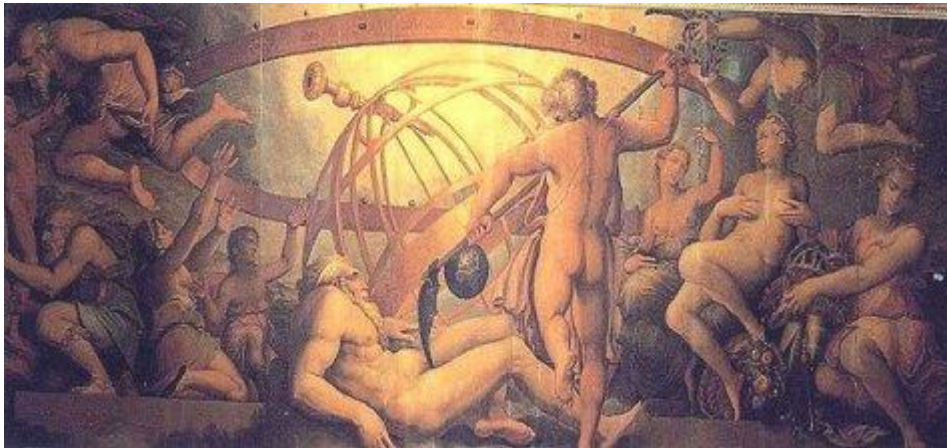
Si tratta, prima di tutto, di vocalità umana. Si dice, a volte, che questi piccoli gruppi di sillabe si ispirano al grido delle grandi oche selvatiche. Un'oca selvatica in terra animista non è un grande uccello robusto dal lungo collo, ma la forma piumata di uno spirito potente, benefico o malvagio a seconda delle circostanze. Si cerca forse in qualcuna di queste gare di ritornare a un dialogo primordiale con le oche?

L'alternanza tra il suono gutturale rauco e quello dell'espiazione è sempre percettibile, anche ad occhi chiusi. Fa talvolta pensare all'ansimare durante il coito. Ma non fa sentire nessun crescendo fino al parossismo dell'orgasmo, né alcun rilassamento di tensione dopo. Se l'ansimare sessuale rimane sullo sfondo in queste gare, è per far meglio apparire questo ansimare come un

movimento ritmicamente incompiuto, nel quale le due antagoniste si stancano senza trovare una continuità ritmica. O piuttosto esse ansimano alla ricerca di questa continuità di cui solo il katajjaït, canto a due gole, offre la raffigurazione.

Il katajjaït si pratica generalmente con due donne, i visi quasi accostati. Sono loro che hanno il potere di rallegrare la comunità, di appassionarla, di rinsaldarla, di rifare il mondo indeterminato, monocromo e sconfinato per mezzo di un'estrema densità vocale, densità dell'accompagnamento delle oche selvatiche e dell'installazione del suggestivo ansimare in una eternità bianca. Il canto gutturale si rivela fratello gemello del canto, un fratello che ha potere su di lui, e posa nella vocalità umana, vicinissima alla frase, l'alba della parola, essa stessa atto di messa a distanza e di separazione attraverso la nominazione, che è l'essenza della parola. Balbuzie salvifica. Il teatro può nascere.

4. Hésiode, les Travaux et les jours, engendrement d'Aphrodite en écume par vagues



Il y a trois mille ans Hésiode reprend à partir de l'oralité et fixe dans l'écriture de sa *Théogonie* les épisodes de la création du monde. Voici ce passage que traduit Jean-Louis Backès, des vers 154 à 198:

«Tous les enfants qui étaient nés
de Terre et de Ciel,
enfants à faire peur,
avaient de toujours grande haine
pour leur père. Lui,
dès le premier moment où ils naissaient,
il les faisait tous disparaître
-leur fermant tout chemin vers le jour-
dans les replis de la Terre.
La méchanceté lui faisait plaisir,
à lui, Ciel. Et Terre l'immense
en ses entrailles gémissait,
resserrés. Elle inventa une ruse,
astucieuse et méchante...
| ...d'une pierre très dure elle fit une grande serpe
et son fils Kronos lui dit qu'il l'utiliserait...]
Terre l'immense
éprouva une grande joie en son cœur.
Elle le plaça en embuscade;
elle lui mit en mains

la serpe aux crocs durs,
et lui expliqua toute la ruse.
Voici qu'arrive le grand Ciel,
traînant après lui la nuit,
dans la fureur du désir il s'étend
sur Terre, il la couvre
entière. Le fils alors, de sa cachette,
étendit la main
gauche; de la droite il saisit
la grande, longue serpe
aux crocs durs, et bondissant,
les couilles de son père
il les trancha; il les rejeta
vite pour qu'elles tombent
derrière lui. Sa main les lâcha vite,
mais elles laissèrent des traces.
Toutes les gouttes sanglantes
qui s'éparpillèrent partout,
Terre les reçut. A mesure
qu'allaient et venaient les années,
en naquirent les Erinyes
et les immenses géants [...]

Dès qu'il les eût tranchées,
avec la pierre dure, les couilles,
il les jeta du haut de la terre ferme
dans la mer aux fortes vagues.
La mer les transporta pendant longtemps
et une écume
blanche sortit de cette chair
qui ne meurt pas. Une fille
en naquit. Et tout d'abord vers Cythère,
l'île inspirée,
elle vogua ; puis elle aborda
à Chypre qu'entourent les vagues.
Elle sortit de l'eau, belle et pudique
déesse, et l'herbe
poussait sous ses pieds délicats.
On l'appelle Aphrodite,

déesse de l'écume [...], formée avec de l'écume.»

Autrement dit : de la terrible violence originelle du dieu Kronos qui dévore tous ses enfants, on se libère par la violence mais contre lui seul et alors castratrice ; et le geste violent libérateur crée un nouveau dieu répétitif et éphémère, l'écume à la crête des vagues, toujours re-née, inaboutie et reprise: ce dieu est Aphrodite, perpétuel bégaiement marin qui émet et impulse le désir, onde bégayante à jamais sur les strates au littoral d'Oléron.

4. Esiodo, Le opere e i giorni, nascita di Afrodite come schiuma dalle onde

Tremila anni fa Esiodo riprende dall'oralità e fissa nella scrittura della sua *Teogonia* gli episodi della creazione del mondo. Ecco questo passaggio dei versi 154-198:

“Ma quanti da Gaia e da Urano nacquero, ed erano
i più tremendi dei figli, furono presi in odio dal padre,
fin dall'inizio, e appena uno di loro nasceva
tutti li nascondeva, e non li lasciava venire alla luce,
nel seno di Gaia; e si compiaceva della malvagia sua opera,
Urano, ma dentro si doleva Gaia prodigiosa,
stipata; allora escogitò un artificio ingannevole e malvagio.
Presto, creata la specie del livido adamante,
fabbricò una gran falce e si rivolse ai suoi figli
e disse, a loro aggiungendo coraggio, afflitta nel cuore:
“Figli miei e di un padre scellerato, se voi volete
obbedirmi potremo vendicare il malvagio oltraggio
del padre vostro, ché per primo concepì opere infami”.
Così disse, e tutti allora prese il timore, né alcuno di loro parlò;
ma, preso coraggio, il grande Cronos dai torti pensieri
rispose con queste parole alla madre sua illustre:
“Madre, sarò io, lo prometto, che compirò questa
opera, ché di un padre esecrabile cura non ho,
sia pur mio, che per primo compì opere infami”.
Così disse, gioì grandemente nel cuore Gaia prodigiosa,
e lo pose nascosto in agguato; e gli diede in mano
la falce dai denti aguzzi e ordì tutto l'inganno.
Venne, portando la notte, il grande Urano, e attorno a Gaia
desideroso d'amore incombette e si stese
dovunque; ma dall'agguato il figlio si sporse con la mano
sinistra e con la destra prese la falce terribile,
grande, dai denti aguzzi, e i genitali del padre
con forza tagliò, e poi via li gettò,
dietro; ma non fuggirono invano dalla sua mano:
infatti, quante gocce sprizzarono cruento,
tutte le raccolse Gaia e nel volgere degli anni

generò le Erinni potenti e i grandi Giganti
di armi splendenti, che lunghi dardi tengono in mano,
e le Ninfe che chiamano Melie sulla terra infinita.
E come ebbe tagliati i genitali con l'adamante
li gettò dalla terra nel mare molto agitato,
e furono portati al largo, per molto tempo; attorno bianca
la spuma dall'immortale membro sortì, e da essa una figlia
nacque, e dapprima a Citera divina
giunse, e di lì poi giunse a Cipro molto lambita dai flutti;
lì approdò, la dea veneranda e bella, e attorno l'erba
sotto gli agili piedi nasceva; lei Afrodite,
cioè dea Afrogenea e Citerea dalla belle chiome,
chiamano dèi e uomini, perché dalla spuma
nacque; e anche Citerea, perché prese terra a Citera.

Detto in altri termini: della terribile violenza originaria del dio Crono che divora tutti i suoi figli, ci si libera con la violenza, ma contro lui solo, cioè la castrazione; e il gesto violento liberatore crea una nuova divinità ripetitiva ed effimera, la schiuma sulla cresta delle onde, sempre rinata, incompiuta e riformantesi: questa divinità è Afrodite, eterno balbettamento del mare che produce e spinge il desiderio, perpetua onda balbuziente sugli strati del litorale di Oléron.

[La traduzione del testo di Esiodo è di **Graziano Arrighetti**]

5. Sibylle de Cumès au balbutiement chamanique, Enéïde, chant VI



Mille ans après, à Rome dont Auguste vient de stabiliser le pouvoir impérial sur tous les pourtours de la Méditerranée, Virgile offre son épopée fondatrice, *l'Enéïde*: Enée fuit Troyes en flammes pour la refonder dans le Latium et ainsi créer Rome. Comme Ulysse malmené par les vents divins contradictoires, Enée navigue, dérive, s'égare; mais pour retrouver sens à sa longue errance il se rend en consultation auprès de la plus grande prêtresse d'Apollon, le maître de l'ordre du monde: dans une caverne embrumée de fumerolles sulfureuses dans la caldera des Champs Phlégréens, faubourg actuel de Naples, la Sibylle de Cumès lui indique la route de son destin de fondateur de civilisation. Virgile écrit ceci au sixième chant de *l'Enéïde* :

«L'énorme flanc de la roche euboïque est taillé en forme d'ancre, où cent larges avenues conduisent à cent portes, et d'où sortent autant de voix, réponses de la Sibylle. On était arrivé sur le seuil, lorsque la vierge dit: «c'est le moment d'interroger les destins: le dieu! voici le dieu!» Comme elle prononçait ces mots devant les portes, tout à coup, son visage, son teint se sont altérés, sa chevelure s'est répandue en désordre; puis sa poitrine halète, son cœur farouche se gonfle de rage; elle paraît plus grande, sa voix n'a plus un son humain: car elle a déjà senti le souffle et l'approche du dieu. «Tu tardes à offrir tes vœux et tes prières, Troyen Enée, dit-elle, Tu tardes!»

[Ici s'engage le dialogue halluciné entre le consultant, Enée, et la chamane d'Apollon, qui était sans doute la plus grande devineresse du bassin occidental de la Méditerranée; alors Enée présente son récit et sa requête,

espérant la prédiction d'Apollon Phébus; la transe de possession de la Sibylle commence .]

«Cependant, rebelle encore à l'obsession de Phébus, la prêtresse se débat monstrueusement dans son antre, comme une Bacchante, et tâche de secouer de sa poitrine le dieu puissant; lui n'en fatigue que plus sa bouche enragée, domptant son cœur sauvage, et la façonne à sa volonté qui l'opprime. Déjà les cent portes énormes de la demeure se sont ouvertes d'elles-mêmes et portent par les airs les réponses de la prophétesse.»

Ainsi traduit Maurice Rat. Et alors les révélations apportées par la bouche de la Sibylle sont capitales et permettent à Enée d'aller dans les Enfers, l'au-delà de l'Antiquité gréco-romaine, dialoguer par-dessus la mort avec ses ancêtres et les grands héros mythiques qui lui indiquent avec précision le chemin de son destin futur.

L'épisode est central. C'est par le bégaiement divin que non seulement l'Empire romain trouve comment se fonder, mais aussi que l'histoire d'un peuple dégage son sens millénaire. Le bégaiement de la prophétesse est le point de contact entre d'une part la plus profonde volonté du divin et la plus pénétrante vision prospective de ce dernier et d'autre part un groupe d'hommes allant à tâtons dans leur vie de chaque jour et cherchant courageusement le sens de leur destin. Le bégaiement par lequel se manifeste un effroi sacré est infiniment respectable.

5. La Sibilla di Cuma dal balbettamento sciamanico, Eneide, canto VI

Mille anni dopo, a Roma, della quale Augusto ha consolidato il potere imperiale su tutta l'area del Mediterraneo, Virgilio offre la sua epopea fondatrice, l'*Eneide*: Enea fugge da Troia in fiamme per ricostruirla nel Lazio e così fondare Roma. Come Ulisse, sferzato da venti divini contrastanti, Enea naviga, va alla deriva, si allontana; ma per trovare un senso al suo lungo peregrinare va a consultare la più grande sacerdotessa di Apollo, signore dell'ordine del mondo: in una caverna satura dei vapori delle fumarole sulfuree nella caldera dei Campi Flegrei, attuale sobborgo di Napoli, la Sibilla di Cuma gli indica la strada del suo destino di fondatore di civiltà. Così scrive Virgilio nel sesto canto dell'*Eneide*:

“L’immenso fianco della rupe Euboica s’apre in un antro, dove si può entrare per cento larghi accessi, per cento porte, donde erompono altrettante voci, i responsi della Sibilla. Erano giunti all’ingresso, quando la vergine disse: – È tempo di chiedere ai Fati: il dio, ecco il dio! E a lei che così parlava, si tramutarono all’improvviso il volto e il colore e le composte chiome; il petto è ansante e il cuore selvaggio si gonfia di furore e sembra più grande e non ha voce mortale, perché ispirata dalla volontà ormai vicina del dio. E Disse: – Indugi nei voti e nelle preghiere, Troiano Enea? Indugi?”

[Qui inizia il dialogo allucinato tra il consultante, Enea, e la sacerdotessa di Apollo, che era senza dubbio la più grande indovina del bacino occidentale del Mediterraneo; allora Enea espone le sue vicende e la sua richiesta, sperando nel responso di Apollo Febo; la trance di possessione della Sibilla comincia.]

“Ma non ancora in stato di esaltazione per opera di Febo, gigantesca nell’antro la veggente infuria come una Baccante nel tentativo di scacciare dal petto il grande dio, tanto più Apollo tormenta la bocca rabbiosa, domando l’indomito cuore, e docile la rende stringendola con forza. E già le cento

grandi porte dell'antro si spalancano da sole e portano per l'aria i responsi della veggente.”

E allora le rivelazioni proferite attraverso la bocca della Sibilla sono capitali e permettono a Enea di scendere negli Inferi, l'aldilà dell'antichità greco-romana, dialogare oltre la morte con i suoi antenati e i grandi eroi mitici che gli indicano con precisione il cammino del suo destino futuro.

L'episodio è centrale. Attraverso la balbuzie divina, non solo l'Impero romano trova il modo con cui fondarsi, ma anche la storia di un popolo scopre il suo senso millenario. Il balbettamento della veggente è il punto di contatto tra la più profonda volontà divina e la più penetrante visione prospettica di quest'ultima, da una parte, e, dall'altra, un gruppo di uomini che si muovono a tentoni nella loro vita di tutti i giorni e cercano coraggiosamente il senso del loro destino. Il balbettamento attraverso il quale si manifesta un terrore sacro è infinitamente venerabile.

[Le traduzioni dall'*Eneide* sono di **Giuseppe Borghi**]

6. Chant chamanique bouriate: le bégaiement hypnotique piège le dieu



En août 1991 en Mongolie des parents inquiets pour leur fille hospitalisée viennent consulter le chamane bouriate Tseren. Il a soixante-dix ans. Dans sa petite pièce de torchis et bois, il frappe son tambour de peau tendue pour convoquer l' «esprit» adéquat tout en secouant de nombreux petits accessoires métalliques dont le son écarte les «esprits» ici maléfiques. A voix monocorde il prie et invoque l' «esprit» nécessaire; pour l'obliger à venir et se saisir de ses cordes vocales afin de répondre aux parents inquiets, le chamane a besoin du bégaiement. Sa voix monocorde se précipite, balbutie, trébuche sans répit sur deux syllabes. Ainsi piégé, ainsi hameçonné, l' «esprit» prend en possession le chamane et le dialogue thérapeutique commence. On entend ce rite sur la plage 2 du disque Ocora-Radio France C 561059.

6. Canto sciamanico buriato: il balbettio ipnotico intrappola il dio

Nell'agosto del 1991, in Mongolia, dei genitori in ansia per la loro figlia ricoverata in ospedale vengono a consultare lo sciamano buriato Tseren. Che ha settant'anni. Nella sua piccola abitazione di argilla e legno egli batte il suo tamburo di pelle tesa per convocare lo "spirito" adatto, mentre scuote numerosi piccoli oggetti metallici il cui suono allontana gli "spiriti" maligni. Con voce monocorde egli prega e invoca lo "spirito" necessario; per obbligarlo a venire e impadronirsi delle sue corde vocali al fine di rispondere ai genitori inquieti, lo sciamano ha bisogno di balbettare. La sua voce monocorde diventa affannosa, farfugliante, incespica continuamente su due sillabe. Ingannato in questo modo, e dunque abboccando, lo "spirito" si impadronisce dello sciamano e il dialogo terapeutico ha inizio. Si può ascoltare questo rituale sul secondo brano del disco Ocora-Radio France C 561059.

7. *Moïse et Aaron*, de Schoenberg: Moïse face au buisson ardent

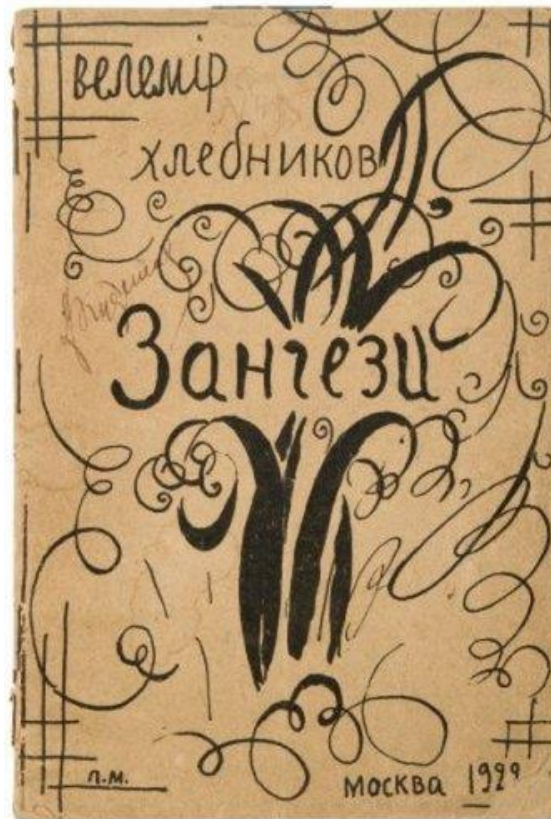


En 1932 Schoenberg compose, texte et musique, son opéra *Moïse et Aaron*, basé sur le quatrième chapitre de l'*Exode* dans la *Bible*. Le sacré, en train de s'éloigner dans la transcendance inaccessible d'un invisible dieu unique, enjoint aux deux frères, Moïse le bégayeur et Aaron au verbe fluide et fleuri, de guider le peuple juif asservi hors d'Égypte à travers Mer Rouge et désert du Sinaï jusqu'à la Terre promise. Pour que les esprits synthétisés en ce dieu unique s'adressent à la communauté, la fonction de chamane est dissociée entre les cordes vocales hésitantes de Moïse en son Sprechgesang et celles claires et raffinées d'Aaron au chant presque baroque. Or le dieu garde quelque distance et exprime sa volonté dans la masse sonore mobile du Buisson ardent auquel Schoenberg donne la polyphonie de six voix. Aaron reste du côté de l'animisme donc du Veau d'or, tandis que Moïse bégayant reçoit en haut du Mont Sinaï l'inscription dans la pierre des dix commandements qui vont orienter toute la vie du peuple. C'est le bégayeur qui reçoit la nouvelle mise en forme de la vie humaine. Dès le début il proteste de sa vieillesse, de sa fatigue, de son infirmité. L'opéra se conclut par cette réplique anônante de Moïse: «Oh mot, toi mot, que je manque!».

7. *Mosè e Aronne*, di Schönberg: Mosè di fronte al roveto ardente

Nel 1932 Schönberg compone, testo e musica, la sua opera *Mosè e Aronne*, basata sul quarto capitolo dell'*Esodo* nella *Bibbia*. Il sacro, che sta rifluendo nella trascendenza inaccessibile di un invisibile dio unico, ingiunge ai due fratelli, Mosè il balbuziente e Aronne dalla parlata fuida e fiorita, di guidare il popolo ebraico asservito fuori dall'Egitto attraverso il Mar Rosso e il deserto del Sinai fino alla Terra promessa. Affinché gli spiriti sintetizzati in questo dio unico si rivolgano alla comunità, la funzione di sciamano è scissa tra le corde vocali esitanti di Mosè col suo Sprechgesang [*canto-parlato*] e quelle chiare e raffinate di Aronne dal canto quasi barocco. Il dio mantiene qualche distanza ed esprime la sua volontà nella mobile massa sonora del Roveto ardente, che Schönberg affida alla polifonia di sei voci. Aronne resta sul versante dell'animismo, quindi del Vitello d'oro, mentre Mosè balbettando riceve sulla cima del monte Sinai le tavole in pietra dei dieci comandamenti che orienteranno tutta la vita del popolo. E' il balbuziente che riceve la nuova formalizzazione della vita umana. Fin dall'inizio egli si lamenta per la sua vecchiaia, la sua stanchezza, la sua infermità. L'opera si conclude con questa risposta incespicante di Mosè: "Oh parola, tu parola, che io manco!".

8. Les avant-gardes: Schwitters, Khlebnikov, Luca



Parallèlement à l'expérience du bégaiement en *sprechgesang* du bègue Moïse de 1932, lassées du glacis de maîtrise académique des langues européennes les avant-gardes de cette époque et d'un peu après ont tâtonné vers quelque chose qu'un bégaiement volontaire et en quelque sorte programmatique pressentait mais qui ne soit sans doute pas un sacré diffus ou transcendant. La *Ursonate* que, dadaïste, compose et dit Kurt Schwitters en 1932 essaye par une succession de «sons primitifs» de rendre une dynamique centrale du monde ou de la personne. En Russie les futuristes vingt ans plus tôt cherchent un langage «zaoum», littéralement «derrière l'intelligence», qui rejoigne une autre réalité au moyen de jeux de sonorités vocales, de redoublements de syllabes, d'onomatopées, de néologismes en bredouillement: son accomplissement est probablement l'extraordinaire *Zanguezi* de Velimir Khlebnikov en 1922. Dans les années 1960 Ghérasim Luca, roumain devenu apatride, écrit et dit à Paris ses longs poèmes volontairement bégayant dans le souci de trouver seul accès à une autre réalité.

Leur processus d'une certaine manière est l'inverse de celui par lequel la communauté interroge un sacré varié et turbulent, mais intensément existant, pour trouver un sens dans les moments de doute; ici le sacré en turbulence n'existe plus et a même plutôt cédé place à un vide face auquel ces poètes seuls creusent le langage pour trouver dans l'épaisseur de sa sonorité un espace encore possible, s'il en est.

8. Le avanguardie: Schwitters, Khlebnikov, Luca

Parallelamente all'esperienza del balbettamento nello *sprechgesang* del balbuziente Mosè del 1932, stanche dell'uniforme utilizzo accademico delle lingue europee, le avanguardie di quell'epoca e di poco successive hanno portato avanti i loro tentativi alla ricerca di qualcosa che una balbuzie volontaria e in qualche modo programmata lasciava intravedere, ma che di certo non poteva ridursi a una sacralità diffusa o trascendente. La *Ursonate* che il dadaista Kurt Schwitters compone ed esegue nel 1932, cerca attraverso una successione di "suoni primitivi" di restituire un dinamismo centrale del mondo o della persona. In Russia i futuristi, venti anni prima, cercano un linguaggio "заоум", letteralmente "dietro l'intelligenza", che raggiunga un'altra realtà per mezzo di giochi di sonorità vocali, di raddoppiamenti di sillabe, di onomatopее, di neologismi, ma senza riuscirvi: il testo più compiuto è probabilmente lo straordinario *Zanguezi* di Velimir Khlebnikov del 1922. Negli anni Sessanta Ghérasim Luca, rumeno divenuto apolide, scrive e legge a Parigi i suoi lunghi poemi, balbettando volontariamente con l'unica preoccupazione di trovare un accesso a un'altra realtà. Il loro procedimento è in qualche modo opposto a quello attraverso il quale la comunità interroga una sacralità varia e turbolenta, ma intensamente esistente, per trovare un senso nel momento del dubbio; qui il sacro in turbolenza non esiste più e ha piuttosto ceduto il passo a un vuoto di fronte al quale questi poeti da soli scavano il linguaggio per cercare nello spessore della sua sonorità uno spazio ancora possibile, se mai ve ne fosse.

9. Mozart sait trébucher



En sens inverse le plus bel accomplissement occidental du souffle humain dans une linéarité mélodique s'entend dans les œuvres de Mozart. Par l'effet de l'écriture musicale le rythme de l'émission du souffle et de la reprise de souffle met en ordre de charme lustral, apaisant et refondateur à chaque volée de phrases la personne et le monde où elle vaque. Les dieux et le sacré se sont endormis, l'espace est calme même si quelque ombre remue près d'un bosquet. La personne chante ou écoute le déroulement de la concorde. Sauf quand quelque chose grippe dans le vernis social: dans les ahurissants contrats ou promesses de mariane de *Così fan Tutte* et des *Nozze di Figaro* les supposés notaires bégaiement atrocement. Lorsque Leporello reçoit de son maître l'ordre d'inviter à dîner la statue du Commandeur que ce dernier a assassiné au premier acte de *Don Giovanni*, le domestique refuse de provoquer la mort en ses rites funéraires dans le mausolée même du Commandeur. Don Giovanni menace de le tuer s'il ne transmet pas l'invitation. C'est alors que soumis à l'injonction contradictoire Leporello bégaiement l'invitation.

9. Mozart sa incespicare

In tutt'altro senso, la più bella materializzazione occidentale del respiro umano in una sequenza lineare melodica si sente nelle opere di Mozart. Per effetto della scrittura musicale, il ritmo dell'emissione e della ripresa del respiro dispone in un ordine di incanto lustrale, rassicurante e rifondatore a ogni innalzamento di frase, la persona e il mondo dove essa si adopera. Gli dèi e il sacro si sono assopiti, lo spazio è calmo anche se qualche ombra si aggira nei pressi di un boschetto. La persona canta o ascolta il dispiegarsi della concordia. Salvo quando qualcosa si inceppa nell'apparenza sociale: negli sconcertanti contratti o nelle promesse da marinai di *Così fan tutte* e delle *Nozze di Figaro*, i presunti notai balbettano atrocemente. Quando Leporello riceve dal suo padrone l'ordine di invitare a cena la statua del Commendatore che lui stesso ha assassinato nel primo atto del *Don Giovanni*, il domestico rifiuta di oltraggiare la morte e i riti funerari nel mausoleo del Commendatore. Don Giovanni minaccia di ucciderlo se non trasmette l'invito. E' allora che, sottomesso all'ingiunzione contraddittoria, Leporello balbetta l'invito.

10. Bégayer pour toucher une énergie surnaturelle: Pérotin, le Pansori et le Ketchak



Maintenant les dieux variés et capricieux du tumulte sacré sont morts ou cristallisés dans une inaccessible unique transcendance. J'entends cependant la nostalgie de cette urgence de toucher le feu de l'origine, la violence de Kronos, le blizzard congelant cisailant, la force effroyable du destin derrière les balbutiements de la Sibylle. Alors revient et revient encore, encore et sans cesse le bégaiement.

C'est celui du hoquetus médiéval que l'Ecole Notre-Dame et Pérotin enflamment pour toucher ce dieu invisible, dans par exemple le *Viderunt omnes*. C'est celui par lequel la chanteuse coréenne de Pansori hâte et à fois énerve le récit pour le rendre épique et incandescent auprès de la violence originelle. C'est le chœur Ketchak d'hommes de Bali faisant claquer à rythme très rapide quelques syllabes pour signifier l'ardeur et l'impatience de l'armée des singes du dieu-singe Anuman, qui a la grammaire du monde entre ses mains, alors que le combat pour libérer la femme enlevée du dieu Rama est imminent: impatients bégaièrent les singes, impatients de faire éclater dans le *Ramayana* la violence larvée du monde afin de le refonder.

10. Balbettare per toccare un'energia soprannaturale: Pérotin, il Pansori e il Ketchak

Ora le divinità varie e capricciose del sacro tumulto sono morte o cristallizzate in una inaccessibile unica trascendenza. Tuttavia avverto la nostalgia di quell'urgenza di avvicinare il fuoco dell'origine, la violenza di Cronos, il vento che raggela e sferza, la forza spaventosa del destino dietro i farfugliamenti della Sibilla. Allora ritorna e ritorna ancora, ancora e incessante il balbettamento.

E' quello delle composizioni musicali medievali a più voci (*hoquetus*) che la Scuola di Notre-Dame e Pérotin alimentano per toccare questo dio invisibile, per esempio nel *Viderunt omnes*. E' quello attraverso il quale la cantante coreana di Pansori accelera e contemporaneamente smorza il racconto per renderlo epico e incandescente, vicino alla violenza originaria. E' il coro maschile Ketchak di Bali che fa schioccare a un ritmo rapidissimo qualche sillaba per significare l'ardore e l'impazienza dell'armata di primati del dio-scimmia Anuman, che ha nelle sue mani la grammatica del mondo, mentre il combattimento per liberare la moglie rapita dal dio Rama è imminente: le scimmie balbettano impazienti, impazienti di far esplodere nel *Ramayana* la violenza larvale del mondo al fine di ricostruirlo.

11. Xenakis: Aïs hennit

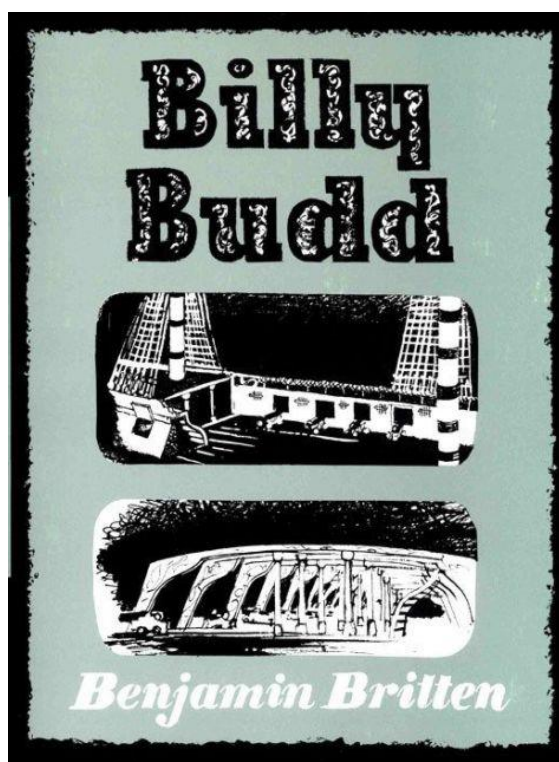


En 1980 Iannis Xenakis crée *Aïs* pour chanteur baryton amplifié et grand orchestre. Toujours attentif aux syllabes originelles, en particulier celles que scandent les chœurs de la tragédie grecque antique, il se saisit ici de vers de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* et de poèmes de Sappho pour explorer dans un au delà impossible le contact glaçant de la mort; le chanteur-diseur clame, psalmodie, avance vers le halètement de la scansion hallucinée dans tous les étages de timbre de la voix et finit par un long hennissement, hyperbole du bégaiement. Du bégaiement, qui résiste à la puissance de l'orchestre, qui surnage à l'immersion dans le vacarme de l'orchestre. Bégaiement comme marque sonore humaine primordiale.

11. Xenakis: Aïs nitrisce

Nel 1980 Iannis Xenakis crea *Aïs* per cantante baritono amplificato e grande orchestra. Sempre attento alle sillabe originali, in particolare quelle che scandiscono i cori della tragedia greca antica, egli si serve qui dei versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e dei poemi di Saffo per esplorare in un aldilà impossibile il tocco agghiacciante della morte; il cantante-dicitore declama salmodiando, procede verso l'ansimare della scansione allucinata in tutti i livelli timbrici della voce e finisce con un lungo nitrito, iperbole del balbettamento. Del balbettamento che resiste alla potenza dell'orchestra, che sopravvive all'immersione nel frastuono dell'orchestra. Balbettamento come marchio sonoro umano primordiale.

12. Britten: *Billy Budd*, par la pendaison du bègue la foule bégaye



En 1964 Benjamin Britten crée sur une nouvelle de Melville son opéra *Billy Budd*. Sur un navire de guerre britannique les officiers redoutent la contagion de la Révolution française en cours et une mutinerie de l'équipage. Parmi les matelots, un homme jeune singulier par sa beauté, par une sorte de pureté diaphane qui n'est pas sans rappeler le Parsifal ni ais de Wagner. Il combattrait s'il le fallait mais il a la tête dans les nuages. Il s'appelle Billy Budd. Il est populaire parmi l'équipage. Il bégaye. Sa pureté irréaliste fascine et agace le lieutenant qui n'obtient aucune faveur du matelot. Le lieutenant, faute d'accéder à lui, le provoque et le dénonce comme mutin au capitaine. Le capitaine, homme d'une certaine expérience éthique, lui demande se défendre. Mais Billy Budd bégaye. Face à l'énormité de l'accusation sa bouche se paralyse. Mais il frappe et tue d'un coup de poing l'accusateur. Il est arrêté, jugé, et pendu immédiatement devant tout l'équipage. Son corps en agonie ne se convulse pas. Dans un extraordinaire chœur final l'équipage se lance dans un immense bégaiement dont on ne sait s'il annonce une mutinerie décisive ou une réprobation du condamné. Le microcosme du bateau, sur une mer de violence et de guerre, ne peut supporter la présence d'une incarnation de la beauté idéale qui de toute façon est hors langage usuel; l'officier fourbe fait

tout pour l'exécuter, mais est tué d'abord, et quand l'incarnation de la beauté s'évanouit dans la mort, la totalité des marins s'enflamme dans un bégaiement choral dont le sens est inaccessible.

12. Britten: *Billy Budd*, con l'impiccagione del balbuziente la folla balbetta

Nel 1964 Benjamin Britten crea, ispirandosi a una novella di Melville, la sua opera *Billy Budd*. Su una nave di guerra britannica, gli ufficiali temono il contagio della Rivoluzione francese in corso e un ammutinamento dell'equipaggio. Tra i marinai, un giovane che si distingue per la sua bellezza, per una sorta di purezza diafana che in qualche modo ricorda il Parsifal ingenuo di Wagner. Combatterebbe se ce ne fosse bisogno, ma ha la testa tra le nuvole. Si chiama Billy Budd. E' popolare tra l'equipaggio. Balbetta. La sua purezza irrealistica affascina e infastidisce il tenente di vascello che non ottiene alcun favore dal marinaio. Il tenente, non riuscendo a dominarlo, lo provoca e lo denuncia come ammutinato al capitano. Il capitano, uomo di un certo spessore morale, gli chiede di difendersi. Ma Billy Budd balbetta. Di fronte all'enormità dell'accusa, la sua bocca si paralizza. Ma colpisce e uccide con un pugno il suo accusatore. E' arrestato, processato e impiccato immediatamente davanti a tutto l'equipaggio. Il suo corpo agonizzante non si contorce. In uno straordinario coro finale l'equipaggio prorompe in un immenso balbettamento, di cui non si capisce se sia l'annuncio di un ammutinamento decisivo o il biasimo nei confronti del condannato. Il microcosmo della nave, su un mare di violenza e di guerra, non può sostenere la presenza di una incarnazione della bellezza ideale, che è in ogni caso fuori dal linguaggio abituale; l'ufficiale subdolo fa di tutto per eliminarla, ma è ucciso per primo, e quando l'incarnazione della bellezza svanisce con la morte, la totalità dei marinai si infiamma in un balbettamento corale il cui significato resta inaccessibile.

13. Monteverdi: *Orfeo* et le nom qui trébuche



Après cet opéra visionnaire où le bégaiement passe de l'individuel au collectif, j'en reviens aux mythes fondateurs qui cherchent toujours à poser du sens sur le monde en énigme. Et en particulier sur la mort, toujours révoltante ou incompréhensible.

En 1607 Monteverdi crée son *Orfeo* en reprenant le mythe antique, en particulier dans la formulation de Virgile. Pour faire revenir à la vie Eurydice qu'un serpent a tuée il descend sous terre, là où Grecs et Romains situent l'au-delà. Avec le seul pouvoir de sa parole incantée que soutient sa lyre il brave et enfreint tous les rites et interdits de la mort. Arrive le moment décisif selon Monteverdi, où il doit convaincre de son chant le passeur Charon sur sa barque, gardien implacable de l'accès à l'au-delà. Monteverdi diffracte ici le récit, le mettant en écho de lui-même; enfin Orphée doit se nommer aux oreilles de Charon. L'acte de se nommer devant la violence absolue de la mort est héroïque, épique et suicidaire. «Je te jette en pâture mon nom, ma peau sonore, le coeur de ma vie» pourrait aussi bien dire le personnage. Simplement Monteverdi le fait bégayer dans un splendide hoquetus «Orfeo sono io»: Orphée je suis. [Je recommande l'interprétation de Niggel Rogers, dirigé par Jurgen Jurgens]. Quatre fois la voyelle «o» est nécessaire, des dizaines de fois les interprètes lancent à la gueule de la mort ce «o» de

plénitude, surtout le tout premier, l'initiale du nom. A Orphée Charon ouvre les portes de la mort, le bégaiement l'a envouté.

13. Monteverdi: *Orfeo* e il nome che incespica

Dopo quest'opera visionaria nella quale il balbettamento passa dal piano individuale a quello collettivo, faccio ritorno ai miti fondatori che cercano sempre di dare un senso all'enigma del mondo. E specialmente alla morte, sempre rivoltante e incomprensibile.

Nel 1607 Monteverdi crea il suo *Orfeo* riprendendo il mito antico, in particolare nella versione di Virgilio. Per far ritornare in vita Euridice uccisa da un serpente, egli discende sotto terra, là dove Greci e Romani situano l'oltretomba. Con il solo potere della sua parola magica accompagnata dalla lira, egli sfida e infrange tutti i riti e i divieti della morte. Arriva il momento decisivo, secondo Monteverdi, in cui deve convincere col suo canto il traghettatore Caronte sulla sua barca, il guardiano implacabile dell'accesso all'aldilà. Qui Monteverdi opera una diffrazione del racconto, riverberandolo nell'eco di se stesso; alla fine Orfeo deve nominarsi alle orecchie di Caronte. L'atto del nominarsi davanti alla violenza assoluta della morte è eroico, epico e suicidario. "Io ti do in pasto il mio nome, la mia pelle sonora, il cuore pulsante della mia vita", avrebbe potuto ben dire il personaggio. Monteverdi gli fa semplicemente balbettare, in uno splendido canto a singhiozzo, "Orfeo sono io": io sono Orfeo. [*Raccomando l'interpretazione di Niggel Rogers, diretto da Jurgen Jurgens*]. Quattro volte la vocale "o" si rende necessaria, per decine di volte gli interpreti lanciano nella gola della morte questa "o" di pienezza, soprattutto la primissima, l'iniziale del nome. Caronte apre ad Orfeo le porte della morte, il balbettamento lo ha stregato.