



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA
Dipartimento di Scienze cognitive, psicologiche, pedagogiche
e degli Studi culturali

Dottorato di ricerca in “Scienze cognitive”
Curriculum “Teorie e tecnologie dei media sociali e
delle arti performative”
(XXXIV ciclo)

NARRAZIONE E ORALITÀ
TRA SCIENZE COGNITIVE E PERFORMANCE STUDIES.
POESIA ORALE, CUNTO E TEATRO DI NARRAZIONE NELL'ITALIA CONTEMPORANEA

Tesi di
Fabrizia Vita

SSD: L-FIL-LET/14

Relatore
Chiar.mo Prof. Dario Tomasello

Correlatore
Chiar.mo Prof. Francesco Paolo Campione

Coordinatrice del Dottorato:
Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Falzone

Anno Accademico 2020-2021

*Non insegnate ai bambini,
non insegnate la vostra morale:
è così stanca e malata,
potrebbe far male.
Forse una grave imprudenza
è lasciarli in balia di una falsa coscienza.
Non elogiate il pensiero,
che è sempre più raro,
non indicate per loro
una via conosciuta,
ma se proprio volete
insegnate soltanto la magia della vita.
Giro giro tondo cambia il mondo.
Non insegnate ai bambini,
non divulgate illusioni sociali,
non gli riempite il futuro
di vecchi ideali.
L'unica cosa sicura è tenerli lontano
dalla nostra cultura.
Non esaltate il talento,
che è sempre più spento.
Non li avviate al bel canto, al teatro,
alla danza.
Ma, se proprio volete,
raccontategli il sogno di
un'antica speranza.
Non insegnate ai bambini,
ma coltivate voi stessi il cuore e la mente.
Stategli sempre vicini,
date fiducia all'amore, il resto è niente.
Giro giro tondo cambia il mondo.
Giro giro tondo cambia il mondo.
(G. Gaber)*

Sommario

INTRODUZIONE.....	5
I. LA NARRAZIONE E L'ORALITÀ.....	12
LE RAGIONI DI UNA CONVERGENZA: SCIENZE COGNITIVE, RETORICA, <i>PERFORMANCE STUDIES</i>	12
1. <i>Generazioni delle scienze cognitive: dalla metafora al corpo</i>	12
2. <i>In virtù di una mente incarnata: stile ed essenza performativa della creazione retorica</i>	15
3. <i>Teoria della metafora e performatività</i>	23
SCIENZE COGNITIVE E NARRAZIONE: TEORIE, MODELLI, CRITICHE	31
1. <i>La mente letteraria secondo Mark Turner. Il blending in narrazione: dalla story alla parable</i> 31	
2. <i>David Herman e il modello cognitivo narrativo</i>	35
3. <i>Brian Boyd: l'uomo come animale letterario</i>	37
4. <i>Jonathan Gottschall, la narrazione e l'istinto</i>	40
5. <i>In Italia: scoperte, fortuna e critica alle teorie contemporanee della narrazione (V. Gallese, P. Perconti, M. Cometa, D. Tomasello)</i>	43
LA NARRAZIONE COME PERFORMANCE ORALE.....	58
1. <i>Racconto, apprendimento, linguaggio, rito e performance (M. Jousse; E. Dissanayake; J.L. Austin; V. Turner; R. Schechner)</i>	58
2. <i>Teoria dell'oralità e della voce (M. Parry; A. B. Lord; E. A. Havelock; W. J. Ong; C. Bologna; A. Seppilli; P. Zumthor)</i>	73
3. <i>Per una cognizione performativa dell'oralità. Una riflessione teorica</i>	88
II. LA SVOLTA ORALE NELLA POESIA CONTEMPORANEA ITALIANA	123
UN METODO PERFORMATIVO PER LA SVOLTA ORALE. SCOMPAGINARE LA LETTERATURA. EMERSIONE E RICEZIONE DELL'ORALITÀ POETICA NELL'ITALIA CONTEMPORANEA	123
1. <i>L'azione di fare: la performatività, ovvero la poesia</i>	123
2. <i>«La guerra dei poeti» (e dei cantanti)</i>	137
3. <i>«Mandare a monte l'alfabeto»</i>	140
4. <i>Parlato non è orale e viceversa</i>	147
5. <i>Cosa include, dunque, la poesia. C'è stato un oral turn? Lirica, ricerca, performance, oralità: forme che fanno la stessa cosa</i>	151
6. <i>Ascoltando la "galassia" orale italiana. Orientamenti teorici e pratiche poetiche</i>	158

7.	«Ipotesi de fucile». Oralità poetica “impegnata”	166
8.	«The View from Halfway Down». Oralità poetica “intimista”	172
9.	Non «pensare ai cavalli come automobili senza ruote».....	176
LA VOCE DEI POETI.....		178
1.	Comprendere il medium. Intervista a Gabriele Frasca	179
2.	L’oralità continua. Intervista a Francesco Benozzo	191
3.	Poesia ed esperienza collettiva. Un dialogo con Zoopalco	202
III.	ORALITÀ A TEATRO: CUNTO E TEATRO DI NARRAZIONE	256
RACCONTI DETTI CON ARTE.....		256
1.	Sul Cunto.....	257
2.	Sul teatro di narrazione	262
OTTICHE COGNITIVO- PERFORMATIVE PER IL “TEATRO”		277
1.	Per la metafora a teatro: embodiment sul piano gestuale e vocale	278
2.	Per uno spazio “miscelato” e sul meccanismo della parabola narrativa	278
3.	Percezione del modello delle attività narrative nel performer narratore	279
4.	Comunità, teatro e narrazione: dalle basi “animali”, attraverso l’attenzione, tra ansia ed esonero cosciente	280
5.	Dal punto di vista di realtà, il linguaggio quotidiano e la narrazione a teatro	282
6.	Rito e performance nel teatro di narrazione	283
7.	Fuoco sul linguaggio dell’oralità: dialogo con la scrittura, voce e corpo	284
8.	Mito e narrazioni teatrali.....	285
LA VOCE DEI NARRATORI ORALI.....		286
1.	La narrazione nel Cunto. Intervista a Gaspare Balsamo	286
2.	La narrazione nel Teatro di Narrazione. Intervista a Davide Enia.	295
BIBLIOGRAFIA.....		308

INTRODUZIONE

In virtù di una premessa che appare spiazzante: «E se la realtà fosse il risultato di una costruzione narrativa?»¹ la narratologia cognitiva di David Herman,² riprendendo le tesi di Mark Turner sulla mente letteraria,³ consentirebbe di guardare alla narrazione non come a un semplice punto di vista sul mondo o, se si vuole, a uno strumento privilegiato per l'intelligenza della realtà, ma addirittura come al suo processo costitutivo per eccellenza.

Scrivendo Lyotard, nell'introduzione a *La condizione postmoderna*: «originariamente la scienza è in conflitto con le narrazioni. Misurate con il suo metro la maggior parte di queste si rivelano favole».⁴

Nel corso del Novecento, avvertendone la crisi profonda, abbiamo temuto la fine delle grandi narrazioni, che il filosofo francese paventava nello stesso celebre saggio del 1979. Oggi, «contravvenendo in parte alla profezia di Lyotard, sembra che l'inclinazione a dar senso ai fenomeni riconducendoli all'interno di storie sia ancora molto popolare».⁵ Ma ciò che più sorprende è che, di fatto, in seguito a una lunga maturazione realizzata soprattutto nel vasto campo delle Scienze cognitive, osserviamo, nel panorama epistemologico contemporaneo, un'inusitata affermazione della narrazione come paradigma di potenziale pervasività.

Non solo, dunque, il crollo delle favole – se di questo si tratta – si può dire sventato, ma proprio il processo costitutivo del racconto, la narratività, esibisce attualmente, come mai prima, la sua controversa compromissione con la scienza che, per quanto peculiare, è essenzialmente solo una delle forme del sapere, oggi senz'altro prevalente, come in passato è stato dominante il sapere narrativo.

D'altronde lo stesso Lyotard scriveva:

Lamentarsi della “perdita di senso” nella postmodernità significa lasciarsi prendere dalla nostalgia per il fatto che il sapere ha perso il suo carattere principalmente narrativo. È una incongruenza. Ma ne esiste un'altra, non meno notevole, che consiste nella pretesa di derivare o far nascere [...] il sapere scientifico dal sapere narrativo, come se il secondo contenesse il primo allo stato embrionale.⁶

¹S. CIFUNI, *David Herman e la mente che narra*, «Comparatismi», 3, 2018, 131.

²D. HERMAN, *Storytelling and the Sciences of Mind*, The MIT Press, Cambridge - London, 2013.

³M. TURNER, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

⁴J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981, 5.

⁵P. PERCONTI, *I limiti delle storie su se stessi*, in F. DESIDERI - P. F. PIERI (a cura di), *Prima e terza persona. Forme dell'identità e declinazioni del conoscere*, «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia», 13, 2013, 45.

⁶J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, cit., 51.

Questa affermazione rivela che almeno in parte la profezia coglieva nel segno. Infatti, l'eccessivo pessimismo del filosofo francese mirava alla definizione di una suggestiva sovrapposizione dei due saperi, narrativo e scientifico.

Bisognerà ammettere che effettivamente ogni forzatura del contatto tra narrazione e scienza e ogni visione che si spinga fino alla riduzione ad uno, può essere rischiosa anche se senz'altro stimolante, per esempio, nella pratica artistica.

Se le interferenze tra i due campi sono ormai conclamate, è dunque senz'altro opportuno accogliere il monito alla discriminazione di Lyotard;⁷ ma è altrettanto conveniente interrogarsi sulle ragioni della realizzazione di una tale epocale convergenza e gettare uno sguardo largo sul campo in cui quest'ultima si è potuta verificare; il territorio delle Scienze cognitive, per sua natura aperto a una costante circolazione di interrogativi e acquisizioni da discipline disparate, è quello d'elezione.

Ormai da decenni, le Scienze cognitive propongono un significativo rinnovamento degli strumenti di comprensione della realtà, a partire da un'indagine specifica sui meccanismi della stessa comprensione umana. Nell'atto stesso di portare avanti la propria indagine, questi studi, nella loro declinazione più recente, approfondiscono la consapevolezza che, se confinato nel campo delle scienze dure, qualunque modello cognitivo concepito da mente umana è insufficiente a illuminare in modo davvero soddisfacente i meccanismi della conoscenza, ad ampliare dunque la conoscenza stessa e, in definitiva, a colmare significativamente lo scarto tra uomo e mondo.

L'istanza antropocentrica, sull'onda suggestiva determinata dalla scoperta novecentesca dell'intelligenza artificiale, era stata già posta in crisi dagli eccessi del computazionismo. Oggi, pur nella fortuna delle scienze del *bios*, la visione antropocentrica del mondo tende a retrocedere, ad esempio davanti all'avanzare di ricerche basate sulla comparazione etologica dei sistemi cognitivi.⁷

Se da un lato è possibile salutare serenamente un superamento degli aspetti più vietati e limitanti dell'antropocentrismo, non si potrebbe accogliere senza turbamento il tramonto di un umanesimo che continua a languire sull'orlo di tutte le crisi concepite e affrontate dal secolo scorso, ma appare fortunatamente ben lontano dal concludere la propria fine. Ora, gli orientamenti più recenti della *Embodied Cognition* e, in particolare, la visione enattivista,⁸ esaltano gli aspetti immersivi, attivi, performativi, della cognizione umana del mondo. Alla luce del nuovo paradigma umanistico profilato da questi studi sarebbe più corretto definire la cognizione umana del mondo come cognizione dell'uomo nel mondo, seguendo l'ispirazione fenomenologica sottesa agli studi cognitivi più recenti.⁹

L'esaltazione enattivista del rapporto dell'uomo con il mondo veicola il movimento delle Scienze cognitive in accordo con il *Performative Turn*¹⁰ impresso alla cultura

⁷ L. A. SHAPIRO, *The mind incarnate*, Mit Press, Cambridge MA, 2004.

⁸ Per una efficace introduzione all'enattivismo: A. NOE, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano, 2010.

⁹ Il riferimento è alla nota nozione heideggeriana di *Dasein*.

¹⁰ T.C. DAVIS, *Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack and yaw of the performative turn*, in *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. by T.C. DAVIS, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

contemporanea a un livello così profondo da aver consentito al teorico Jon McKenzie la seguente affermazione:

performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge.¹¹

Uno sguardo performativo sulla cognizione umana consente di superare gli aspetti più vietati della visione dell'uomo come centro immobile, destinatario e acquirente cognitivo del mondo, a favore di un dinamismo attraverso il quale tra i due poli, uomo-mondo, si stabilisce una continuità. In definitiva, seguendo il suggerimento proveniente da settori più recenti della ricerca cognitiva, si giunge alla visione di una sostanziale fusione.

È interessante notare come la dinamica di incontro e fusione alla quale abbiamo appena accennato sia descritta proprio in termini che implicano un rinnovato sguardo sulla narrazione.

All'interno del saggio sulla "necessità" della letteratura che ha dato slancio, in Italia, al dialogo recente tra critica letteraria e Scienze cognitive, in un notevole capitolo dedicato all'archeologia del sé, Michele Cometa, indagando sulla possibilità di risalire ai fossili della narrazione umana, ha dato risalto alle ricerche provenienti dal campo dell'archeologia cognitiva. Scrive Cometa:

La ricostruzione del pensiero narrativo non può che partire dai precipitati materiali delle pratiche narrative, in particolare dagli utensili, a partire dai più antichi manufatti litici. La nostra ipotesi è che le *chaîne opératoire* attraverso cui [...] si studiano le produzioni litiche sono un buon viatico per la comprensione delle prime strutture narrative della mente umana, giacché le sequenze operative sono una forma di sintassi senza linguaggio [...].¹²

La riflessione sulla narrazione costituisce di fatto lo sfondo sul quale si colloca la teoria dell'*entanglement* tra uomini e cose che costituisce il centro delle diverse ricerche di Alfred Gell, sui rapporti tra *agency* dell'organismo e *agency* dell'oggetto materiale;¹³ di Andy Clark, autore di prestigiosi saggi sulla mente estesa;¹⁴ di Ian Hodder, sulla nozione del Sé in relazione al possesso di oggetti;¹⁵ di Lambros Malafouris, che ha approfondito il processo di scheggiatura come protesi enattivo-cognitiva.¹⁶

L'idea di un'umanità posta al centro del mondo, che sussistesse e funzionasse stabilmente come una sorta di performance installativa di un'istanza del mondo, è posta in crisi da questi studi. La ricerca enattivista proietta una luce nuova nel panorama scientifico e

¹¹ J. MCKENZIE, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London and New York, 2001, 18.

¹² M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, 71.

¹³ A. GELL, *Art and agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

¹⁴ A. CLARK, *Being There. Putting Brain, Body and World Together Again*, The MIT Press, Cambridge Ma, 1997.

¹⁵ I. HODDER, *Entangled. An Archaeology of the Relationship between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2012.

¹⁶ L. MALAFOURIS, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2013.

filosofico contemporaneo, definendo l'idea di un uomo che non appare più, appunto, come una mente posta nel mondo. L'uomo, riappropriandosi della sua *vis* performativa, appare come agente – al contempo intelligente e costituente – del mondo. E il meccanismo attraverso cui si esplica la sua azione, tra comprensione e realizzazione, è sostanzialmente ben descritto da un meccanismo narrativo.

Riferendoci all'enattivismo abbiamo individuato il profilarsi di un nuovo paradigma umanistico. Occorre interrogarsi su questo, affrontando l'intramontata questione dei rapporti tra discipline scientifiche e umanistiche.

Criticando gli eccessi di una prima stagione di entusiasmo intorno all'intelligenza artificiale forte, il biologo Gerald Edelman sperava in un'apertura, veicolata auspicabilmente dalla collaborazione di un gruppo di intellettuali, provenienti da campi disparati del sapere:

Mi piace pensare che appartengano a un "Circolo dei realisti", un gruppo sparso di persone dalle opinioni in larga misura convergenti, speranzose che un giorno o l'altro i professionisti della psicologia cognitiva, dotati di gran voce, e gli empiristi delle neuroscienze, così spesso pieni di sé, arriveranno a capire che si sono assoggettati, senza saperlo, a una frode intellettuale.¹⁷

Edelman poteva denunciare l'equiparazione della mente a un calcolatore come frode intellettuale in quanto essa spinge ad

attribuire le caratteristiche delle costruzioni mentali umane (come la logica e la matematica) al ragionamento umano e al mondo macroscopico in cui viviamo.¹⁸

Dunque, la logica è una costruzione prodotta dal ragionamento umano, che ad essa non è né originariamente né necessariamente sottoposto e che funziona anche al di là di quella. Il mondo stesso in cui viviamo e intorno al quale ragioniamo non è strutturato secondo le caratteristiche della costruzione logica umana.

Ricordando che «in realtà i sistemi cognitivi naturali non sono della stessa natura della loro piccola sottoparte "calcolistica"»¹⁹ non si mira certo a marcare una frattura tra scienza dura e umanesimo. Il monito di Edelman muove semmai da un intento conciliatorio, ispirandosi alla filosofia di John Searle.

A giustificare l'anomala e produttiva alleanza di scienze dure e discipline umanistiche – dai neurobiologi ai filosofi, con tutto quello che sta nel mezzo – è infatti l'aspirazione a superare un pregiudizio profondamente inscritto nelle nostre categorie, nel nostro linguaggio, nel modo in cui concepiamo il mondo, sia sul piano del senso comune, sia a un livello estremamente speculativo. Esso prescrive (anzi, di più: dà per scontato) che ci sia un fossato invalicabile tra il mentale e il materiale. Un fenomeno mentale non potrebbe, in quanto tale, essere fisico, e viceversa.²⁰

¹⁷ G. EDELMAN, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano, 1991, 355.

¹⁸ *Ivi*, 354.

¹⁹ A. PENNISI – A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive: un'introduzione*, Corisco Edizioni, Messina, 2017, 28.

²⁰ F. SCARPELLI, *In un unico mondo. Una lettura antropologica di John Searle*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2017, 160.

Le Scienze cognitive, dunque, mirano a superare un pregiudizio nel quale in diversi casi sono finite per cadere. Il pregiudizio è talmente forte che anche all'interno del territorio vasto di questi studi:

[...] crea l'illusione che sia necessario schierarsi da una parte o dall'altra. I materialisti come Daniel Dennett – a lungo prevalenti nelle scienze cognitive – riducono coscienza, intenzionalità e soggettività a illusioni superflue o a qualcosa di simile a un incidente. D'altra parte, molti antiriduzionisti, da Nagel a Popper, per eccesso di reazione, finiscono col suggerire che mentale e materiale si trovino su due piani separati – e Searle sospetta che, malgrado le cautele, questo significhi ipotizzare due sostanze diverse. Il punto è che per il filosofo americano siamo di fronte a una falsa alternativa. Entrambe le posizioni risentirebbero infatti dello stesso pregiudizio, un dualismo di fondo, di tipo concettuale, che ha una lunghissima storia in filosofia. L'esempio più illustre, cui quasi tutti gli interessati si richiamano, è la distinzione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* [...].²¹

Ecco che proprio il superamento della frattura cartesiana, al quale giunge di fatto l'*Embodied Cognition*, e che viene esaltato dal principio performativo dell'enattivismo, è un evento di portata tale da descrivere di fatto il nuovo umanesimo al quale alludevamo.²² Il *Narrative Turn*²³ della cultura contemporanea si iscrive in questa dinamica.

Per indagare le moderne teorie della narrazione ci si rifà a due filoni: da un lato il *Literary Darwinism*, che studia la narrazione in ottica evoluzionistica, dall'altro il *Literary Cognitivism* all'interno del quale le conquiste delle Scienze cognitive dialogano con la teoria letteraria di matrice tradizionale.

Anche in Italia gli orientamenti più recenti della critica letteraria guardano con curiosità al mondo delle Scienze cognitive. Il punto di partenza è individuabile nel celebre volume *Lector in Fabula* di Umberto Eco,²⁴ oggi, più che ad alcuni studi di Alberto Casadei,²⁵ appare interessante nell'ottica della nostra indagine, guardare alle ricerche di Stefano Calabrese, più nettamente orientate a indagare lo specifico narrativo.²⁶

Ora, al fine di saggiare la duttilità degli assunti intorno alla narrazione maturati in questo campo di studi e in accordo con la tensione delle discipline cognitive alla verifica dei processi attraverso concreti casi di studio, sembra utile dedicarsi a un'indagine specifica volta alla narrazione orale, e le sue compromissioni con la poesia e il teatro, nel contesto italiano contemporaneo.²⁷

²¹ Ivi.

²² A. R. DAMASIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano, 1994.

²³ M. KREISWIRTH, *Narrative Turn in the Humanities*, in D. HERMAN – M. JAHN – M. L. RYAN (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London – New York, 2003, 377-382.

²⁴ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

²⁵ A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano, 2018.

²⁶ S. CALABRESE, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipo, Bologna, 2009; S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma, 2014; S. CALABRESE, *Neuronarrazioni*, Editrice Bibliografica, Milano, 2020.

²⁷ P. JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

La dimensione dell'oralità ci si offre come orizzonte primordiale della narrazione, tuttora attivo, nella vita quotidiana senz'altro, ma anche nell'arte. Indagare l'oralità ci permette dunque di osservare la narrazione nella sua positiva e vitale essenzialità.

L'indagine, che necessariamente prevederà una ricognizione intorno alle teorie dell'oralità maturate nell'ambito degli studi letterari tradizionali, muove con un forte orientamento alla contemporaneità nella consapevolezza che la realtà contemporanea è il luogo d'elezione degli studi di matrice cognitiva, orientati più che al giudizio sui prodotti, all'illuminazione dei processi che li costituiscono, per l'intelligenza dei quali appare conveniente che anche l'osservatore sia realmente, appunto, processualmente, immerso. Un'indagine di questo tipo permette altresì di approfondire i punti di contatto tra *Embodied Cognition*, enattivismo e teoria della performance.

L'oggetto al quale scegliamo di indirizzare l'osservazione richiama infatti la necessità di conoscere, utilizzare e approfondire, in questo contesto, anche il paradigma dei *Performance Studies* offerto da Richard Schechner.²⁸

Proprio alla luce di quest'ultimo, sarà possibile cogliere i nessi tra narrazione – nel contesto contemporaneo – e tracce della tradizione del racconto, così come emergono nel recupero di narrazioni e comportamenti che continuamente realizziamo, sia nella vita quotidiana che nell'arte.

Su queste linee guida, seguiremo l'impronta innovativa impressa dalle più recenti ricerche di area italiana, in particolare la proposta di Dario Tomasello:

Ecco che al posto del più vieto *storytelling*, la proposta di *playtelling* intende analizzare la narrazione in relazione a una possibilità di comunicazione più specificamente legata all'azione, alla *performance*. È impossibile, in tal senso, slegare un'analisi seria del dettato performativo dalla prospettiva epistemologica delle scienze cognitive che hanno inscritto l'indagine narratologica dentro una campitura che annovera nozioni ormai basilari come quelle legate a una conoscenza embodied, capace di rigiocare l'insterilita proposta di marca strutturalista in una chiave più efficace e, appunto, destinata a enfatizzare il dato processuale e immanente della performance a dispetto dell'evidenza rassicurante del prodotto che ne consegue. L'azione verrà, allora, esaminata come testimonianza transeunte che rivendica il primato non effimero di una presenza dal vivo.²⁹

Cogliendo questo suggerimento e al fine approfondire l'efficacia di un connubio più stretto tra teoria delle scienze cognitive e *Performance Studies*, per approfondire un metodo coerente di approccio alla narrazione nella sua realtà performativa, volgeremo l'attenzione da un lato alla produzione orale nell'ambito della poesia italiana contemporanea, a cavallo tra narrazione e rappresentazione immediata, teatrale, dell'io;³⁰ dall'altro lato ci soffermeremo sulla sopravvivenza rinnovata di una forma di narrazione

²⁸ R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. ital. a cura di D. TOMASELLO, Cue Press, Bologna, 2018.

²⁹ D. TOMASELLO, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2021, 11-12.

³⁰ Una sintetica ed efficace panoramica della poesia italiana contemporanea è fornita da Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carrocci, 2017. Interessante anche la ricostruzione di Luca Vaglio, *La mappa della poesia italiana: lirici, performer e sperimentatori*, «Gli stati generali», 26 Agosto 2017, www.glistatigenerali.com.

tradizionale, il Cunto siciliano; sul versante teatrale, guardando al teatro contemporaneo, considereremo anche l'esempio che proviene dai *performer* del Teatro italiano di Narrazione.³¹

La poesia orale ha avuto negli ultimi decenni, in Italia, un'inopinata fioritura, veicolata principalmente dall'introduzione del *Poetry Slam*.³² Nel suo bacino si annoverano oggi manifestazioni tra le più disparate, per alcune delle quali il rapporto con la letteratura scritta risulta ineludibile ed essenziale.

Il Cunto, sulla cui origine remota non si hanno notizie certe, è stato rinnovato profondamente nel corso del Novecento e sopravvive, nella interessante nuova formulazione di alcuni artisti siciliani: ne indagheremo tecniche e processi.

Il Teatro di Narrazione rappresenta un campo ricco di spunti: offre un paradigma interessante per il riuso che ha fatto, in termini chiaramente artistici, delle narrazioni orali tradizionali e, meta-testualmente, del concetto stesso del narrare oralmente.

Prima di addentrarci in un'analisi degli spunti che ci provengono dal campo di studi che in questa sede è così necessariamente delimitato, occorrerà definire le basi metodologiche per un approccio a processi e prodotti ad alto tasso di ibridismo.

Spaziando ben al di là del contesto letterario nel quale la narrazione e la poesia erano fino al secolo scorso – ma non da sempre – tradizionalmente veicolate si intende da un lato contribuire a sciogliere i vincoli gravosi tra performance e deposito culturale da un lato ad esaltare gli aspetti dinamici del loro rapporto originario e perpetuo.

Accogliendo lo stimolo dei *Performance Studies* a indagini dinamiche, pratiche e collaborative, una parte della ricerca è stata condotta oralmente, in armonia con l'oggetto, attraverso interviste dirette ad alcuni tra i più significativi rappresentanti dei campi artistici nei quali ricade questo studio.

Gabriele Frasca e Francesco Benozzo, poeti orali ma anche umanisti accademici, interrogati sui loro processi compositivi e sull'auto-cognizione della propria produzione, sono stati in grado di descriverla in profondità, evidenziando la grande coesione e la coerenza tra approfondimento teorico, sviluppo di una poetica originale, resa nell'opera artistica. Dall'intervista ai membri del collettivo Zoopalco, collettiva a sua volta, emergono le dinamiche di un processo creativo condiviso, nel quale tuttavia le singole personalità non sono livellate: la loro produzione spazia dalla poesia al teatro, in una miscela che costituisce un esempio notevole della continuità dei generi nel contesto orale. Sul versante del recupero del racconto tradizionale, in Sicilia, Gaspare Balsamo ha illustrato le origini della propria pratica artistica, e il percorso di adattamento e personalizzazione dei materiali di tradizione, in una pratica che rappresenta un unicum di grande interesse. Infine, sul versante del teatro di narrazione, l'intervista a Davide Enia, illumina i complessi rapporti tra pratica artistica e definizione critica, sottolinea la necessità di superare la rigidità di alcune categorie comode ma limitanti, per comprendere più profondamente i processi performativi dei quali gli artisti maturi mostrano grande consapevolezza. L'accoglienza e lo sviluppo del concetto di *performance* nell'Italia contemporanea passano attraverso questa consapevolezza.

³¹ Per una prima ricognizione: P. G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 11-14.

³² D. BULFARO, *Guida liquida al Poetry Slam. La rivincita della poesia*, Milano, Agenzia X, 2016.

I. LA NARRAZIONE E L'ORALITÀ

LE RAGIONI DI UNA CONVERGENZA: SCIENZE COGNITIVE, RETORICA, *PERFORMANCE STUDIES*

1. *Generazioni delle Scienze Cognitive: dalla metafora al corpo*

Quando le Scienze cognitive muovevano i primi passi, affacciandosi nel panorama epistemologico del Novecento, immaginare un futuro e così cogente nesso tra le istanze nuove delle quali si facevano portatrici e gli studi di narratologia che fiorivano, praticamente coevi, in ambito letterario, sarebbe stato senz'altro azzardato.³³

L'attenzione era allora rivolta, del tutto comprensibilmente, alle novità dell'informatica e al fronte dell'intelligenza artificiale che, negli anni Cinquanta, registrava sviluppi rapidi e affascinanti. Sull'onda suggestiva delle nuove scoperte tecnologiche, la riflessione filosofica sulla cognizione umana andava maturando l'idea della mente come un computer. Si avviava così la storia di una disciplina multipla, all'interno della quale, già nel primo mezzo secolo di vita, si è potuto assistere all'avvicinarsi di un numero considerevole di paradigmi, ora in dialogo, ora in contrasto.

Quella della mente computazionale, sulla quale si basa la primissima stagione delle Scienze cognitive, è una delle metafore più fortunate e forti che il campo scientifico abbia ospitato nel Novecento. La sua essenza e la sua potenza – di natura fondamentale retorica – sono confermate dal fatto che «nessuno studioso [...] ha mai davvero creduto che la metafora del computer potesse esser altro che un metodo, una filosofia».³⁴

L'origine della metafora della mente-computer risale agli anni '30, quando il matematico inglese Alan Mathison Turing, in un celebre articolo,³⁵ si era limitato ad avanzare la proposta di una macchina semplice in grado di simulare qualsiasi funzione calcolabile. Qualche anno dopo, nel 1950, lo stesso Turing «proietta il suo progetto scientifico di meccanizzazione dei calcoli sul pensiero stesso. In *Computing Machinery and Intelligence*, pubblicato su *Mind*, sfida il mondo a dimostrare la capacità di distinguere dalle sole manifestazioni esterne [...] se un ragionamento proviene da una macchina o da un umano. In quell'importante articolo egli dimostra l'impossibilità di risolvere con

³³ Com'è noto, il termine narratologia è un'invenzione di Todorov, che per primo ne fece uso in un suo saggio sul *Decameron*: T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969, 10. Per un avviamento alla questione dei rapporti tra scienze cognitive e letteratura, con attenzione particolare alla narrativa, si veda ancora l'agile e valida introduzione di M. BERNINI - M. CARACCIOLLO, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma, 2013.

³⁴ A. PENNISI - A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive: un'introduzione*, Corisco Edizioni, Messina, 2017, 21.

³⁵ A. M. TURING, *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem* «Proceedings of the London Mathematical Society», 2-42, 1, 1937, 230-265.

metodi logici il problema. Il test di Turing diventa così il simbolo della prima fase delle Scienze cognitive: quella in cui trionfa l'idea secondo cui tutto ciò che possiamo predicare dell'intelligenza umana possiamo anche simularlo attraverso i computer».³⁶

Turing in verità era perfettamente cosciente della dimensione biologica della cognitività umana, e a questo argomento aveva indirizzato diversi studi, nei quali giungeva a considerare lo sviluppo degli embrioni come un evento simulabile da macchine che apprendono. Lo slancio verso gli studi biologici si risolveva allora all'interno di un perimetro dal quale la specificità della cognizione incorporata era del tutto esclusa.

Questa prima fase, computazionale, delle Scienze cognitive fu superata dal successivo approccio neuroscientifico. Si trattò di un passaggio sostanzialmente fluido nel corso del quale si sarebbe affermata l'idea che la mente-computer, già teorizzata nella fase computazionale, avesse nel cervello umano la sua realizzazione fisica, indagabile con gli strumenti neuroscientifici. Per questa via si sarebbe giunti a una visione – non più metaforica – nella quale la mente coincide esattamente e concretamente, con il cervello umano.

Se si tende a considerare la fase computazionale e quella neuroscientifica – che in verità sono entrambe tuttora vitali nel grande bacino delle Scienze cognitive – nel quadro complessivo dei cosiddetti studi di prima generazione, si noterà che

La metafora computazionale delle scienze cognitive di prima generazione [...] andava nella direzione di una mente indipendente da una specifica configurazione corporea, una “mente-software” che potesse essere eseguita da hardware tanto diversi quanto un cervello umano e un computer. Per questa via il cognitivismo di prima generazione finiva per ribadire – più o meno esplicitamente – la dicotomia cartesiana tra *res cogitans* (mente) e *res extensa* (sostanza corporea).³⁷

Una tale lettura non è scorretta, ma dà ragione di una visione in cui, all'interno del quadro prevale ancora l'idea metaforica computazionale, che vede, appunto, da una parte la mente-computer come un *software*, simile a una sostanza leggera a un principio incorporeo, e dall'altra parte o il computer o il cervello come degli *hardware*, correlati concreti della metafora, ovvero come sostanze corporee.

Tuttavia, come abbiamo accennato, la lettura neuroscientifica della cognitività umana intende traghettare la riflessione sulla mente fuor di metafora, affermando non più che la mente è *come* un computer, non solo che la mente è *come* un cervello, ma che la mente è il cervello. In questo senso dunque:

L'ipotesi neuroscientifica [...] è radicalmente monistica. Cioè non presuppone più, come Cartesio e il computazionismo, due nature, una “*extensa*” (il cervello) e una “*cogitans*” (la mente): al contrario un processo mentale si risolve interamente in un processo cerebrale.³⁸

Si potrà rilevare che, viaggiando sul cammino tracciato dalla metafora iniziale del computazionismo, seguendo una tensione che per via neuroscientifica inclina al termine

³⁶ A. PENNISI – A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive*, cit., 16.

³⁷ M. BERNINI - M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., 11.

³⁸ A. PENNISI – A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive*, cit., 21.

più solido della metafora iniziale, già questa prima generazione di studi, attraverso la concezione della mente umana come coincidente con il cervello biologico, giungeva a suggerire l'idea di *incarnazione* della mente nel corpo – quanto meno in una sua parte, appunto, il cervello –.

Ma il processo di assimilazione o incarnazione che dir si voglia, e il conseguente pieno superamento del dualismo cartesiano, si sarebbe compiuto davvero solo in seguito, con l'affermazione della teoria dell'*Embodied Cognition*: essa avrebbe costituito uno scarto netto all'interno del paradigma delle Scienze cognitive, ponendosi in opposizione al cerebrocentrismo.

Sebbene il paradigma «che vede nel cervello, e solo nel cervello, il principio esplicativo delle capacità mentali di uomini, animali e macchine e nel resto del corpo un principio esclusivamente esecutivo»³⁹ sia ancora vitale, esso fu prima affiancato da questa nuova teoria e poi superato, nell'arco di una quarantina d'anni, sul finire del secolo che l'aveva visto sorgere, affermarsi e piuttosto rapidamente perdere centralità.

Quella che venne salutata come la radicale scoperta della natura incarnata della mente – una mente incarnata in tutto il corpo, non soltanto nel cervello, non soltanto nel sistema nervoso – orientò la seconda generazione delle scienze cognitive, già partire dai primi anni Novanta, proiettando la ricerca in direzioni del tutto nuove.

L'*Embodied Cognition* è oggi una galassia semplificata dalla formula delle *4E Cognitions*, di Gallagher- Rowlands, che descrivono la cognizione come *embodied*, ovvero *incorporata*, radicata nella struttura del corpo; *embedded*, ovvero *immersa* nell'ambiente; *enacted*, cioè *in azione*, capace di funzionare primariamente in termini senso-motori; *extended*, ovvero estesa al mondo, cioè basata su una relazione cervello-corpo- mondo in base alla quale il mondo stesso può diventare parte della mente.⁴⁰

Questa teoria sembra riaffermare nell'epistemologia contemporanea l'idea di un umanesimo integrale, nel quale, accanto all'affermazione della corporeità che si verifica a tutti i livelli della cultura contemporanea, si fa strada l'idea della relazione, quasi fusiva, con il mondo.

Uno dei vettori di una tale fusione cognitiva è rappresentato dal processo di costruzione delle metafore, un altro è rappresentato dalla narrazione.

Entrambe questi processi, individuati soprattutto dalle loro manifestazioni più spiccate in ambito artistico, sono indagati da sempre dalle discipline umanistiche e in particolare dalla critica letteraria.

In virtù di una elasticità che da sempre permette alle Scienze cognitive di accogliere nel proprio bacino diverse discipline scientifiche, in seguito alla maturazione della teoria dell'incarnazione, che manifesta valori di indubbio interesse umanistico, è stato possibile accelerare il processo di incontro tra Scienze cognitive e le discipline umanistiche.

La pubblicazione, nel 1991, del volume *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, frutto della rivoluzionaria collaborazione di Varela, Thompson e

³⁹ A. PENNISI – A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive*, cit., 20.

⁴⁰ Ivi, 31.

Rosch, suggeriva che ventagli davvero inaspettati si sarebbero aperti su un ampio orizzonte di discipline umanistiche, come poi avvenne.⁴¹

L'individuazione del momento della svolta e la consapevolezza del significativo cambio di prospettiva all'interno del paradigma delle scienze cognitive si realizzò con George Lakoff e Mark Johnson: i due studiosi, l'uno linguista, l'altro filosofo, compresero che la fondazione della teoria della *embodied cognition* rappresentava un evento di fondamentale importanza per la ricerca sul linguaggio e in definitiva per ciò che concerneva il campo della ricerca umanistica in senso lato.

La teorizzazione di Varela, Thompson e Rosch addirittura rappresentava una «sfida» per le scienze umane, e Lakoff-Johnson dimostravano di accoglierla, con il famoso volume del 1999, *Philosophy in The Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge*.⁴²

2. *In virtù di una mente incarnata: stile ed essenza performativa della creazione retorica*

Ma torniamo al volume fondativo del 1991. Già il titolo dell'opera di Varela, Thompson e Rosch – che può essere considerata la prima summa dell'*Embodied Cognition* – con l'esplicito riferimento al campo specifico dell'*umano*, suggeriva che gli studi umanistici ne sarebbero stati stimolati. L'«esperienza umana», attraverso la quale ora ci si poneva di nuovo la domanda fondamentale sulla mente, riconquistava terreno, consentiva di emergere dalle secche della concezione computazionale e preparava così il dialogo tra scienza e umanesimo in termini più larghi e proficui, i cui effetti si propagano fino agli studi più recenti. Ad oggi possiamo anzi osservare e valutare, anche in Italia, che esiti di questo connubio coinvolgono davvero tutto il bacino delle discipline umanistiche e delle arti, in particolare, più ci interessa in questa sede, poesia⁴³ e teatro.⁴⁴

Nell'ottica di questo studio, in primo luogo è interessante notare come, al centro del dibattito portato avanti da questa sorta di piccolo nuovo umanesimo, passato al filtro delle Scienze cognitive di più moderna concezione, si trovassero assolutamente sovrapposte esperienza umana ed esperienza corporea.

⁴¹ F. VARELA - E. THOMPSON - E. ROSCH, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Massachusetts Institute of Technology, 1991.

⁴² G. LAKOFF - M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.

⁴³ Per la ricerca in campo poetico si vedano nel dettaglio le opere citate in riferimento agli studi di retorica, nel seguito di questo paragrafo.

⁴⁴ In particolare, un proficuo incontro tra teatro e neuroscienze è stato avviato da una serie di convegni specifici organizzati dal Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma, La Sapienza. La pubblicazione degli Atti di quei convegni (G. SOFIA (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Alegre, Roma, 2009; C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria e spettacolo, Spoleto, 2011; C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma, 2012) e altri interessanti contributi nati da studi maturati nel contesto della ricerca romana (G. SOFIA, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma, 2013) suggeriscono percorsi interessanti.

La fondazione dell'*Embodied Cognition*, coniugata con l'emersione di una parallela marcata attenzione ai valori del corpo che caratterizza i *Cultural Studies* da fine Novecento fino a oggi, rappresenta la temperie culturale nella quale qualsiasi studio che voglia conciliare proficuamente una riflessione su creazione retorica e teatro – che intenderemo necessariamente in senso aperto, per comprenderci il tipo specifico del Cunto e quello del teatro di narrazione – alberghi comodo e si scopra fertile. Che poi la retorica abbia nella poesia il suo terreno di elezione è più che chiaro.

Come tra poco vedremo, la prima verifica della profittabilità dell'incontro tra Scienze cognitive e studi umanistici si ebbe nel campo della retorica e il primo oggetto di indagine, in questo senso, fu la metafora.

Occorre una precisazione sui termini che, in base alle nuove istanze proposte dalla disciplina che andava formandosi alla congiunzione di Scienze cognitive e studi umanistici, si definirono a poco a poco.

Genericamente ci si riferisce agli studi fondativi di Lakoff-Johnson, su cui ci soffermeremo nel paragrafo successivo, come alla fondazione della *poetica cognitiva*, sulla base della *linguistica cognitiva*.

La definizione di *poetica cognitiva* si deve a Reuven Tsur;⁴⁵ Mark Turner ha invece coniato l'espressione *retorica cognitiva*. La definizione *poetica cognitiva*, oggi prevalente, è quella che Margaret Freeman ha proposto nel 2000 per la teoria cognitiva della letteratura, riferendosi a Tsur piuttosto che a Turner.⁴⁶ Riteniamo tuttavia utile una riflessione sul termine *retorica*, perché è più ampio e perché è stato ripreso, come vedremo tra poco, in alcuni studi italiani.

Negli Stati Uniti, gli studi ormai individuabili nell'area della nuova *neuro-retorica*, che in Italia faticano ad affermarsi, sono ormai consolidati. Gli studiosi si avvalgono oggi delle tecniche di *neuro-imaging*; alle indagini sulla metafora, la sinestesia, la metonimia e altri procedimenti cognitivi che la tradizione umanistica definisce *figure* si accostano nello stesso campo le ricerche sullo *storytelling*.⁴⁷

Ci soffermiamo preliminarmente sulla formula *creazione retorica*, nella quale abbiamo inteso retorica nell'accezione originaria di disciplina della parola, vale a dire quella pratica attiva e incisiva sulla parola, qualunque forma quest'ultima assuma. È chiaro che qui il termine si vuole volto in chiave non disciplinare, ma processuale.

Retorico non appare solo ciò che della parola viene studiato a posteriori nelle sue realizzazioni artistiche e dunque prescritto da un manuale, imparato e addirittura eseguito pedissequamente o originalmente da praticanti di tradizione. Con retorico si intende ciò che, nella mente, innesca e presiede a quel processo creativo che ha come ingrediente peculiare la parola, ma che è strettamente connesso con tutto ciò che l'uomo può sperimentare attraverso i sensi, in particolare la vista e l'udito.⁴⁸

⁴⁵ R. TSUR, *Toward a theory of Cognitive Poetics*, Elsevier-North Holland, Amsterdam, 1992.

⁴⁶ M. FREEMAN, *Poetry and the scope of metaphor: toward a cognitive theory of literature*, in *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: a cognitive perspective*, ed. by A. Barcelona, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 2000, 253-281.

⁴⁷ Offre una esaustiva panoramica il volume di S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, cit.

⁴⁸ Questa accezione di retorico vuole porsi in continuità con gli studi di Lakoff e Johnson (in particolare *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago, 1980), che, come avremo modo di

Si badi bene: l'attenzione posta all'aspetto cognitivo della retorica, non sottrae nulla alla visione tradizionale maturata da secoli di studi letterari. Il nuovo approccio non è in contrasto con quella tensione secolare all'apprezzamento estetico dell'opera d'arte e all'affinamento del gusto, che si opera anche grazie alla progressiva acquisizione della capacità di discriminare gli stili del discorso retorico.

Un'efficace sintesi di Stefano Calabrese dà conto della proposta di Alberto Casadei,⁴⁹ che ha tentato di introdurre la possibilità di un connubio tra studi critici letterari e Scienze Cognitive in un ambiente di fortissima tradizione umanistica come quello italiano:

[...] In *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia* (2018), sulla base dei più recenti studi di poetica cognitiva, Alberto Casadei colloca i fenomeni letterari (e, in generale, artistici) lungo un continuum storico-culturale, che deriverebbe essenzialmente dalle potenzialità biologico-cognitive comuni agli esseri umani. L'argomentazione che contraddistingue maggiormente il libro concerne soprattutto l'importanza assegnata alla *stilizzazione inventiva*: Casadei sottolinea infatti che le propensioni incarnate nel complesso corpo-mente troverebbero una concrezione formale riconoscibile nel tempo, e una loro traducibilità, proprio attraverso i mezzi dello stile. Pertanto, da un lato le ricerche neuro-antropologiche hanno individuato in attitudini biologiche e componenti emotive universali alcuni presupposti indispensabili alla creazione artistica: la percezione attimale che consente di attivare l'attenzione, la sensibilità prenatale alle ricorrenze ritmiche, la rappresentazione mimetica assicurata dalla presenza dei neuroni specchio, la tendenza a fondere elementi disparati (*blending*) come condizione preliminare della metaforicità. Dall'altro lato – spiega Casadei – la rielaborazione di secondo grado (*higher level*) di queste capacità, finalizzata alla cristallizzazione di determinati nuclei di senso, coincide con il momento distintivo nel quale interviene lo stile. Secondo tale prospettiva le opere artistico letterarie possono dunque essere interpretate come il risultato combinatorio di propensioni biologiche condivise, sulle quali vengono innestati valori simbolico-metaforici di complessità crescente e inevitabilmente veicolati dal contesto culturale [...].⁵⁰

La riflessione intorno allo stile, che Casadei definisce all'interno della dinamica che riguarda la retorica in senso stretto, affondando in argomenti specifici che affronteremo tra poco, fa in qualche modo tesoro delle ricerche sul rapporto tra arte e cervello che hanno in Vilayanur Ramachandran il principale referente.

In un famoso saggio sul *cervello artista*, scriveva lo scienziato:

[...] è lecito chiedersi se esistano degli universali artistici. Vi è un'infinita di stili artistici nel mondo [...]. L'elenco è interminabile. Ma, nonostante l'incredibile varietà, è possibile rinvenire dei principi o delle leggi universali che trascendano i confini e gli stili delle singole civiltà? [...] Poniamo la questione in termini diversi e assumiamo che il 90% della varietà osservata in ambito artistico sia indotta dalla differenza di cultura o, più cinicamente, dal martello del banditore d'asta, e che solo il 10% sia frutto di leggi universali comuni a tutti i cervelli umani. Il 90% imputabile alla cultura viene studiato dalla maggior parte della gente ed è ciò che di solito prende il nome di storia dell'arte. Come scienziato, però, io sono

approfondire tra poco, affermano che il livello semantico è la manifestazione del livello cognitivo. Su questa linea anche G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006.

⁴⁹ A. CASADEI, *Biologia della letteratura*, cit.

⁵⁰ S. Calabrese, *Neuronarrazioni*, cit., 8-9.

interessato non già alle infinite variazioni indotte dalle singole culture, bensì al 10% universale.⁵¹

È un felice paradosso che lo studio scientifico degli universali dell'arte possa spingere a interrogarsi sui particolari stilistici.

Bisogna riflettere preliminarmente su come si debba intendere, anche alla luce del dibattito tra critica e Scienze cognitive, la peculiarità stilistica di un processo retorico, di un autore, di un prodotto.

Scrive Calabrese:

Il trionfo plurisecolare della elocutio, cioè la sezione della retorica classica adibita alla selezione delle parole e dei registri stilistici più opportuni in relazione a un contesto e a un obiettivo predeterminati, ha indotto utenti e studiosi a vedere in ogni messaggio verbale uno spazio di molecole oscillanti, dove parole e figure retoriche sarebbero isolate le une dalle altre perché in possesso di un'autonoma identità [...]. Proprio tale frammentazione ha favorito un'idea riduzionistica della retorica [...]. E se invece a contare non fossero i singoli ingredienti ma il processo di costruzione, l'amalgama complessivo, quello che si è sempre convenuto di chiamare stile?⁵²

Comprendere come il cervello umano ragioni in termini artistici stimola a interrogarsi anche su come un cervello umano individuale fruisca e produca arte – nel suo stile –.

L'efficacia dello stimolo fornito dagli studi di area neuroscientifica è confermata proprio da Casadei che con queste parole evidenzia, tuttavia, la necessità di spingersi al di là dei pur preziosi suggerimenti provenienti da quel campo:

Le sintesi come quelle di Ramachandran (2003) o Zeki (2009), pur segnalando correttamente gli aspetti del funzionamento cerebrale che più interagiscono con la creazione e la fruizione delle opere d'arte, non sono in grado di giustificare le specificità delle realizzazioni stilistiche, persino tenendo conto delle condizioni ambientali e sociali in cui l'opera è nata. [...] I possibili presupposti biologico-cognitivi vengono invece non solo potenziali, ma addirittura consciamente o inconsciamente elaborati grazie a un'azione prerazionale del cervello 'incorporato': quest'azione, inizialmente, può essere innescata dalle emozioni forti, dai traumi o anche dalle acquisizioni meravigliose, ossia ricollegabili allo *zauma*, il 'terrore-stupore' che genera, per Aristotele, desiderio di apprendimento e quindi filosofia. Il problema è appunto quello di indagare come queste e altre componenti (sensazioni e sentimenti collettivi e personali) vengano sussunte in una *stilizzazione* che non è in alcun modo una mera operazione formale, ma riguarda il ritagliamento e la trasmissione di nuclei di senso concreti o astratti. Per la letteratura e le arti, molti studi hanno segnalato singole componenti di questo processo, ponendo il rilievo le connessioni fra le aree e le funzionalità cerebrali nell'azione creativa [...] Manca, tuttavia, un tentativo di inserire le osservazioni parziali in un quadro d'insieme che provi a connettere presupposti corporei, modi dell'elaborazione stilistica (cioè delle forme e dei contenuti), ricezioni e riletture storiche.⁵³

Nella speranza di contribuire in qualche misura a colmare questa lacuna, volgendo agli oggetti della nostra indagine, diremo che la poesia orale, benché in alcuni casi dissimuli per scelta la propria strumentazione retorica, ne è interamente informata, come ogni tipo

⁵¹ V. S. RAMACHANDRAN, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano, 2004, 43-44.

⁵² S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, cit., 55.

⁵³ A. CASADEI, *Biologia della letteratura*, cit. 22.

di poesia; il *Cunto* e il teatro di narrazione sono fortemente compromessi con il retorico, anche in termini tradizionali, in quanto sono generi teatrali nei quale, come vedremo, la parola campeggia in tutta la sua evidenza.

Avendo dunque a che fare con un prodotto in gran parte fatto di parola ci sembra che l'utilizzo della locuzione *creazione retorica* possa quanto meno preliminarmente garantirci dal cadere nelle ambiguità – originarie o frutto di una compromissione semantica procurata da un fertile dibattito – di termini come *letteratura*, e in particolare del più insidioso sintagma *letteratura orale*, che affronteremo oltre.⁵⁴

L'espressione *creazione retorica* vorrebbe infatti comprendere nel suo spettro più processi, più pratiche, più prodotti: invenzione di prodotti retorici realizzata secondo le consuetudini creative dell'oralità o della scrittura; trasmissione, resa, conservazione, in un ciclo che può ripetersi più e più volte, di *oggetti* che la tradizione umanistica – seppure, si badi, soltanto a un livello epidermico, quello della divisione in macro-generi – ha catalogato alternativamente come poetici o narrativi.

La definizione dei termini della creazione retorica ci interessa proprio in relazione alla coppia poesia-narrazione che è necessario affrontare anche alla luce dell'interesse congiunto che ha suscitato nel campo delle Scienze cognitive.

Partiamo dunque dagli oggetti della creazione retorica che interessano lo studioso dell'oralità, appunto: poesia o narrazione. Le ragioni che hanno portato tradizionalmente alla definizione di una dicotomia tra poesia e narrativa, superficiale, ma culturalmente significativa per la sua incidenza divulgativa, risiedono nella teoria dei generi letterari ma chiaramente non affondano nella notte dei tempi, quando i generi erano sostanzialmente sovrapponibili, come avremo modo di vedere meglio in seguito⁵⁵.

Comprensibile e giusta in termini di teoria letteraria, l'opportunità di una divaricazione tra poesia e narrativa nelle riflessioni storiografiche e negli studi critici, filologici etc., di fatto decade, nella nostra ottica, e va senz'altro momentaneamente estromessa dal nostro studio.

Non certo in contrasto, ma a latere degli studi umanistici più tradizionali qui, infatti, ci interessa indagare in primo luogo sui punti di contatto tra poesia e narrativa, sui loro legami più radicali, e dunque più facilmente riconducibili a ragioni umane che le scienze del *bios* si sono anche sforzate di definire nel quadro delle esigenze di specie dell'essere umano. Se infatti

L'*inventio* si esercita tra l'*eventfulness* e l'oscurità, ovvero tra l'accettazione piena del reale 'ritagliato' e la sua negazione e 'ricreazione'.⁵⁶

ciò è evidentemente valido sia per l'*inventio* poetica che per quella narrativa, e anche per quella teatrale che in un certo senso si colloca alla convergenza delle due.

D'altronde è stato chiarito che

⁵⁴ G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2015, 11-18.

⁵⁵ G. COSTA, *Sulla preistoria della tradizione poetica italiana*, Olschki, Firenze, 2000.

⁵⁶ A. CASADEI, *Biologia della letteratura*, cit., 70.

[...] la funzione fisiologicamente narrativa della nostra mente incarnata, così come le scienze cognitive hanno confermato, si costruisce per stilemi poetici.⁵⁷

Questa prospettiva di indagine cognitiva è stimolata dalla constatazione che indubitabilmente è nella loro essenza performativa che poesia e narrazione sono legate. Parlando dell'essenza performativa di questi prodotti stiamo già risalendo al processo che li ha creati. Ma per intenderci occorre anche in questo caso sgombrare il campo da possibili equivoci.

Gli oggetti sui quali intendiamo osservare e verificare la consistenza del processo retorico in senso lato sono da un lato la poesia orale, nella sua manifestazione semplicemente vocale o vocale e corporea insieme, dall'altro la narrazione teatrale. Ora, a partire da questi oggetti si potrebbe immaginare che con *essenza performativa* si voglia alludere alla appariscenza performativa di taluni esiti performati della creatività retorica, magari a creazioni rivelate in termini di performance orale o chiaramente teatrale, sulle quali pure appunteremo l'attenzione. No, qui, preliminarmente, non si tratta di orientare l'attenzione su questi risultati del tipo di creazione suddetta, né si tratta a posteriori, davanti al prodotto, di definire troppo facilmente, performativa l'essenza che lo ha generato, solo perché il prodotto ha una sua appariscenza performativa.

D'altronde all'interno del campo semantico del termine *performance* si avverte la necessità di distinguere il processo creativo dal prodotto che esso crea, ovvero il *poiéin* dal *poiéma*, termini sui quali ci soffermeremo più ampiamente dopo.

Parlando inoltre di poesia o narrativa in termini ampi ci interessa sottolineare, sia pur cursoriamente, che neppure si vuole alludere agli esiti performati scritti di una creazione fatta di parole: anche quella scritta, come vedremo è a tutti gli effetti una performance, anche se interpretarla come tale ancora rappresenta la sfida alla quale vorremo dedicare un breve spazio a parte.

Ma torniamo all'essenza performativa e precisiamo che con essa si allude piuttosto al processo che consiste nella creazione retorica e che occorre osservare in tutto il suo arco vitale.

Si parte dalla performance cognitiva che è orientata innanzitutto all'apprendimento di come funziona la creazione retorica, dei suoi meccanismi, definiti tradizionalmente *tecniche*. Si può poi passare a osservare i contenuti o oggetti della performance: essi coincidono con quello che si chiama tradizionalmente *opera*, e consiste nel prodotto della tradizione o che al suo interno si individua, a volte mediante la formazione di canoni, i quali di volta in volta dominano il bacino retorico poetico e narrativo. Le riflessioni possono passare attraverso lo studio di come nasca un'opera, approdando poi alla sua versione, per così dire, finale, sia essa orale/teatrale, più aperta, o scritta, più incatenata. L'essenza performativa della creazione retorica si presenta insomma, in tutta la sua radicale ampiezza epistemologica, come il punto sul quale in modo evidente il concorso delle due prospettive offerte dalle scienze cognitive di seconda generazione e dai *Performance Studies* può garantire un apporto vitalizzante in campo teorico:

⁵⁷ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 88.

La messa a frutto del retaggio delle scienze del linguaggio e del *milieu* post-strutturalista, in specie per quel che concerne le acquisizioni della Retorica, sembra invitarci a collocare gli studi in questione sul terreno affascinante e impervio della Performatività. La scoperta dei *mirror neurons* ha enfatizzato la vocazione performativa che, prima ancora che nelle azioni e nel linguaggio (come illocuzione), è evidenziata da un'attivazione di molteplici aree cerebrali significativamente improntata all'*actio*. L'anelito alla performance risiederebbe non tanto, e non solo, nella lezione dei *performative acts* di austriana memoria, quanto piuttosto in una radicalità performativa della nostra percezione neurobiologica. In questa prospettiva, trovano rilievo inedito e inedita applicazione le riflessioni di Richard Schechner e Victor Turner.⁵⁸

Ora, l'essenza performativa della creazione retorica accomuna i due approcci cognitivo e propriamente performativo, perché poggia e coincide con la base comune delle due discipline, coincidendo di fatto esattamente con il corpo.

Il luogo in cui si realizzano le riflessioni di area scientifico cognitiva e di area performativa, come ci apprestiamo a vedere, è infatti innegabilmente il corpo umano.

D'altronde è stato bene evidenziato come

By understanding action in the brain, the body, and the social and material surround as the motive power of cognition, the enactivists extend the arena of cognition from learning, memory, language, and behavior to include historical as well as psychological phenomena. In general, enaction provides a broader basis for investigating the range and significance of all kinds of performances than does conventional, computational cognitive science.⁵⁹

L'enattivismo si presenta dunque, per gli studiosi di area umanistica, come un paradigma che è possibile congiungere con quello performativo, ottenendone una reciproca illuminazione e un innegabile potenziamento.

Individuando nel corpo il punto di tangenza tra le aree teoriche che presiedono al metodo che si intende qui adottare, sarà però opportuno, contestualmente, precisare che si è coscienti della necessità di sorvegliare il proprio percorso, per evitare di cadere in curva seguendo quella sorta di *Bodily Turn* che ha mosso la cultura contemporanea al pari del *Narrative Turn*. Si tratta di fenomeni che chiunque può osservare nel loro parallelo potente dirigersi, i cui effetti possono essere incanalati da strumenti metodologici opportuni.

La necessità anzi di guardarsi dalla tentazione inclusivista che ha portato a banalizzare la narrazione rintracciandola ovunque fa il paio con la necessità di astenersi da analisi e costruzioni critiche che impongano ovunque il primato del corpo.

Rinforzati così da una morbida diffidenza verso le svolte, che riteniamo salutare, possiamo però non solo confortarci con la consapevolezza che nella nostra impalcatura il corpo è realmente un perno imprescindibile, ma scoprire che sebbene la narrazione non sia ovunque e il corpo neppure – più spesso di quanto il nostro mondo mediatizzato faccia

⁵⁸ D. TOMASELLO, *Menti letterarie o letteratura della mente? Una questione performativa*, in G. LO CASTRO - E. PORCIANI - C. VERBARO (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Ets, Pisa, 2014, 81.

⁵⁹ B. MCCONACHIE, *The Cognitive Sciences Meet Performance Studies*, «Reti, saperi, linguaggi», 2, 2015, 202.

credere – è possibile incontrarli insieme e sembra anzi che ai vari livelli che avremo modo di investigare un elemento non possa viaggiare sicuro senza l'altro.

E se è vero che la svolta è un movimento anche brusco, ma che non comporta cambi di piano – non è un'emersione, non è un salto – si può scoprire per esempio che il corpo, per la verità, non solo è ampiamente conosciuto e studiato dalle discipline umanistiche come oggetto o tema praticamente da sempre, ma è per esempio tutt'altro che estraneo al patrimonio delle metafore di cui si avvaleva il pensiero critico-letterario occidentale più antico.

Si rifletta a proposito, se si vuole *en passant*, sul fatto che la parola latina utilizzata per indicare un insieme di opere di un autore o di un gruppo di autori è *corpus*. E questa metafora dice fortemente e in estrema sintesi qualcosa della teoria della letteratura che l'ha prodotta. Si pensi come la tradizione avrebbe senz'altro potuto attingere per definire lo stesso oggetto ad altri campi: dall'architettura, ad esempio, alla botanica, etc ... eppure per personificare l'opera, per denunciare la sua natura umana, si usa questa parola, che tecnicamente indica un organismo e specificamente quello umano.

Il termine *corpus*, insomma, sebbene sia stato applicato alla letteratura scritta, pare contenga viva memoria di quando la creazione retorica aveva proprio nel corpo la sua collocazione, nel panorama dell'oralità originaria. Non occorre poi precisare come l'idea di corpo sia ovviamente centrale negli studi sul teatro, anche inteso in senso lato, a lungo relegati a margine di quelli letterari.

Cosa ha in comune il teatro con la letteratura perché, al di là della sfaccettata visione degli addetti ai lavori, nella vulgata continuamente rifondata dall'istruzione scolastica, li si percepisca come un fenomeno sostanzialmente unitario, in cui il secondo termine, il teatro, sia percepito come di fatto marginale? E, di contro, cos'ha in comune la poesia con il teatro, se di fatto quella che si chiama performance di poesia orale somiglia a una performance teatrale?

Sì, risponderebbe facilmente che essi hanno in comune la testualità, che appare come diluita o contaminata a teatro ed esaltata in poesia.

Se si guarda al teatro, si nota che una forte preminenza della testualità forse è ancora avvertibile nella maggioranza delle opere teatrali accessibili al pubblico più vasto, che è poi quello che concorre a creare dunque una opinione pubblica, per così dire, su cosa sia teatro. Questa centralità del testo mette tuttavia in ombra un altro punto comune di retorica e teatro, anche in senso lato: il corpo, appunto.

Non qui inteso come tema, ribadiamo, ma come motore e poi snodo teorico del processo che rappresenta l'essenza performativa della creazione retorica.

Guardando alla questione in termini cognitivi e retorici si scopre che il corpo non è semplicemente ciò che l'attore usa accanto al testo, ma, ribaltando la prospettiva e guardando dal punto di vista dell'autore: il corpo è proprio ciò che il creatore di testo usa mentre crea un testo, il corpo che accoglie la mente, il corpo per cui la mente si dice incarnata.

Autore e attore di un testo – figure che significativamente vedremo, per altro, esattamente e costantemente coincidenti nel teatro di narrazione italiano e di fatto coincidenti quando si parla di poesia orale perforata dal proprio autore – ben al di là di quanto gli studi tradizionali fossero in grado di mettere a fuoco in passato, sono sostanzialmente

accomunati dal fatto che creano con le parole perché la loro mente usa, per così dire, il loro corpo. Vedremo come ciò si possa realizzare.

Ciò che conta evidenziare è che il corpo non è dunque presente in forma di corpo di attore o di *corpus* scritto solo alla fine del processo creativo, ma prima, lo presiede, lo genera.

Questo taglio è aperto proprio dagli studi di Lakoff e Johnson. La loro indagine non è vincolata alla stilistica che ha a lungo dominato il dibattito sulla metafora, eppure la linguistica cognitiva da loro fondata risponde anche alla domanda fondamentale: come l'autore usa la sua mente incarnata quando crea il suo, come abbiamo voluto definirlo, prodotto retorico?

I risultati di Lakoff- Johnson, insieme alla successiva teorizzazione di Mark Turner sulla mente letteraria sono lenti privilegiate per mettere a fuoco il processo che porta alla creazione della narrazione orale in contesto teatrale e alla rappresentazione autobiografica in contesto di poesia orale.

Noteremo poi come appaia del tutto naturale, e biologico per registrare anche i suggerimenti non peregrini delle scienze del *bios*, il partire dal corpo e arrivare al corpo: dalla nostra mente incarnata nel corpo per creare poesia-narrazione, retorica, si approda a una poesia-narrazione che torna nel corpo per esprimersi attraverso l'attore. E l'attore, per ciò che concerne gli oggetti del nostro studio, il teatro di narrazione italiano e la poesia orale, ribadiamo, è anche l'autore: in lui, nel suo corpo, attraverso la sua mente incarnata, dall'inizio alla fine si realizza il processo su cui abbiamo puntato la nostra attenzione. Prendendo in prestito un termine ben noto alle Scienze cognitive possiamo dire che, in senso lato, ci troviamo anche qui nell'affascinante territorio dell'*autopoiesi*.⁶⁰

Scrivo a proposito Dario Tomasello:

L'autopoiesi diviene nella declinazione arcinota di Maturana e Varela la proposta di una macchina vivente che ha in se stessa la capacità non solo di generare senso nell'ambiente che la circonda ma anche i mezzi e le relazioni idonee alla sua propria realizzazione. [...] In questo senso, anche la letteratura come ogni altro ambiente mediale beneficia di questo potenziale autopoietico che sostanzia la sua vocazione retorica originaria.⁶¹

3. Teoria della metafora e performatività

Per approdare all'intuizione della sfida, per gli studi umanistici, della teoria della mente incarnata, Lakoff e Johnson muovevano proprio dalla retorica. I loro studi, con i quali si individua la nascita della linguistica cognitiva e della poetica cognitiva, insistono, com'è noto, sulla metafora.

Già il famoso volume firmato a due mani: *Metaphors We Live By*, uscito nel 1980, si presentava come innovativa riflessione sulla metafora a partire dalla sua evidenza pervasiva nella vita quotidiana.⁶²

⁶⁰ H. Maturana - F. Varela, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Venezia, 1985.

⁶¹ D. Tomasello, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2021, 32-33.

⁶² Occorre rilevare preliminarmente come la vulgata italiana della teoria di Lakoff e Johnson sia stata fortemente suggestionata dall'eco del titolo della traduzione dell'opera: *Metafora e vita quotidiana*, una

I due studiosi, non ignorando l'autorevolissima, millenaria e imponente trattatistica sull'argomento,⁶³ riuscivano con grande leggerezza a non restarne schiacciati, ricalibrato il discorso su istanze che apparivano nuove. La loro disinvoltura nei confronti della teoresi tradizionale, che a un occhio tradizionalista può apparire persino eccessiva, si rivelò funzionale a fare emergere le affermazioni dall'orizzonte dei dibattiti settoriali.

Sebbene già la stessa definizione aristotelica orienti a uno studio della metafora dal punto di vista della cognizione, la novità di Lakoff e Johnson, rispetto al panorama contemporaneo, sta nell'aver spostato il focus del discorso sull'orizzonte cognitivo.

Il linguaggio, per i due studiosi, è semplicemente l'ultima fase della cognizione. In questa fase, il parlante manifesta un sistema concettuale di natura metaforica attraverso il quale il suo stesso pensiero è organizzato e strutturato, a monte.

In questo senso le metafore, secondo Lakoff e Johnson, sono tutte concettuali: *strutturali*, se un concetto è definito per mezzo di un altro; *orientative*, quando un concetto si lega a un insieme di altri concetti in relazione, grazie all'uso di preposizioni spaziali; *ontologiche*, sono quelle che si sviluppano a partire dalla conoscenza delle cose, ovvero degli oggetti fisici.

I due studiosi fanno tesoro della teoria della *Gestalt* e della filosofia della percezione: i concetti poggiano sulla base dell'esperienza del mondo e possono essere definiti come «mattoni del sistema cognitivo»,⁶⁴ ovvero elementi che registrano singole conoscenze ottenute per esperienza, alle quali si può attingere, per comprendere nuove esperienze e mettere in atto un comportamento coerente.

Ora, nel contesto della poetica cognitiva, accanto alla riflessione sui concetti, appare vitale quella su aspetti della teoria della metafora che di fatto, come tra poco vedremo, avvicinano alla teoria della performance.

Già la linguistica cognitiva orienta a considerare praticamente indistinguibili la comprensione del significato di un'espressione linguistica e la conoscenza del referente, esaltando così gli aspetti di esperienza. La teoria cognitiva della metafora non si sofferma nella definizione degli aspetti performativi, eppure li eredita dall'impalcatura efficace della linguistica cognitiva e li sviluppa in modo peculiare.

Una riflessione sugli aspetti performativi della poetica cognitiva deve tener in considerazione che essa rappresenta un episodio certo non pedissequo alla visitazione austriaca del linguaggio alla quale ci dedicheremo a parte.

Se si guarda alla retorica come una pratica legata alle altre pratiche della vita, essa apparirà di fatto come una performance tra le altre performance umane. Illuminando la straordinaria incidenza della pratica retorica della metafora, diffusa a tutti i livelli, Lakoff e Johnson dimostravano come essa non fosse solo una *figura*, confinabile nei manuali di retorica tradizionale, ma la base del nostro stesso modo di pensare e di agire:

versione libera e leggera dell'originale *Metaphors we live by* che in modo senz'altro più incisivo suggeriva, piuttosto, una compromissione più stretta tra metafora e vita, nei termini performativi che ci apprestiamo a illustrare.

⁶³ Datato, ma ancora validissimo, per l'ampia e critica panoramica sulla metafora, il volume di C. CACCIARI (a cura di), *Teorie della metafora*, Cortina, Milano, 1991.

⁶⁴ S. COSTA, *Introduzione alla Poetica cognitiva. Per un'analisi linguistica di testi letterari tedeschi*, Aracne Editrice, Roma, 2014, 91.

metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.⁶⁵

La continua affermazione di metafore nell'oralità ordinaria rappresenterebbe insomma nient'altro che un affioramento del meccanismo del pensiero e dell'azione metaforici precedenti e sottesi al linguaggio.

Sebbene diffusamente, nel dettato dei due studiosi, la triade *pensare - agire - parlare* figuri in questa successione, in realtà la loro argomentazione pare dirigere logicamente ad ordinare la sequenza così: azione – concetto – linguaggio. È altresì necessario precisare che, come vedremo, secondo Lakoff e Johnson è possibile che i tre termini si trovino sovrapposti o coincidenti.

I due studiosi illuminano la questione con esempi di una semplicità e limpidezza suggestive.

Se molte espressioni cristallizzate nel linguaggio quotidiano – per citare solo alcuni esempi: «your claims are *indefensibile*»; «you disagree? Okay, *shoot!*»; «If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*» – sono riferibili alla metafora «Argument is war», quest'ultima, intorno alla cultura che l'ha prodotta, “dice” che essa concepisce e agisce la discussione come una guerra. Le persone che fanno riferimento alla cultura in questione concepirebbero dunque e praticerebbero il dibattito come se fosse una guerra, ignorando, come suggeriscono gli autori, la possibilità di concepirlo ad esempio come una danza: idea e pratica, queste ultime, che avrebbero comportato l'emersione di un grappolo di metafore afferenti a quest'ultima area semantica.⁶⁶

Da questo esempio si rileva dunque come, già nell'intuizione di Lakoff e Johnson intorno a concetto e azione metaforici e metaforizzanti, un'istanza concettuale e una performativa di fatto si incontrassero sotto il cappello della riflessione retorica.

Il processo creativo che porta all'espressione linguistica di una metafora comincerebbe dunque ben prima che il soggetto “si sieda”, giusta un'immagine performativa, di fronte al proprio linguaggio, lasciandosi pungere da vaghezza retorica, ovvero immaginando, tramite una ispirazione ad altri inattingibile, qualcosa di specchiante – ma sostanzialmente diverso – dalla vita lasciata alle spalle o a margine del proprio incontro privilegiato e artistico con il significato, col senso.

Ben prima di Lakoff e Johnson la riflessione sulla metafora aveva provato in verità a svincolarsi dalla gabbia di pertinenza dell'*ornatus*, fissata dalla tradizione latina, che aveva relegato tradizionalmente lo studio della figura nel campo proprio dei prodotti letterari, della stilistica più pedissequa.

L'originalità della neonata linguistica cognitiva non consiste neanche nell'aver spostato il focus su aspetti concettuali, dato che di fatto la stessa riflessione aristotelica sulla metafora in qualche modo prefigurava gli sviluppi cognitivisti: l'originalità è nell'enfasi data al quotidiano, e non genericamente al linguaggio quotidiano, ma alla performance quotidiana nel processo metaforico.

⁶⁵ G. LAKOFF - M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, cit., 3.

⁶⁶ *Ivi*, 4-6.

Metaforizzando nella lingua, secondo Lakoff e Johnson, il soggetto, immerso in un processo di estrema fluidità, potrebbe a compimento linguistico niente di diverso da ciò che ha concepito con la mente e agito con il corpo, ovvero con la totalità della propria presenza: la discussione come guerra, o come danza, o la vita come viaggio, etc.

Gli stessi studiosi mostravano la vitale semplicità della loro teoria, resistente e feconda pure nella sua inversione: come è possibile studiare la metafora linguistica attraverso la conoscenza della sua sostanziale derivazione dagli atti della vita nel contesto di una data cultura, così risulta possibile, chiosando, studiare la vita stessa attraverso le metafore che, per così dire, vi si basano, ne derivano, la rispecchiano:

Since metaphorical expressions in our language are tied to metaphorical concepts in a systematic way, we can use metaphorical linguistic expressions to study the nature of metaphorical concepts and to gain an understanding of the metaphorical nature of our activities⁶⁷.

Non siamo qui davanti a un mero gioco retorico, di quelli ai quali con esiti di difforme eleganza rende avvezzi la critica più tradizionale, che ha dominato per secoli le discussioni intorno alla metafora, forgiando da sé i propri strumenti; né i due studiosi sembrano mossi dalla sterile intenzione di testare se la propria teoria regga a questa inversione pratica.

La ragione della straordinaria leggerezza con la quale Lakoff e Johnson manovravano un dibattito di enorme portata come quello sulla metafora, non può essere individuata soltanto negli aspetti più famosi della loro teoria, non dunque nella scoperta che noi *pensiamo* metaforicamente prima di parlare e scrivere metaforicamente, ma nel fatto che noi agiamo, *performiamo*, metaforicamente.

Certo, quando si storicizza la linguistica cognitiva, il fuoco cade sugli aspetti *cognitivi concettuali* e non sugli aspetti *cognitivi performativi* sui quali concentreremo invece la nostra attenzione. L'intuizione performativa è passata un po' sottotraccia per la maggiore appariscenza di altri luoghi della teoria della metafora quotidiana, ma in essa – e proprio in quanto si regge sul perno della consapevolezza della vita agita – si realizza un episodio della riflessione novecentesca sul linguaggio che appare forse minore – anche in virtù dell'impressione dovuta del taglio divulgativo fortemente voluto dagli studiosi americani – ma tutt'altro che banale.

Ciò che più colpisce è che – benché lo studio non sia decisamente orientato a questo scopo e non presenti uno sviluppo organico della possibilità di uno studio *inverso* – in questo passaggio introduttivo il linguaggio sia considerato qui non come univoca destinazione della ricerca, ma pure, appunto, come suo possibile punto di partenza, in direzione della vita: proprio perché non solo possiamo usare le espressioni linguistiche metaforiche per studiare la natura metaforica dei nostri concetti, ma addirittura per capire la natura metaforica delle nostre attività: dunque prima che detta la metafora è performata e le nostre performance hanno una natura metaforica.

Consideriamo un saggio di questa sorta di approccio inverso alla questione linguaggio-vita:

⁶⁷ *Ivi*, 7.

The very systematicity that allows us to comprehend one aspect of a concept in terms of another (e.g., comprehending an aspect of arguing in terms of battle) will necessarily hide other aspects of the concept. In allowing us to focus on one aspect of a concept (e.g., the battling aspects of arguing), a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor. For example, in the midst of a heated argument, when we are intent on attacking our opponent's position and defending our own, we may lose sight of the cooperative aspects of arguing. Someone who is arguing with you can be viewed as giving you his time, a valuable commodity, in an effort at mutual understanding. But when we are preoccupied with the battle aspects, we often lose sight of the cooperative aspects.

Nel costruire questo esempio i due studiosi illuminano un processo che parte evidentemente dal linguaggio, passa attraverso un vaglio imperfetto del concetto, si rivela in una modulazione dell'azione performativamente non funzionale: un soggetto che usa nella lingua quotidiana continue metafore provenienti da quella fondamentale «Argument is war», soggetto alla sistematicità della metafora, finirà per non riuscire ad attribuire al contesto vissuto altro che quel significato e dunque risulterà incapace di agire una discussione se non in termini di combattimento.

Al di là della apprezzabile presa di posizione etica colpisce l'orientamento del discorso voluto da una intelligenza performativa e non si può non notare *en passant* che un afflato etico, rilevabile in questo passo e diffusamente in tutta l'opera dei due studiosi americani, è tutt'altro che estraneo ai *Performace Studies*.

Proviamo ora a spingere l'intuizione performativa alle conseguenze più definite che ci interessa indagare.

Occorre rilevare preliminarmente che Lakoff e Johnson non danno certo più rilievo di quanto già concesso dall'elaborazione teorica precedente a una riflessione sull'annegamento del nesso *come*, intorno alla quale si basa la tradizionale distinzione, – all'interno di una sorta di macro area retorica afferente alla metafora –, tra similitudine, metafora propriamente detta, analogia.⁶⁸ Nei termini semplicistici più noti la metafora non sarebbe altro che una similitudine nella quale sia omissa il nesso *come*.

Al netto di riflessioni ben più profonde sull'argomento, è la più elementare logica a suggerire che l'espressione “la vita è un viaggio” sia la sintesi del più completo “la vita è come un viaggio”.

Ci soffermiamo sul nesso perché la sua eco richiama una delle riflessioni portanti dei *Performance Studies*, che vogliamo qui anticipare.

Una delle più importanti questioni affrontate dal maggiore teorico della performance, Richard Schechner, consiste nella distinzione tra ciò che è propriamente definibile

⁶⁸ «Le tradizionali definizioni della metafora [...] si possono compendiare nella seguente: sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha una qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita. Tale definizione[...] è conforme alla concezione dei tropi come figure di sostituzione (*immutatio*) che vertono su parole singole (*in verbis singulis*). Il 'luogo' che viene applicato per trovare questo tropo è il *locus a simili*, la somiglianza, appunto; il procedimento è la contrazione di un paragone: si identifica un'entità con quella con cui essa viene 'confrontata'; donde la definizione di metafora come similitudo brevior (paragone abbreviato) [...]». B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2006, 159.

performance, ovvero tra ciò che *is performance*, e ciò che può essere studiato come performance, *as performance*.⁶⁹ Il primo campo attiene a tutte le attività umane, con particolare attenzione, nel dettato schechneriano a quelle rituali. Il secondo campo appartiene a tutto ciò che palesa un riferimento logico o pratico all'attività performativa ed è compromesso con una più o meno sfumata ma comunque affermativa, nozione di arte, di artistico.

Consideriamo ora un altro esempio di Lakoff- Johnson: la metafora "time is money".⁷⁰ I due studiosi osservano come la metafora si basi su una *pratica* del tempo che caratterizza le moderne società industriali, nelle quali le attività lavorative vengono pagate in base al tempo impiegato per svolgerle, dunque il tempo è trattato come denaro.

Nella vita il soggetto impiega il proprio tempo per il lavoro e viene pagato, il soggetto dunque *fa che* il suo tempo sia pagato con il denaro, poi *dice che* il suo tempo è come denaro. Ora lavorare ed essere pagati a ore è una performance quotidiana, *is performance*. Allora il linguaggio che la descrive cos'è? Si può dire che è il suo specchio, qualcosa che si basa sulla performance, qualcosa che somiglia alla performance, *che nel dirla* è come la performance. In questo senso di *rispecchiamento* intendiamo il *come* del linguaggio metaforico rispetto al *cosa* dell'azione metaforica.

È come se di fatto esistesse solo la metafora, che, per via filogenetica, si è manifestata prima nella performance attiva e poi nel *performativo* linguistico.

Il linguaggio metaforico che di fatto si fonda rispecchiando la performance nell'atto stesso di costituirsi manifesta la logica sulla quale si fonda: il paragone con la vita attiva, fatta, *performata*.

Dire che "il tempo è come denaro" è *performativo*, questo *dirsi* dell'azione è *as performance* somiglia al farsi dell'azione, in quanto non è un'azione ma è la sua dizione. È la realtà performata, trasportata in un luogo, quello linguistico, che è altro e simile, è performativo.

La metafora linguistica vive di fatto del respiro del *come* sommerso, è basata sul sentimento e sull'avvertimento del paragone al punto da esserne strutturata struttura.

Ora, Lakoff e Johnson aprono il loro volume affermando:

Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish [...]⁷¹.

Concepire comunemente la creazione di metafore come qualcosa di *altro* rispetto all'ordinarietà non è solo un dato culturale.

I due studiosi mirano prevalentemente a dimostrare l'ordinarietà del linguaggio metaforico con la diffusione delle metafore nella vita quotidiana, nel parlato ordinario⁷².

⁶⁹ «Ci sono limiti a ciò che può definirsi performance (*is performance*). Ma praticamente quasi tutto può essere studiato come se fosse una performance (*as performance*)». R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., 85.

⁷⁰G. LAKOFF - M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, cit., 9.

⁷¹ Ivi, 3.

⁷² D'altronde all'interno della stessa riflessione teorica sulla metafora alcuni autori hanno enfatizzato opportunamente gli aspetti di sedimentazione nelle culture e nelle lingue di stereotipi metaforici e il

È pur vero, a voler onestamente concedere spazio a qualche osservazione storiografica, che – per fare uno degli esempi più eclatanti e che riguardano da vicino i casi di studio che affronteremo – lingue come l’italiano, approdando all’uso dopo un tirocinio letterario che ha attraversato più di mezzo millennio, portano nel quotidiano, nei modi di dire, un carico metaforico straordinario, di marca innegabilmente artistica.

Al netto poi di pregiudizi folclorici, come avremo modo di osservare, è parimenti innegabile che anche talune *parlate* locali, chiaramente legate a una postura dialettale che non è solo linguistica ma culturale, sono avvertite da ascoltatori esterni come particolarmente allusive, in un certo senso naturalmente artistiche. Ci riferiamo al linguaggio siciliano⁷³ (sul quale sono stati spesi fiumi di osservazioni più o meno cogenti, purtroppo costrette al confronto con temi antropologici scottanti e potenzialmente deformanti) che avremo sì osserva nella vitale “artisticità” depositata nel repertorio del Cunto, al quale dedicheremo una parte di questo studio.

Ma anche a non voler tirare in campo questioni storiografiche, si può assolutamente consentire con Lakoff e Johnson quando affermano in termini generali che «molte persone», indipendentemente dalla lingua che parlano e dai depositi letterari che eventualmente raccoglie, avvertono il linguaggio metaforico come straordinario.

Bisogna però rilevare che questo non va letto come una sorta di errore, al quale la riflessione sulla ordinarietà della metafora nella lingua d’uso possa fare da contraltare.

La metafora è ordinaria nella lingua quotidiana *ma* è anche innegabilmente artistica e ciò in ragione del fatto che è *as performance*, cioè è *ulteriore* ovvero *performativa* rispetto al performato dell’atto metaforico.

Simili riflessioni di natura performativa sono assolutamente già iscritte all’interno della teoria della metafora quotidiana, ma solo la teoria della performance a nostro avviso può contribuire a farle brillare come gli aspetti forse più innovativi della teoria, benché non siano stati enfatizzati dagli stessi autori.

La questione performativa ci appare fondamentale perché è su questa falsariga che Lakoff e Johnson approdano alla consapevolezza dell’importanza della teoria della mente incarnata nell’ambito della riflessione umanistica.

Un uomo che performa, pensa, dice un concetto metaforico, lo fa con la sua mente, incarnata nel suo corpo. Per ovvie ragioni il primo atto, il performare pone la questione del corpo in primo piano e nel contesto della metafora obbliga a vederlo strettamente connesso con la mente, al punto da essere, finalmente superato il fossato di Cartesio, una sola sostanza umana.

La centralità del corpo nella teoria di Lakoff-Johnson è contenuta nella nozione inedita di immagine-schema basata sul ricordo di esperienze cinestetiche e senso-motorie. Le immagini-schema dalle quali scaturiscono le metafore sono legate alla percezione della forma del proprio corpo e dalla sua collocazione, in stasi o in movimento, nello spazio.

fenomeno di sedimentazione, al netto della teoria è un fenomeno storico. Cfr. C. CACCIARI (a cura di), *Teorie della metafora*, Cortina, Milano, 1991.

⁷³ Sul linguaggio siciliano sono stati spesi fiumi di osservazioni più o meno cogenti, e ricerche interessanti per quanto costrette alla necessità del confronto con temi antropologici scottanti e potenzialmente deformanti: S. DI PIAZZA, *Mafia, linguaggio, identità*, Centro di studi ed iniziative culturali Pio La Torre, Palermo, 2010.

Da questa base percettiva deriverebbe la stragrande maggioranza delle metafore basate sulla polarità *dentro-fuori*, *alto-basso*, *centro-periferia*, *parte-tutto*, etc.

Sulla base di questa teoria che avrebbe avuto ampio sviluppo nella *Frame Semantics*,⁷⁴ Mark Turner, insieme a Gilles Fauconnier, sviluppò a sua volta la teoria del *conceptual blending*, ovvero teoria dell'integrazione concettuale (*conceptual integration theory*).⁷⁵ Michele Cometa descrive opportunamente in questi termini la novità introdotta da Mark Turner:

Le categorie fondamentali di quello che potremmo definire l'approccio retorico-metaforologico della prima ora sono quelle di *image-schemata* [...] di *common embodied experience* e soprattutto il *conceptual blending* di Mark Turner, il primo a cogliere le potenzialità letterarie, oltre che linguistiche e mentali, dell'approccio cognitivista.⁷⁶

Cometa richiama una delle definizioni più immediate ma anche più lucide di *conceptual blending* che Turner abbiamo fornito nel corso della decennale teorizzazione:

Il *conceptual blending*, a grandi linee e intuitivamente, è l'operazione mentale che combina due pacchetti mentali di significati – due quadri schematici della conoscenza o due scenari, per esempio, in modo selettivo e condizionato, in modo da creare un terzo pacchetto di significati che siano nuovi ed emergenti.⁷⁷

L'attitudine alla mescolanza di spazi mentali differenti contraddistingue l'esperienza umana da quella degli animali. Essa si esplica principalmente nella metaforizzazione. Ma il meccanismo del frame e quello del *blending*, come vedremo tra poco, sono anche alla base della costruzione di narrazioni a conferma che, tra poesia e narrazione, a un livello di analisi cognitiva profonda decade la distinzione storica alla quale abbiamo già avuto modo di accennare.

In una lucidissima definizione Sara Boezio chiarisce la teoria del *blending*

[...] Secondo cui la struttura proveniente da due spazi mentali input interagenti, viene proiettata in uno spazio mentale che viene a crearsi separatamente, il cosiddetto 'spazio misto' (blended space). A seguito di tre operazioni – composizione, completamento ed elaborazione – il nuovo spazio sviluppa un'originale 'miscela' delle peculiarità proprie di entrambi gli spazi di partenza ma al contempo non coincide in toto con nessuno dei due. È necessario precisare che, contemporaneamente alla creazione di uno spazio misto finale, si forma un ulteriore spazio detto 'generico' che presenta le caratteristiche che i due spazi di

⁷⁴ Si veda a proposito la prima trattazione di C. J. FILLMORE CHARLES, *An alternative to checklist theories of meaning*, in *Proceedings of the first annual meeting of the Berkeley Linguistics Society*, ed. by C. COGEN, CA, Berkeley Linguistics Society, Berkeley, 1975, 123-13. Si veda inoltre: D. TANNEN, *What's in a frame? Surface evidence for underlying expectations*, in *New directions in discourse processing*, ed. by R. O. FREEDLE, Ablex, Norwood, NJ, 1984, 137-181.

⁷⁵ Saggi fondativi: G. FAUCCONNIER, *Mental Spaces*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; M. TURNER, *Blending as a central process of grammar*, in *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, ed. by A. GOLDBERG A. (a cura di), CSLI, Stanford, 1996. I due autori hanno poi collaborato al volume: G. FAUCCONNIER - M. TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Ridde Complexities*, Basic Books, New York, 2002.

⁷⁶ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., 212.

⁷⁷ M. TURNER, *The Cognitive Study of Art, Language, and Literature*, «Poetics Today», 23, 1, 10.

partenza condividono, configurandosi come una sorta di scheletro, una struttura di base che funge da elemento di raccordo nel network. Lo spazio generico può sembrare superfluo, come evidenziato da Turner stesso, ma in realtà la sua presenza si rivela fondamentale, perché consente un processo di astrazione delle strutture cognitive condivise dai due spazi input. L'esito finale delle suddette operazioni, lo spazio misto, marca la convergenza di due spazi mentali (come in una metafora o in un racconto allegorico) costituendo un terzo spazio (in cui si viene a formare la cosiddetta 'struttura emergente') distinto dai precedenti che possiede proprietà che, in parte, sono presenti rispettivamente nei due iniziali e in parte sono caratteristiche nuove.⁷⁸

Se, come tra poco avremo modo di approfondire, il *blending* riguarda poesia e narrazione, si può affermare che le due realtà, nel campo aperto dalle Scienze Cognitive, figurano nuovamente accostate, illuminandosi a vicenda, come avveniva all'origine della letteratura:

il carattere incorporato della struttura metaforica è il dato portante delle acquisizioni dei dati di matrice psicologica e neurologica destinati a evidenziare il portato ineludibile della naturalità o della "naturalizzazione" del narrare.⁷⁹

SCIENZE COGNITIVE E NARRAZIONE: TEORIE, MODELLI, CRITICHE

1. *La mente letteraria secondo Mark Turner. Il blending in narrazione: dalla story alla parable*

La linguistica e poetica cognitive hanno chiarito che il nostro linguaggio non è altro che espressione del pensiero prodotto dalla nostra mente. Ciò è valido in riferimento a tutto ciò che diciamo, dall'argomento più ordinario espresso nel modo più semplice, al discorso più articolato, che faccia uso degli strumenti più raffinati della retorica, sia in contesto quotidiano che in contesto artistico.

Se è vero che la retorica non è pura operazione letteraria ciò è valido anche per la narrazione, che non è che un aspetto della retorica, quello sul quale riflette la narratologia cognitiva che ha in Mark Turner e David Herman due tra i massimi rappresentanti.

L'educazione basata sulla fruizione di opere letterarie induce a riferire la retorica al campo della poesia e meno a quello della narrativa. Le scienze cognitive svelano che nel nostro cervello inclinazione alla metafora e inclinazione alla narrazione hanno un comune punto di partenza nella teoria del frame. La metafora rielabora *frames* del mondo principalmente mediante il *blending*. Come avviene la rielaborazione in campo narrativo? Anche in questo caso agisce il *blending*. Osserviamo come i termini siano declinati.

Fornendo una aggiornata panoramica sull'argomento, Michele Cometa descriveva il *blending* come "motore dell'immaginazione letteraria" e si soffermava su alcuni suoi sviluppi inaspettati:

⁷⁸ S. BOEZIO, *La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria: presupposti e convergenze*, «Italianistica», 50, 3, 2011, 31.

⁷⁹ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 19.

L'idea che il nostro modo di pensare – ciò che ci distingue se non altro in termini di intensità dagli altri animali – consista sostanzialmente nel 'mescolare' idee diverse appartenenti a spazi cognitivi diversi (*mental spaces*), all'inizio considerata dal punto di vista linguistico come l'origine di fenomeni retorici come la metafora, si è poi trasformata nella chiave di lettura privilegiata dell'evoluzione cognitiva dell'*Homo sapiens*.⁸⁰

Per ovvie ragioni, ogni indagine di tipo archeologico cognitivo sul *blending* deve passare attraverso lo studio di manufatti di tipo figurativo, rappresentazioni pittoriche o sculture. Esistono rappresentazioni paleolitiche di ibridi che illustrano esemplarmente il processo di *blending* che le ha prodotte. Celebre è il cosiddetto uomo-leone di Hohlenstein- Stadel che Turner stesso ha addotto a esempio del processo di fusione di più concetti: da un lato i concetti legati all'uomo, dall'altro quelli legati al leone e al centro il concetto misto di uomo-leone che non appartiene né al primo né al secondo genere e che definisce uno spazio mentale nuovo, a parte.

Individuare, in relazione a questo dominio figurativo, il meccanismo con il quale la nostra mente genera metafore è facile: anche la metafora benché sia declinata in termini chiaramente linguistici con una riduzione spinta ma sostanzialmente corretta consiste in una fusione di immagini dalla quale emerge una terza immagine, quella metaforica. Lo stesso Cometa, indugiando sull'uomo-leone descrive il *blending* come un «kit di compressione»⁸¹ che è facile riferire all'ambito della metafora.

Ma che relazione ha il *blending* con la narrazione?

[...] Le funzioni del *blending* non si limitano a questo. Ogni creazione mentale ha un'ulteriore duplice funzione [...]: da un lato essa è essenziale per capire chi siamo e che storia abbiamo (autobiografica) cioè come costruiamo il nostro Sé mescolando, appunto, presente e passato, luoghi diversi ecc. Dunque, è un'espansione della *working memory* almeno quanto lo è della *episodic* e della *semantic memory*. Dall'altro lato è ciò che presiede a un'ulteriore essenziale funzione della mente, che è il *mind reading*, cioè la capacità di interpretare i comportamenti degli altri⁸².

Se in riferimento alla metafora, dunque, il *blending* si esplica come attitudine alla mescolanza di immagini, in riferimento alla narrazione la *mescolanza* si applica alla memoria di tempi e luoghi autobiografici, proiettati sulle vite degli altri, siano esse reali o immaginarie.

Sono state molto opportunamente sottolineate le ragioni di una certa resistenza all'applicazione del concetto di *blending* al campo della narrazione. Ha scritto a proposito Roberto Rossi:

Nella multiforme e variata prospettiva di studi di linguistica cognitivista originatasi negli Stati Uniti a partire dalla sintassi generativo-trasformativa di Noam Chomsky, la ricerca sul *blending* in particolare prese le mosse dai lavori di Lakoff e Johnson sulla metafora e sugli spazi mentali. I numerosi studi sulla metafora, 'naturale' campo di applicazione del *blending*, hanno a loro volta innescato sue applicazioni al linguaggio della poesia e del teatro, ma la prosa e in particolare la fiction hanno ricevuto relativamente poche attenzioni.

⁸⁰ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., 213.

⁸¹ *Ibidem*, 216.

⁸² *Ivi*.

Generalmente accettato e anzi incensato come strumento d'analisi a focus concentrato sul linguaggio, i concetti e le ancore materiali, la complessità che esso rivela risulta spesso scoraggiante per chi intende realizzare analisi *blending-oriented* su, ad esempio, le macrostrutture testuali: trama, tempo e spazio, focalizzazione, livelli diegetici, costruzione dei personaggi. Un altro probabile motivo per cui la teoria del *blending* non è stata applicata in modo sistematico alla narrazione è l'ubiquità di entrambi i concetti [...].⁸³

Nella teoria sulla narrazione di Turner il *blending* è un meccanismo di attivazione della narrazione ma qui è la narrazione in sé, come meccanica essenziale del pensiero a diventare centrale.

Se, come ricorda Sara Boezio, Turner stesso ha affermato che il *blending* potrebbe aiutare «to connect the study of the brain with the study of the mind»⁸⁴, così, la novità dell'opera fondativa di Turner è stata evidenziata in questi termini:

La mente letteraria è [...] uno studio che procede in due direzioni, da un lato verso la comprensione del funzionamento del pensiero, dall'altro verso la comprensione della dimensione narrativa insita nel pensiero stesso, in quanto parte dall'idea che il meccanismo di funzionamento del pensiero sia nella sostanza un procedimento narrativo, fondato su storie, proiezioni, parabole, metafore e modellizzazioni e che pertanto gli strumenti per lo studio del pensiero non possano che essere solidali con quelli delle teorie narrative, in uno scambio virtuoso dei risultati. Questo doppio sguardo, al funzionamento del pensiero e alla teoria narrativa, fa de *La mente letteraria* un possibile punto di congiungimento tra le due linee di ricerca retorica e cognitivista, impegnate nel superamento del paradigma oggettivista [...].⁸⁵

Tra le fondamentali attività cognitive umane Mark Turner individua la capacità di immaginare e narrare una storia, la facoltà di operare una proiezione, la capacità di comprendere una parabola.

Turner utilizza il termine *story* per descrivere l'unità fondamentale in cui organizziamo la realtà; la mente tende a proiettare storie note su storie non note per comprendere le seconde alla luce delle prime e questo meccanismo viene definito *parable*, parabola.

La *parable*, dunque, è sostanzialmente un processo di miscelazione, di *blending*, e non è limitato alla letteratura, ma è operato nella vita di tutti i giorni.

La parabola funziona attraverso alcuni schemi mentali così opportunamente sintetizzati:⁸⁶ organizzazione del mondo in oggetti ed eventi; individuazione di alcuni oggetti come attori; combinazione di oggetti, eventi e attori in storie; storie astratte, soggiacenti a micro-storie della realtà; proiezioni su base analogica; emblemi, cioè storie che semplificano storie astratte complesse; schemi figurativi; domini equivalenti o

⁸³ R. ROSSI, *Blending e narritività*, «Comparatismi», 1, 2016, 252-53. Rossi non manca di citare i contributi di S.COULSON- T. OAKLEY, *Blending Basics*, «Cognitive Linguistics», 11, 3-4, 2000, 175-196; M. FLUDERNIK, *Naturalizing the Innatural: a View from Blending Theory*, «Journal of Literary Semantics», 39,2010, 1-27; B. DANCYGIER, *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011. Infine si sofferma sul lavoro di M. SINDING, «*Genera Mixta*': *Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*», «New Literary History», 36, 4, 2005, 589-619.

⁸⁴ M. TURNER, *The Literary Mind*, cit., 112.

⁸⁵A. BAZZONI, *Mark Turner, La mente letteraria: immaginazione narrativa e pensiero quotidiano*, in *Opera, Etica, Passioni. Elementi di Stilistica e Semiotica del Testo*, a cura di S. SINI, Cuem, Milano, 2009, 3.

⁸⁶ *Ibidem*, 4-5.

controparti, che sono spazi mentali che interagiscono su base di reciprocità simmetrica; spazi misti.

La parabola è forse, in letteratura, la forma di *blending* per eccellenza perché coinvolge due delle nostre forme-base di conoscenza: la storia vera e propria, da intendersi in senso letterale, e la storia-seconda, frutto della ‘proiezione’ di cui il senso letterale viene investito. Dal momento che i nostri processi cognitivi si svolgono quasi costantemente in un sistema di proiezione che tiene conto della presenza di un traslato (basti pensare alle innumerevoli metafore e catacresi che adoperiamo nella lingua quotidiana) allora osservare l’evoluzione del genere della parabola non significa occuparsi solo di letteratura, ma operare un esame più globale dei nostri sistemi concettuali, poiché persino la nozione stessa di ‘significato’ poggia sul modello letterario-parabolico [...].⁸⁷

Ciò che accomuna la riflessione sul *blending* in area di analisi retorica della metafora e quella in area di analisi della narrazione è l’idea di spazialità⁸⁸.

Bernini e Caracciolo illuminano il nesso tra riflessione retorica poetica e riflessione retorica narratologica affermando che la priorità cognitiva dell’esperienza dello spazio come idea fondante della linguistica cognitiva si riflette in costruzioni di significato di livello più alto, anch’esse di natura spaziale

Perché coinvolgono strutture di pensiero derivate dalla nostra esperienza di «piccole storie spaziali», come le definisce Turner. Si pensi al ruolo che hanno rapporti spaziali come opposizione, continuità e movimento nel ragionamento astratto. I significati astratti, linguistici, tendono a depositarsi o “sedimentarsi” [...] in una struttura spaziale. Tornando allo spazio rappresentato dalle storie, l’idea della priorità cognitiva dello spazio spiega, a nostro avviso, perché quello narrativo diventa, in alcuni casi, depositario dei significati emotivi o tematici di un testo. Possiamo descrivere questo fenomeno prendendo a prestito la metafora dell’ispessimento (*thickening*) usata per la temporalità narrativa da Abbott [...] e a sua volta derivata da Michail Bachtin [...], la cui classica teoria del cronotopo è chiaramente rilevante in questo contesto. L’intuizione è che lo spazio si può ‘ispessire’ fondendosi con le reazioni emotive del lettore [...] o con le sue riflessioni sui significati tematici di un testo.⁸⁹

La riflessione sulla narrazione di Turner induce a un’indagine approfondita sul lettore,⁹⁰ essa affonda nella vita quotidiana e ciò, come è stato recentemente rilevato, implica un profondo radicamento nella in una dimensione indagabile con gli strumenti della teoria della performance. Turner ha affermato:

If we want to study the everyday mind we can begin by turning to the literary mind exactly because the everyday mind is essentially literary.⁹¹

Consentiamo con la chiosa di Tomasello:

⁸⁷ S. BOEZIO, *La poetica cognitiva*, cit., 33.

⁸⁸ Sulla spazialità si veda M. DONATI, *La spazialità nelle neuroscienze cognitive*, in G. MAROTTA - L. MEINI – M. DONATI (eds.), *Parlare senza vedere. Lingua e rappresentazioni mentali nei non vedenti*, ETS, Pisa, 2013, 51-64.

⁸⁹ M. BERNINI - M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., 41-42.

⁹⁰ Noto a proposito il volumetto di P. GIOVANNETTI, *Lettore*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2019.

⁹¹ M. TURNER, *The Literary Mind*, cit., 112.

Se l'«everyday mind» è essenzialmente letteraria si capisce come fatalmente i processi performativi dell'«everyday life», oggetto specifico dell'attenzione dei Performance Studies, vadano inquadrati nell'ottica letteraria ridisegnata dalle Scienze Cognitive.⁹²

2. David Herman e il modello cognitivo narrativo

David Herman, al quale si deve la definizione della posizione della narratologia cognitiva all'interno delle teorie della narrazione post-classiche,⁹³ ha fissato un modello cognitivo per la narrazione intorno alla quale Turner aveva avviato la riflessione in termini scientifici.

Basandosi sulle premesse offerte dalla definizione dei concetti di *pattern*, *frame*, *script*, di matrice gestaltiana e bartlettiana, Herman offre un modello cognitivo narrativo che prevede cinque attività: *chunking* ovvero parcellizzazione del reale esperito; assegnazione di relazioni causali; tipizzazione; segmentazione/sequenziamento delle azioni e dei comportamenti; distribuzione sociale dell'intelligenza.

La mente umana parcellizza il flusso dell'esperienza in *pattern*, informazioni sensate che ricadono in sequenze, i *frame*, soggetti a cambiamenti man mano che la nostra esperienza si arricchisce. Le sequenze si articolano in sintagmi, con la costituzione degli *script*, che avviene nell'infanzia, con l'emersione della prima attività di *storytelling*. Attraverso l'assegnazione di relazioni causali, poi, la mente ricuce quello che con il *chunking* aveva parcellizzato. A questo punto interviene l'attività di tipizzazione: le storie forniscono gli strumenti per la risoluzione di alcuni tipi di problemi, che Herman descrive in chiave evolucionista. Con la segmentazione delle azioni si pratica la mappatura cognitiva del mondo che per mezzo dello *storytelling* viene condivisa, per una distribuzione sociale dell'intelligenza.

Il processo descritto sottende e comprende in tutti i suoi punti una attività di *storytelling* e, sostanzialmente, coincide con lo *storytelling*.

I concetti di *pattern*, *frame*, *script*, che costituiscono i capisaldi di questa narratologia, recano evidente traccia del contesto nel quale nascevano, quello della prima generazione delle Scienze cognitive.⁹⁴ La riflessione della narratologia cognitiva li traghetta però sostanzialmente al di là del limitante contesto computazionale nel quale avevano visto la luce. Tutta l'opera di Herman indaga sostanzialmente le modalità in cui il lettore utilizza il proprio repertorio esperienziale durante la propria attività di lettura.

Anche nella riflessione di David Herman ha un ruolo centrale l'idea di spazializzazione e anche questo studioso si riferisce alla linguistica per elaborare alcune idee fondanti della sua narratologia:

Herman ha attinto alla teoria psicolinguistica del *deictic shift* o slittamento deittico [...] per descrivere il modo in cui i fruitori di una storia spostano il loro 'centro deittico' dal mondo

⁹² D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit.,20.

⁹³ D. HERMAN, ed., *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, Columbus (OH), 1999.

⁹⁴ M. BERNINI- M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, cit.,43.

reale al mondo narrativo (il centro deittico è dato da quell'insieme di coordinate spaziotemporali che definiscono il 'qui e ora' di un atto linguistico, cioè la posizione di chi parla).⁹⁵

Gli aspetti spaziali della teoria di Herman sono stati esaltati da Salvatore Cifuni, che li ha posti in relazione con alcune tesi della geografia fenomenologica nata negli anni Sessanta e che annovera tra i maggiori esponenti Yi-Fu Tuan e Edward Relph, che esalta il rapporto soggettivo uomo-mondo, giocato anche attraverso lo storytelling.

Dal punto di vista spaziale, praticamente ogni narrazione mostra un personaggio sempre in qualche modo situato stabilmente in un posto/stanza/luogo o in movimento verso uno di questi.⁹⁶

Il racconto per Herman è una bussola mentale che contribuisce alla mappatura cognitiva della realtà. E in definitiva

le narrazioni rappresentano una risorsa per il place-making, per la produzione di luoghi, in quanto trasformano gli spazi che rimarrebbero altrimenti una rete astratta di oggetti, siti, domini e regioni, saturandoli di esperienza vissuta.⁹⁷

Al di là degli aspetti spaziali, sui quali ci soffermiamo per gli affascinanti punti di contatto che consentono di stabilire intuitivamente con il concetto di performance letteraria, la teoria di Herman sostanzialmente deriva dall'idea che la mente funziona attraverso dei modelli con i quali rappresenta la realtà.

Ora bisogna evidenziare che, sul piano esperienziale, la realtà può fungere da chiave per comprendere una finzione narrativa, ma è valido anche il contrario: dalle storie finzionali è possibile ricavare modelli per comprendere eventi che avvengono nella realtà. La consapevolezza che attraverso il linguaggio si attivano modelli mentali ha portato David Herman a

definire le narrazioni letterarie come modelli mentali di "un particolare tipo". In breve, la tesi di Herman è che il lettore faccia ampio uso di queste modellizzazioni della realtà, come strutture generali derivate dal suo repertorio esperienziale [...] per orientarsi spazialmente e temporalmente nel mondo finzionale.⁹⁸

Il concetto di modello mentale è ampliato e capovolto da quello di modello situazionale: «rappresentazione cognitiva di eventi, azioni, persone e situazioni evocate dal testo».⁹⁹ C'è un aspetto della narratologia di Herman interessante dal punto di vista performativo: secondo il teorico non c'è testo che possa dirsi preformato da un autore, il significato stesso dei testi si evince dall'interazione degli stessi con il lettore: il testo si performa oltre se stesso, nel momento in cui incontra una mente seconda rispetto a quella che lo ha

⁹⁵ *Ibidem*, 38.

⁹⁶ S. CIFUNI, *David Herman e la mente che narra*, cit., 139.

⁹⁷ *Ibidem*, 144.

⁹⁸ M. BERNINI- M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., 49.

⁹⁹ I. TAPIERO, *Situation Models and Levels of Coherence: Toward a Definition of Comprehension*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ), 2007.

concepito: il testo si rivela solo nel momento in cui interviene la performance della lettura, si esprime in un *durante* esperienziale. La stessa mente dell'autore, secondo Herman, crea il testo in un tempo lungo nel quale dall'intuizione iniziale la sua creazione prende vie che l'autore non sempre è in grado di prevedere. Il testo narrativo è frutto di un processo complesso, di una performance complessa in cui entrano in campo la vita dell'autore e quella del lettore intrecciate su piani temporali e spaziali dei quali l'uno e l'altro hanno fatto esperienza con le proprie menti incarnate.

È lecito a questo punto lasciare emergere la domanda capitale affrontata dallo stesso Herman, ma continuata al di là del campo più stretto della narratologia cognitiva, ovvero: perché l'uomo narra?

Nel suo *Storytelling and the Sciences of Mind* leggiamo:

Stories can also serve as an instrument for distributing intelligence – disseminating knowledge about or ways of engaging with the world – across space and time. Indeed narrative at once reflects and reinforces the supraindividual nature of intelligence [...].¹⁰⁰

Al di là del contributo di queste affermazioni di Herman alla teoria del *mind reading* e al di là degli aspetti performativi particolarmente interessanti se relazionati ad oggetti di studio come la poesia orale, il *cunto*, il teatro di narrazione, colpisce l'esaltazione degli aspetti cognitivi sociali, sviluppata da un altro ramo della ricerca narratologica, quello che ha in Brian Boyd uno dei principali rappresentanti e che definisca una linea a cavallo tra *Literary Cognitivism* e *Literary Darwinism*.

3. Brian Boyd: l'uomo come animale letterario

Il *Literary Cognitivism* ha avuto il merito di favorire il connubio tra scienza e studi letterari: il *Literary Darwinism* prosegue su questa linea, orientando la ricerca in campo evoluzionista.

Nel volume fondativo di questa corrente, *Evolution and Literary Theory* (1995),¹⁰¹ Joseph Carroll, ha fissato l'idea che la mente, evoluta attraverso un processo adattivo, produce letteratura, la stessa letteratura ha una ineludibile funzione adattiva.¹⁰²

A partire dalla teoria espressa da Brian Boyd, nel suo *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*,¹⁰³ si è affermata l'idea che l'uomo, secondo la sintetica formula proposta da Gottshall e Wilson, curatori di una importante raccolta di saggi a riguardo,¹⁰⁴

¹⁰⁰ D. HERMAN, *Storytelling and the Sciences of Mind*, The MIT Press, Cambridge - London, 2013, 248.

¹⁰¹ J. CARROLL, *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1995.

¹⁰² S. CIFUNI, *L'animale narrante. Brian Boyd e l'origine delle storie*, «Scienza e filosofia», 16, 2017, 225.

¹⁰³ B. BOYD, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge- London, 2009.

¹⁰⁴ J. GOTTSCHALL –D. SLOAN WILSON, (a cura di) *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2005.

sia sostanzialmente un ‘animale letterario’, la cui esistenza e sopravvivenza si baserebbero proprio sulla produzione di storie.¹⁰⁵

Le parole con le quali Boyd introduce la sua opera più famosa, paragonando l’atto di alimentarsi all’atto di raccontare storie, non lasciano dubbi sull’intenzione di divulgare con immagini potenti una nuova visione darwiniana evolucionista dell’inclinazione umana alla narrazione:

All people use their hands to convey food to their mouths—in fact all primates do—and all peoples modify some food before eating it. Feeding with hands is a primate-wide biological adaptation, a trait shaped by natural selection because it offers advantages in terms of survival and reproduction. Modifying food before eating—cutting, cooking, or more—is a specifically human adaptation. I will suggest that despite its many forms, art, too, is a specifically human adaptation, biologically part of our species. It offers tangible advantages for human survival and reproduction, and it derives from play, itself an adaptation widespread among animals with flexible behaviors. But I will focus most on the art of storytelling.¹⁰⁶

Tutta la teoria boydiana sulla funzione adattiva delle storie, per i forti addentellati con il cognitivismo, si inquadra tra i principali tentativi di connessione tra *Literary Cognitivism* e *Literary Darwinism*.¹⁰⁷ La tesi di Boyd poggia sulla definizione del concetto di gioco e di arte, ai quali è legato indissolubilmente lo *storytelling*.

Il gioco è un comportamento adattivo diffuso in moltissime specie animali e in natura è evidente come esso segua le leggi della selezione naturale e sessuale. L’arte è sostanzialmente la forma di gioco più diffusa tra gli adulti. Lo *storytelling* è una forma di gioco mentale funzionale a sviluppare la fluidità cognitiva di *Homo sapiens*.

Intorno alla riflessione sul gioco che ha suscitato l’interesse delle scienze della cultura scrive Michele Cometa:

In particolare la capacità di finzione che sta alla base di ogni comportamento ludico ha una duplice funzione: da un lato riduce lo stress, smaterializzando la realtà e rendendola meno invadente psicologicamente; dall’altro consente di pre-vedere esiti altrimenti inimmaginabili sulla base dell’esperienza individuale e di trasmetterli direttamente attraverso il linguaggio o altre forme di comunicazione.[...] Il gioco, come l’arte e la letteratura, ha dunque lo scopo di semplificare – e di imprimere attraverso la ripetizione rituale – concetti ed esperienze che altrimenti comporterebbero enormi investimenti energetici.¹⁰⁸

Boyd esalta gli aspetti ripetitivi del gioco, dei quali opportunamente Cometa evidenzia la natura rituale. Il processo di ripetizione serve a sviluppare le capacità cognitive come un vero e proprio allenamento, e serve a sostenere l’attenzione: l’arte modella le menti solo grazie alla sua capacità catalizzatrice.¹⁰⁹ L’attenzione è inoltre uno strumento di coesione sociale: «Boyd associa [...] ai vantaggi della condivisione – *sharing* – i vantaggi della

¹⁰⁵ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano, 2017. Ma a precederlo, con notevole ricaduta divulgativa: J. GOTTSCHALL, *L’istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

¹⁰⁶ B. BOYD, *On the Origin of Stories*, cit., 1.

¹⁰⁷ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., 22-23.

¹⁰⁸ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., 91.

¹⁰⁹ S. CIFUNI, *L’animale narrante*, cit., 228.

modellatura – *shaping*. Sarebbe a dire che chi riesce ad attirare e/o a manipolare l'attenzione in maniera continuativa e (apparentemente) utile, ne trae evidentemente beneficio». ¹¹⁰

Boyd distingue narrazioni fattuali e narrazioni finzionali: queste ultime hanno lo scopo di aumentare la facoltà di interpretare correttamente le narrazioni fattuali.

Il discorso ruota intorno al pensiero controfattuale, che consiste nella capacità di immaginare l'inesistente.

Nello specifico la funzione del pensiero controfattuale è duplice: 1. ricostruire il passato nel presente creando delle rappresentazioni alternative a quanto già avvenuto (letteralmente, *controfattualità*) e 2. simulare ipoteticamente gli eventi futuri servendosi della banca-dati memorizzata dal nostro cervello relativamente a ciò di cui abbiamo fatto esperienza (letteralmente, *prefattualità*) [...]. ¹¹¹

La visione evolucionistica di Boyd, della quale in Italia sono stati segnalati anche alcuni innegabili limiti ¹¹², ha offerto alcune suggestioni. Intorno alla parte della teoria che riguarda l'attenzione, Michele Cometa ha sviluppato la sua riflessione sul valore ansiolitico delle storie, mentre Dario Tomasello, esaltando gli aspetti performativi della teoria del gioco adattivo ha anche opportunamente sollevato l'attenzione, nel contesto contemporaneo, sui pericoli derivati dalla natura altamente auto-gratificante del gioco della narrazione:

Quale che sia la motivazione delle storie, ciò su cui non sembra esserci dubbio è il carattere pervasivo che ne innerva gli esiti nell'ambito della contemporaneità. [...] Ben lungi dall'abbandonare il suo bisogno di storie, l'*Homo sapiens* sembra radunarle in una misura pletorica, ridondante. Si può dar ragione a Brian Boyd, quando dice, esibendo un'analogia tra l'iperconsumo di cibo e l'iperconsumo di storie, che in un mondo di *junk food* e *junk stories* un'«epidemia di diabete mentale» è in agguato. Il grande cantiere delle storie, al di qua di ogni possibile inflazione, pulsa al ritmo di un'istanza fortemente euritopica, performativa. ¹¹³

¹¹⁰ *Ibidem*, 229.

¹¹¹ S. CALABRESE, *Neuronarrazioni*, cit., 10. Calabrese cita: E. BECK - E.J. ROBINSON - D. J. CARROLL - I.A. APPERLY, *Children's Thinking about Counterfactuals and Future Hypotheticals as Possibilities*, «Child Development», 77, 2, 2006, 413-426.

¹¹² Salvatore Cifuni ha segnalato alcune aporie del pensiero di Boyd: «Dal punto di vista filogenetico, Boyd prova a disegnare una storia "bio-culturale" della narrazione, ma commette una sorta di peccato di hybris: il problema di questi tentativi risiede, infatti, nella constatazione che non sappiamo come effettivamente vivessero i nostri antenati, non sappiamo niente del loro linguaggio e men che meno delle storie che avrebbero potuto raccontarsi. Discorso ancora più critico potrebbe essere fatto per la questione dei meccanismi fisici della narrazione, argomento sul quale l'autore nordirlandese tace del tutto, esimendosi anche da un ancorché minimo riferimento agli studi di Young e Saver, del gruppo di Vanessa Troiani, e di Raymond Mar; tutti lavori nei quali vengono localizzate le aree della narrazione nel cervello e dove viene ricostruito il modo in cui questo proietta le proprie radici narrative sul modo in cui organizziamo la realtà. Scarso background evolucionistico, sia pur detto per inciso, Boyd lo mostra anche quando conferisce alla narrazione prima il carattere di adattamento multifunzionale - affermazione già di per sé criticabile - e poi in un secondo momento ne attribuisce l'origine ad altri adattamenti cognitivi precedenti». (S. CIFUNI, *L'animale narrante*, cit., 232-233).

¹¹³ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 22-23.

4. *Jonathan Gottschall, la narrazione e l'istinto*

Più nettamente di quanto possa dirsi di Boyd, l'opera di Jonathan Gottschall si colloca sul versante neodarwiniano, rifacendosi direttamente a quella di Carroll; essa ha conosciuto pure in Italia una grande diffusione per la marcata inclinazione divulgativa scelta dallo studioso. Gottschall, con *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*,¹¹⁴ definisce l'universo di finzione in cui l'uomo conduce la propria esistenza, totalmente immerso. A partire da un approccio che strizza l'occhio all'etologia, Gottschall spazia abilmente in direzione degli studi culturali, approfondisce il concetto di nucleo sociale come tribù che racconta storie e sposta il fuoco sui motivi profondi della emersione della capacità di narrare nell'uomo. Ribadendo il concetto che la mente è naturalmente narratrice, Gottschall pone l'accento sulla natura istintuale della pulsione a narrare e inevitabilmente, ma anche proficuamente, conduce a una riflessione sul sogno come embrione di storie, sulla paura che può essere vinta a livello sociale, con la distribuzione di racconti come mappe per orientarsi nella difficoltà quotidiana e nel disordine esperienziale che investe la specie e il singolo: se la narrazione non fosse stata essenziale alla sopravvivenza dell'uomo nel mondo, la sua pratica del raccontare storie, così straordinariamente peculiare, complessa e pervasiva di ogni campo dell'esistenza e della cognizione del mondo, sarebbe scomparsa.

La teoria di Gottschall è sostenuta dalla consapevolezza dell'enorme valore della letteratura mondiale come bacino di informazioni sull'uomo, come lo studioso ha espresso con parole icastiche, ricordate anche da Michele Cometa:

Una biblioteca letteraria comprende la maggior parte delle informazioni della biologia comportamentale, dell'antropologia, della sociologia, della psicologia, della scienza politica, della storia e così via – l'informazione è presentata in modo poco sistematico, ma è a disposizione delle menti acute che sapranno raccoglierla.¹¹⁵

È chiaro che quando Gottschall afferma

La vita umana è avvolta nelle storie a un punto tale che siamo ormai desensibilizzati al loro strano e ammaliante potere.¹¹⁶

solleva la problematicità insita nel potere stesso che definisce senza mezzi termini strano e ammaliante. L'uomo sceglie di abbandonarsi alla malia delle storie perché ne ha bisogno.

In primo luogo, secondo Gottschall ha bisogno di produrne:

E che dire delle storie che raccontiamo a noi stessi? Il nostro momento più fecondo è la notte. [...]E non smettiamo di sognare nemmeno quando ci svegliamo. Molte, forse la maggior parte, delle nostre ore di veglia vengono trascorse sognando a occhi aperti. I sogni diurni

¹¹⁴ J. GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare*, (cit.).

¹¹⁵ J. GOTTSCHALL, *The Tree of Knowledge and darwinian literary study*, «Philosophy and Literature», 27, 2, 265.

¹¹⁶ *Ibidem*, 19.

sono difficili da studiare scientificamente, ma se prestiamo attenzione al nostro flusso di coscienza, ci rendiamo conto che sognare a occhi aperti è lo stato di default della mente.[...] In sostanza, la mente, ogni qualvolta non è assorbita da un compito che richiede concentrazione [...] scivola ineluttabilmente nelle sue divagazioni.¹¹⁷

Le storie che ci riempiono la vita, notturne o diurne che siano, create da noi o fatte da altri e condivise a livello sociale hanno il compito di farci evadere dalla realtà ma anche di allenarci ad affrontarla, funzionano in questo senso come «simulatori di volo»¹¹⁸:

Sembra [...] plausibile che la nostra ininterrotta immersione nel problem solving finzionale possa migliorare la nostra capacità di affrontare problemi reali.¹¹⁹

Ma cosa succede se piuttosto che allenarci alla realtà, le storie ci allontanano da essa? Gottschall ricorda la tesi della psicologa Shelley Taylor intorno alle menzogne lusinghiere che la mente è in grado di raccontarsi quando è in condizione di salute. Quando una mente perde il proprio stato di salute smette di raccontarsi menzogne e si mette di fronte alla verità. Sono le storie che ci impediscono di cedere alla disperazione, raccontarcene, raccontarne e ascoltarne ci tiene in uno stato di equilibrio psicologico e sociale.

D'altronde la paura postmoderna della loro fine vorrà dire qualcosa. Ma da dove origina questa paura? Dall'osservazione della loro progressiva frammentazione:

[...] in molte delle narrazioni cui attingiamo quotidianamente la potenza del frammento supera di gran lunga l'affezione di lungo corso per la tenuta complessa del più audace intreccio. [...] La caratura performativa del *meme* [è] destinata a rivelarci come l'*enjeu* delle narrazioni del presente stia eminentemente in una loro formula imitativa, franta, parodico-citazionista. Insomma, siamo ancora pienamente dentro la *condition postmoderne* (o la 'malattia del postmoderno') e i media – soprattutto i social media – sembrano lavorare sulla sopravvivenza costante di questa condizione, spingendoci a inquadrare il nostro immaginario nell'alveo di un attingimento costante dell'archivio consolidato dei suoi idola.¹²⁰

La frammentazione rende le storie meno potenti? La realtà contemporanea sembra raccontare il contrario. È possibile che la ridondanza con la quale vengono prodotte tenti di compensare la perdita di quel senso che era chiaramente intellegibile nei miti antichi o nei romanzi romantici. Tuttavia, il risvolto pericoloso del potere che hanno le storie consiste proprio nella loro capacità di esonerarci dalla realtà e dall'ansia, sedandoci. Non occorre che una singola storia conservi la capacità di catturare la nostra attenzione a lungo, corredando la nostra mente di nuove esperienze di senso. Per catturarci basta un'alleanza sequenziale di più frammenti: la nostra attenzione ne è vinta, la nostra esperienza non ne è nutrita.

¹¹⁷ *Ibidem*, 28-29.

¹¹⁸ L'espressione, ripresa da Dario Tomasello, proviene dal campo della psicologia: K. OATLEY, *The Mind's Flight Simulator*, «Psychologist», 21, 2008, 1030-1032.

¹¹⁹ *Ibidem*, 81.

¹²⁰ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 13-14.

I pericoli politici della narrazione così come si configura negli esiti più estremi della postmodernità attuale sono evidenti.

C'è un modo per resistere alla frammentazione veicolata specialmente dai mass-media? C'è un modo per sfruttare virtuosamente il potere delle storie in un momento in cui all'invasione della narrativa nella nostra vita quotidiana corrisponde la presenza debordante della narritività tra i nostri strumenti di pensiero?

Per rispondere a questa domanda ci accingiamo ad affrontare più nel dettaglio la risposta italiana alle teorie della narrazione che abbiamo finora passato in rassegna. Possiamo anticipare un commento critico e illuminante che dall'area dei Performance Studies italiani è stato rivolto proprio a Gottschall, il quale, definendo l'istinto umano di narrare:

non tiene evidentemente conto di una dimensione rituale, e dunque pratica, degli artefici di quelle storie primordiali cui la nostra «Tribù» deve la sua sopravvivenza. O piuttosto ignora che l'effetto di rappresentazione dominante nelle performance narrative delle origini altro non fosse che il precipitato di una scaturigine rituale archetipica.¹²¹

La dimensione performativa, specificamente rituale delle storie, rivendicando il primato della presenza consente di interrogarci sul lungo percorso della narrazione nella storia dell'umanità, sulla sua configurazione originaria e sulla sua prassi attuale. Occorre ripristinare accanto alla visione evuzionista che, in ragione della presunta possibilità di riscontrare i fenomeni lungo tutto l'arco di vita di *Homo sapiens*, di fatto ha contribuito ad affermare una visione a-storica della questione, una visione se non filologica, comunque cosciente della peculiarità della forma presente delle nostre narrazioni e del loro valore sociale, rispetto alla peculiarità del passato.

D'altronde il recupero di una visione storica e peculiare della narritività passa attraverso la riscoperta del soggetto nei termini ricordati da Vittorio Gallese, sulla cui opera ci soffermeremo tra poco:

Come ha sostenuto recentemente lo psichiatra e filosofo Giampiero Arciero (Arciero e Bondolfi 2009, p. 26-29)¹²², per pensare il soggetto, il Se autocosciente, è cruciale affrontare prima il problema del Chi (*Die Werfrage*), chiedendosi "chi è" il soggetto e non, invece, il problema del Cosa, chiedendosi "cos'è" il soggetto. Se pensiamo il soggetto a partire dal Chi, cioè dalla sua dimensione storico-individuale, e non dal Cosa, cioè da un supposto universale valido per tutti e per nessuno, ci rendiamo conto come la nozione di soggetto delimiti una molteplicità di modi di esperire il mondo che esistono sia sincronicamente che diacronicamente e che sono inconcepibili se non all'interno di una dimensione sociale.¹²³

¹²¹ D.TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 21.

¹²² G. ARCIERO, G. BONDOLFI, *Selfhood, Identity and Personality Stiles*, Blackwell-Wiley, London, 2009.

¹²³ V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza. Le neuroscienze e la genesi di soggettività e intersoggettività*, in A. M. BORGHİ – M. DE CAROLIS – M. MAZZEO – V. GALLESE – P. VIRNO, *Che cos'è un soggetto. Tra comune e singolare*, R. ARIANO, V. AZZONI, M. MAGLIO (a cura di), Mimesis, Milano, 2013, 149.

5. *In Italia: scoperte, fortuna e critica alle teorie contemporanee della narrazione (V. Gallese, P. Perconti, M. Cometa, D. Tomasello)*

La grande fortuna registrata dalla nuova narratologia, di area cognitivista da un lato e darwinista dall'altro, ha suscitato, in particolare nell'ultimo decennio, un'attenzione crescente anche in Italia.

Da tutti i settori disciplinari che le Scienze cognitive sono in grado di attivare, un numero sempre maggiore di studiosi ha avviato nuove ricerche e promosso riflessioni originali. L'intenzione, riscontrabile in diversi studi esemplari, è stata quella di accogliere il portato innovativo delle nuove teorie e di verificarlo alla luce di nuove scoperte scientifiche, di rintracciare i nessi con le teorie più tradizionali e, infine, di porre anche in dubbio, con coraggio, alcuni eccessi di entusiasmo, derivati dalla grande divulgazione che hanno avuto sia le teorie cognitive che quelle evoluzionistiche. È interessante notare come una comune intelligenza critica circoli nel dibattito italiano, manifestandosi a diversi livelli e con diversa intensità nei singoli campi di ricerca e verifica, e finendo per caratterizzare in senso originale la temperie culturale nostrana rispetto ai temi portati alla ribalta, originariamente, dalle Scienze cognitive.

La detonante scoperta italiana dei *mirror neurons*, da parte del gruppo parmense guidato da Giacomo Rizzolatti, ha condotto Vittorio Gallese a sviluppare una riflessione sull'arte in genere e sulla narrativa in particolare, in cui il metodo neuroscientifico dialoga con il cognitivismo e con la fenomenologia. Dall'area filosofica, proprio sulla base della consapevolezza crescente della contaminazione possibile e fruttuosa tra Scienze cognitive e tradizione fenomenologica, considereremo un interessante contributo di Pietro Perconti, che ha evidenziato icasticamente *I limiti delle storie su se stessi*, concentrandosi in particolare sugli aspetti autobiografici della questione narrativa. Dall'area degli studi letterari, una curiosità crescente, testimoniata dai più volte citati lavori di Alberto Casadei e Stefano Calabrese ha condotto alla divulgazione, con intelligenza critica, di tutte le teorie più recenti sulla narrazione, ma si deve a Michele Cometa un'opera di approfondimento e declinazione personale delle questioni in campo, che fa leva su una matura visione comparatistica della letteratura. Infine, approfondendo *Una via italiana ai Performance Studies*, da un'area di ricerca innovativa, orientata a trovare felici nessi tra studi teatrali e studi di letteratura, Dario Tomasello – sotto il cappello della teoria della performance che fa capo a Richard Schechner e ha il suo più significativo ascendente in Victor Turner – ha mostrato nei suoi più recenti lavori i vantaggi di una verifica degli assunti delle recenti teorie della narrazione alla luce dei concetti di performance e performatività. Ci inoltriamo dunque in questo panorama variegato, tentando di coglierne le più significative emergenze.

Il neuroscienziato Vittorio Gallese ha direttamente partecipato alla straordinaria scoperta italiana dei *mirror neurons*, avvenuta nei primi anni '90.

I neuroni specchio sono una classe di neuroni che si attiva sia quando si compie un'azione finalizzata, sia quando si osserva altri compiere un'azione. Le prime indagini, condotte sulle scimmie macaco, rilevarono una connessione tra visione e azione; ricerche successive hanno evidenziato una classe di neuroni specchio in grado di attivarsi anche

in risposta a un suono riferibile a un'azione. Ai neuroni specchio sono dunque riconducibili funzioni sia percettive che motorie.

Per l'immediata implicazione con la sfera del movimento, dell'agire, era prevedibile che la scoperta suscitasse interesse nel campo degli studi performativi. Essa tuttavia, in prima battuta, ha rappresentato un'enorme occasione di rivitalizzazione degli studi sull'empatia, con interessanti ricadute per le indagini sull'arte.

A partire dalla nozione di percezione, le stesse ricerche di Gallese hanno approfondito significativamente la nozione di intersoggettività e soggettività. Egli, capovolgendo la comune visione del rapporto tra l'individuo e l'altro, ha affermato: «non è l'essere con che è un risultato, ma è l'uomo che è il risultato dell'essere con». ¹²⁴ Più distesamente:

Una delle conseguenze della scoperta dei neuroni specchio è stata rendere possibile [...] il derivare la soggettività dall'intersoggettività. [...] Il modello di intersoggettività suggeritoci dai meccanismi di rispecchiamento espressi dagli svariati circuiti neurali che condividono le stesse proprietà funzionali con i neuroni *mirror*, ci illumina correlativamente sulla dimensione soggettiva dell'esistenza. ¹²⁵

Lo scienziato ha chiarito che la nozione di intersoggettività suggerita dai neuroni specchio si connota come intercorporeità, ovvero: «la mutua risonanza di comportamenti sensori-motori intenzionalmente significativi». ¹²⁶ Il senso delle azioni degli altri si comprende in primo luogo «grazie ad un'equivalenza motoria tra ciò che gli altri fanno e ciò che può fare l'osservatore». ¹²⁷

Sviluppando il concetto di intersoggettività, Gallese ha concepito anche la nozione di 'consonanza intenzionale':

Partiamo da un dato di fatto: in condizioni normali non siamo alienati dal significato delle azioni, emozioni, o sensazioni esperite dai nostri simili, in quanto godiamo di quella che definisco una "consonanza intenzionale" col mondo degli altri [...]. Ciò è reso possibile non solo dal fatto che con gli altri condividiamo le modalità di azioni, sensazioni o emozioni, ma anche perché – questo è il dato nuovo emerso con la scoperta dei neuroni specchio – condividiamo alcuni dei meccanismi nervosi che presiedono a quelle stesse azioni, emozioni e sensazioni. Quando ci troviamo di fronte all'altro ne esperiamo direttamente l'umanità. Assegniamo implicitamente all'altro lo status di "alter ego", di altra soggettività che guardando a sé da dietro le spalle condivide con noi l'umana posizione di eccentricità. ¹²⁸

Dunque, è la relazione stabilita tra movimento e sensazione che permette di declinare le acquisizioni di questo fronte della ricerca neuroscientifica nell'indagine sull'empatia, modulata a partire dalla consapevolezza del ruolo del corpo nel rapporto tra simili.

¹²⁴ V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza*, cit., 150.

¹²⁵ Ivi.

¹²⁶ Ivi.

¹²⁷ Ivi.

¹²⁸ V. GALLESE, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, «Rivista di Psicoanalisi», 2007, 53, 1, 200.

Il magistero di Gallese è orientato a individuare nel patrimonio della letteratura e della filosofia intuizioni di quello che la ricerca neuroscientifica della quale è stato protagonista ha rivelato:

Una chiave di lettura ci può venire, ad esempio, da un passo come questo, tratto da “Aurora” di Nietzsche, dove il filosofo tedesco scrive: “Per comprendere l'altro, cioè per imitare i suoi sentimenti in noi stessi, noi ci mettiamo in una prospettiva di imitazione interna che in qualche modo fa sorgere, fa sgorgare dei sentimenti in noi analoghi, in virtù di un'antica associazione tra movimento e sensazione”. I neuroni specchio, da un certo punto di vista, esemplificano questa relazione tra movimento e sensazione.¹²⁹

La ricerca di Gallese appartiene di fatto all'ambito della *embodied cognition*, in continuità con la tradizione di area cognitiva, e si può anzi dire che essa hanno dato un notevolissimo impulso allo studio della conoscenza incarnata, sviluppandola però in una direzione nuova.¹³⁰

Con grande lucidità lo scienziato ha infatti affermato:

In realtà più che di un' *embodied mind* si dovrebbe parlare di una *bodily mind*. Il concetto di *embodiment* può indurre a pensare che una mente preesistente al corpo possa successivamente abitarlo, servendosene. La verità è che mente e corpo sono due livelli di descrizione di una stessa realtà che manifesta proprietà diverse a seconda del livello di descrizione prescelto e del linguaggio impiegato per descriverla. Un pensiero non è né un muscolo né un neurone. Ma i suoi contenuti, i contenuti delle nostre rappresentazioni mentali, sono inconcepibili a prescindere dalla nostra corporeità.¹³¹

Gallese ha chiarito la sua posizione rispetto agli assunti delle Scienze cognitive. Descrivendo i progressi delle neuroscienze cognitive nella seconda metà del ventesimo secolo, dopo aver sollevato il problema della liceità o capacità delle stesse di far luce su aspetti della soggettività umana che ruotano intorno all'arte, egli ha definito le neuroscienze cognitive come un metodo in qualche modo limitato dalla cornice teorica di riferimento.

Vaste aree delle neuroscienze sono ancora oggi fortemente influenzate dal cognitivismo classico, da una parte e dalla psicologia evoluzionista dall'altra. La scienza cognitiva classica è portatrice di una visione solipsistica della mente, secondo cui focalizzarsi sulla mente del singolo individuo è tutto ciò che si richiede per definire cos'è una mente e come funziona. [...] Secondo la psicologia evoluzionistica, invece, la mente umana è un insieme di moduli cognitivi, ognuno dei quali è stato selezionato nel corso dell'evoluzione per il proprio valore adattivo. [...] Basandosi su questa cornice teorica, le neuroscienze cognitive negli ultimi venti anni hanno tentato principalmente di localizzare nel cervello umano i summenzionati moduli cognitivi, conformandosi esplicitamente e implicitamente a questi punti di vista nel momento in cui investigavano la cognizione sociale.¹³²

¹²⁹ V. GALLESE, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale*, cit., .

¹³⁰ Gallese ha collaborato con Lakoff al volume: V. GALLESE- G. LAKOFF, *The brain's concepts: the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge*, «Cognitive Neuropsychology», 21, 455-479.

¹³¹ V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza*, cit., 151.

¹³² V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza*, cit., 147-148.

Gallese non ha mezzi termini: un approccio scientifico troppo entusiasta e soprattutto digiuno di filosofia è fuorviante. Lo studioso osserva infatti:

Si è venuto così a configurare un approccio caratterizzato da una sorta di riduzionismo ontologico, che reifica il soggetto in un ammasso di neuroni variamente distribuiti nel cervello. Un riduzionismo ontologico che è oltretutto viziato da un'eccessiva fiducia nelle tecniche di *brain imaging* come unico metodo di indagine. [...] Se al *brain imaging* non si affianca un'analisi fenomenologica dettagliata dei processi percettivi, motori e cognitivi che esso vuole studiare e – cosa ancora più rilevante – se non se ne interpretano i risultati sulla base dello studio dell'attività di singoli neuroni in modelli animali, le neuroscienze univocamente declinate come *brain imaging* perdono gran parte del loro potere euristico. Tale approccio è ulteriormente indebolito dall'uso strumentale dei dati empirici per convalidare un modello preconcepito di uomo come mente – quale quello disegnato dal cognitivismo classico – considerato valido a priori. Il retaggio della concezione “mentalista” dell'essere umano costituisce probabilmente uno degli effetti collaterali più tenaci dell'autoelevazione semantica a cui evolutivamente giungiamo con l'avvento della competenza simbolica. [...] ¹³³

Come si può dunque liberare la visione dai condizionamenti derivati dal radicalizzarsi di idee maturate nella prima fase del cognitivismo e come si possono equilibrare gli eccessi introdotti dall'uso smodato dei dati messi a disposizione dalla ricerca scientifica? Gallese afferma:

In passato ho auspicato una “fenomenologizzazione” delle neuroscienze cognitive. Partire da un'analisi dell'esperienza e dal ruolo che il corpo vivo riveste nella costituzione della nostra esperienza delle cose e degli altri, può consentire uno studio empirico degli aspetti genetici della soggettività e dell'intersoggettività su basi nuove rispetto a quelle fin qui adottate dal cognitivismo classico, cioè senza eliminare gli aspetti in prima persona dell'esperienza. Già Francisco Varela aveva intuito una possibilità simile e avviato un percorso di analisi in questa direzione (Varela and Shear 1999). I tempi cambiano, però. Stiamo assistendo né più né meno che a un cambiamento di paradigma. Si sta, infatti, progressivamente affermando un nuovo approccio scientifico allo studio della condizione umana, (in parte stimolato dai risultati di un certo tipo di ricerca empirica in neuroscienze), che parte dallo studio della dimensione corporea della cognizione: il cosiddetto approccio della “cognizione incarnata” (*embodied cognition*).

Il magistero di Gallese si caratterizza dunque per l'approfondimento del concetto di cognizione incarnata all'interno di un quadro di riferimento nella filosofia fenomenologica. ¹³⁴

¹³³ *Ivi*.

¹³⁴ Facendo riferimento all'opera di S. J. RUSSELL e P. NORVIG, *Artificial Intelligence. A Modern Approach*, Prentice Hall, New Jersey, 1995, scrive a proposito Sonia Malvica: «L'*embodied cognition* porta con sé un profondo legame con la fenomenologia: riconoscere l'importanza della corporeità negli atti di pensiero e conoscenza, infatti, è in linea con una scelta filosofica che assegna un ruolo centrale all'heideggeriano *Dasein*, l'Essere-nel-mondo che sembra essere in accordo anche con l'intelligenza artificiale moderna, la quale concepisce un agente cognitivo solo nel suo essere situato, ossia dotato di percezioni e azioni che lo pongono in un continuo scambio con l'ambiente, senza dimenticare l'importanza delle capacità sociali ed emotive e, soprattutto, il possesso di un corpo». (*Dalla figura alla narrazione. Verso uno studio fenomenologico del paesaggio*, «Reti, saperi, linguaggi», 9, 17, 1, 2020, 170).

Vasti sono i riferimenti filosofici che egli in un certo senso vivacizza alla luce delle sue scoperte. Nei suoi studi Gallese non ha mancato di riferirsi ad Husserl¹³⁵, ma anche a Heinrich Wölfflin, a Merleau-Ponty, che pone l'empatia al centro dell'esperienza del mondo. Gallese considera imprescindibile anche la lezione freudiana.

Ora, ciò che più da vicino ci interessa cogliere del suo magistero riguarda il linguaggio e l'arte, in particolare la narrativa.

Occorre premettere la riflessione sul linguaggio, che lo scienziato affronta a partire da un ragionamento intorno alla logica preposizionale, ma soprattutto intorno a ciò che sta alle spalle della stessa proposizione. Con una nota di grande lucidità egli ha affermato che esiste:

una modalità diretta di accesso al significato dei comportamenti altrui, una modalità che può prescindere dall'attribuzione esplicita di atteggiamenti proposizionali. [...] Uno stesso contenuto, ad esempio un'azione o un'intenzione motoria, possono essere rappresentati in un formato corporeo o proposizionale. Il formato rappresentazionale corporeo precede sia filogeneticamente che ontogeneticamente quello proposizionale. Si deve anche aggiungere che non sappiamo con precisione se il formato proposizionale sia totalmente separato/separabile da quello corporeo. Personalmente sospetto che non lo sia.¹³⁶

Per ciò che concerne direttamente i complessi interrogativi sulla nascita del linguaggio, il contributo del neuroscienziato consiste nell'individuazione della nozione di esaptazione:

Sono stato tra i primi a guardare all'evoluzione del linguaggio in termini di esaptazione dei processi funzionali del sistema sensori-motorio per metterli a servizio della competenza linguistica, sviluppata nel corso dell'evoluzione della nostra specie.¹³⁷

Ricordando la collaborazione di George Lakoff, Gallese spiega il meccanismo di sfruttamento neurale sviluppato, in origine, in collaborazione con il filosofo linguista statunitense:

Lo sfruttamento neurale consiste nel riuso di risorse neurali, originariamente evolutesi per guidare le nostre interazioni col mondo, per servire la più recentemente evoluta competenza linguistica.¹³⁸

Se dunque il fattore corporeo motorio è alla base della nascita del linguaggio com'è possibile, che un uomo dica ad esempio "piove" e sia compreso perfettamente da un altro uomo mentre i *corpi* di entrambi si trovano sotto il sole? Gallese si riferisce ai lavori di

¹³⁵ «Husserl è un autore complesso, di cui molti hanno criticato il solipsismo trascendentale, sottolineandone gli aspetti cartesiani. Ma soprattutto nella fase conclusiva del suo pensiero emerge sempre più evidente l'esigenza di comprendere la dimensione intersoggettiva, sottolineandone la centralità nella definizione della soggettività cosciente. Particolarmente interessante è il concetto husserliano di "paarung", secondo cui l'altro è compreso grazie ad un primitivo olistico processo di accoppiamento». (V. GALLESE, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale*, cit., 198)

¹³⁶ V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza*, cit., 150-151.

¹³⁷ *Ibidem*, 152.

¹³⁸ *Ivi*.

Paolo Virno¹³⁹ sulla neutralità del senso che il linguaggio raggiunge attraverso la sua riflessività, cioè la tendenza a parlare di se stesso. Gallese interpreta in termini di sfida, per la ricerca empirica, l'ineludibile realtà della riflessività e neutralità del linguaggio. La ricerca sui neuroni specchio potrebbe rispondere, e in parte già lo fa, proprio approfondendo il concetto di "simulazione incarnata" da lui proposto.

I neuroni specchio suggeriscono che noi incarniamo, cioè siamo in grado di sentire con il nostro corpo le azioni che vediamo negli altri, e le relative sensazioni, *simulandole* con la nostra risposta neurale.

Questo meccanismo di per sé sorprendente, che ha luogo mentre osserviamo una scena di azione reale, si realizza, anche quando si osserva una scena mimata:

A recent study by Caggiano et al. (2011) showed that macaques' mirror neurons respond to both the observation of real actions performed by the experimenter physically present in front of them and their filmed footage displayed on a computer screen. Thus, the neurobiological mechanisms enabling the connection to the 'real world' largely overlap with those connected to fictional world.¹⁴⁰

Ancor più sorprendente è il fatto che il linguaggio stesso, svincolato da qualsiasi azione, semplicemente enunciato, oralmente o attraverso la scrittura, permette di sostituire la visione della stessa scena mimata. Il linguaggio infatti:

quando si riferisce al corpo in azione, mette in gioco le stesse risorse neurali normalmente impiegate per muovere quello stesso corpo. Vedere qualcuno che compie un'azione [...] e ascoltare o leggere la descrizione linguistica di quella stessa azione conduce ad una simile risonanza motoria che attiva identiche regioni del nostro sistema motorio corticale, incluse quelle con proprietà *mirror*.¹⁴¹

La simulazione incarnata risponde in qualche misura al mistero della neutralità del linguaggio in quanto, come spiega il neuroscienziato, ci consente di riportare il discorso che si può fare intorno all'Uno, sul piano del Molteplice. Gallese infatti, riprendendo Giorgio Agamben, il quale a sua volta attingeva alla lezione aristotelica, riflette sulla nozione di paradigma, radicalizzandola: si può concepire il paradigma solo abbandonando la dicotomia tra individuale e universale, «il paradigma si muove tra individuale e individuale secondo una forma di conoscenza analogica bipolare». ¹⁴² Agamben applica la nozione al linguaggio: la regola linguistica deriva dalla sospensione della applicazione denotativa concreta. Gallese chiosa: «Che cos'è la simulazione incarnata se non la sospensione dell'applicazione di un processo?». ¹⁴³

¹³⁹ P. VIRNO, *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2011.

¹⁴⁰ V. GALLESE, *Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities*, «Gestalt Theory», 41, 2, 2019, 117. Gallese cita: V. CAGGIANO - L. FOGASSI - G. RIZZOLATTI - J. K. POMPER - P. THIER - M. A. GIESE - A. CASILE, *View-based encoding of actions in mirror neurons of area f5 in macaque premotor cortex*, «Current Biology», 21, 2, 2011, 144 - 148.

¹⁴¹ V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza*, cit., 154.

¹⁴² *Ibidem*, 155.

¹⁴³ *Ivi*.

Le implicazioni della simulazione incarnata rispetto all'arte sono evidenti.

Gli studi di Gallese sono un punto di riferimento certo se tutte le ricerche che intendono chiarire i nessi tra le nuove frontiere della sperimentazione di area neuroscientifica e cognitiva e le categorie dell'estetica, tra le quali rientra chiaramente a pieno diritto anche il teatro, la narrativa, la poesia.

La retorica può ricevere stimolo dalle ricerche sui neuroni specchio:

per la neuroretorica il "sistema mirror" può essere assimilato a una sorta di processo metaforico, in quanto "utilizza il repertorio motorio noto, per descrivere qualcosa di ancora ignoto, cioè le azioni svolte dagli altri".¹⁴⁴

Ma le aree della ricerca umanistica che maggiormente sono state interessate dalla scoperta sono state per ovvie ragioni quella teatrale e quella narrativa. Il processo artistico teatrale, che prevede la sospensione dell'applicazione di un processo attivo nello spettatore è ottimamente esemplificativo del meccanismo di simulazione incarnata, che comunque agisce, come abbiamo avuto modo di accennare, anche quando si ascolta o si legge direttamente un'opera.

In particolare sulla narrativa si concentrano gli studi che Gallese ha condotto insieme a Wojciehowski, confluiti nell'importante contributo *How Stories Make us Fell: Toward an Embodied Narratology*.¹⁴⁵

Quando un soggetto esperisce un'opera di fantasia, attiva un sistema neurale che funziona esattamente come quando lo stesso soggetto è posto davanti alla realtà nella quale è immerso fisicamente. Gallese è addirittura giunto ad affermare:

credo che tra la contemplazione della realtà effettuata direttamente con i nostri occhi e quella mediata dalla finzione teatrale, cinematografica, o narrativa, la realtà, cioè, come ce la trasmette un certo tipo di finzione artistica, esista una differenza di natura dimensionale e non categoriale.¹⁴⁶

Per descrivere il processo attraverso il quale il soggetto, in caso di fruizione di opera artistica, si abbandona alla fantasia, Gallese ha in particolare parlato di simulazione incarnata *liberata*. L'arte sarebbe in grado di liberare l'essere umano sollevandolo dalla realtà contingente:

Più che una sospensione dell'incredulità, l'esperienza estetica suscitata da molta produzione artistica può essere letta, appunto, come una "simulazione liberata". Nella finzione artistica la nostra inerenza all'oggetto è totalmente libera dai normali coinvolgimenti personali diretti con la realtà quotidiana. Siamo liberi di amare, odiare, provare terrore, piacere, facendolo da una distanza di sicurezza. Questa distanza di sicurezza che rende la mimesi catartica può mettere in gioco in modo più totalizzante la nostra naturale apertura al mondo.¹⁴⁷

¹⁴⁴ S. CALABRESE, in *Retorica e scienze neurocognitive*, (cit., 105), cita L. FOGASSI, *La metafora nel cervello: il punto di vista neurofisiologico*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di A. M. LORUSSO, Bompiani, Milano, 2005, 359.

¹⁴⁵ V. GALLESE- H. WOJCIEHOWSKI, *How Stories Make us Fell: Toward an Embodied Narratology*, «California Italian Studies», 2, 1, 2011, in <https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>.

¹⁴⁶ V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza*, cit., 161.

¹⁴⁷ Ivi.

La base delle riflessioni è saldamente ancorata ai risultati della ricerca scientifica:

A recent high-density electroencephalography (EEG) study showed that the brain circuits that inhibit action execution are partly the same as those that allow us to imagine to act [...].¹⁴⁸

A partire dal meccanismo di inibizione dell'azione, il neuroscienziato sviluppa la nozione di simulazione incarnata liberata, applicando i risultati delle ricerche scientifiche a una solida base nella teoria dell'*esonero*, che, come ricorda Michele Cometa, è maturata nel contesto dell'antropologia filosofica novecentesca ed è riconducibile in particolare all'opera di Arnold Gehlen.¹⁴⁹

Per Gehlen, l'*esonero* consiste in un meccanismo attraverso il quale l'energia umana, nella contemplazione, sollevata dalla contingenza della quotidianità è liberata per prestazioni superiori.

Cometa ricorda un passo del filosofo dal valore sorprendentemente profetico:

Meglio comprenderemmo questi processi estremamente complicati di *esonero* e di controllo se la neurologia sapesse dirci qualcosa di soddisfacente sopra quanto avviene nel sistema nervoso sensorio e motorio, poiché in esso è in certo modo "rappresentato" il complesso delle leggi che presiedono alle prestazioni umane.¹⁵⁰

Il paradosso dell'inibizione e dell'*esonero* si può leggere alla luce di una ambivalenza interna alla teoria di Gallese: nell'atto stesso di partecipare l'arte come fosse reale e di reagire alla sollecitazione che il prodotto artistico propone attraverso un processo di immedesimazione che oggi è possibile provare scientificamente, si ottiene una "liberazione" che si può intendere come liberazione dell'uomo dal mondo o come liberazione dell'uomo nel mondo, ovvero possibilità di indirizzare diversamente le proprie energie spirituali simulandosi in movimento ma sollevandosi dalla contingenza, a partire dalla contemplazione, vivendo come se si stesse vivendo.

Se da un lato affronteremo le questioni relative all'*esonero*, nel quadro di una sorta di tendenza neotenica insita nel fruitore d'arte, sulla quale si concentrano gli studi di Ellen Dissanayake; noteremo anche tra poco come proprio la complessità del concetto di simulazione liberata sia oggetto di un dibattito appena iniziato e promettente, nell'ambito degli studi performativi.

L'interesse sollevato dagli studi di Gallese per le connessioni tra neuroscienze e filosofia fenomenologica corrisponde all'interesse suscitato in area filosofica dai suggerimenti che provengono dall'area di ricerca scientifica più innovativa riferibile alla ricerca cognitivista. Ci soffermiamo su un articolo di Pietro Perconti, *I limiti delle storie su se*

¹⁴⁸ V. GALLESE, *Embodied Simulation*, cit., 116. Gallese cita: M. ANGELINI – M. CALBI – A. FERRARI – B. SBRISCIÀ FIORETTI – M. FRANCA – V. GALLESE – M. A. UMILTÀ, *Motor inhibition during overt and covert actions: An electrical neuroimaging study*, «PLoS One», 10, 5, 2015, (e0126800).

¹⁴⁹ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., 315-322.

¹⁵⁰ Ivi.

stessi, perché esemplifica la tendenza che abbiamo individuato a collocarsi su un fronte critico, e perché ha contribuito al dibattito intorno alla nuova narratologia chiarendone in una lucida sintesi i limiti e le promesse. L'area di ricerca di Perconti spazia dalla teoria della mente, o *mind reading*,¹⁵¹ a un'originale lettura della nozione di autocoscienza sul quale avremo modo di soffermarci tra poco.¹⁵²

Dunque, il riferimento di Perconti, lungi dall'ignorare il portato delle neuroscienze, fa tesoro in misura più precipua del portato dei *Literary Cognitive Studies*, la cui ormai decennale storia ha trovato una realizzazione editoriale corposissima nell'*Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*.¹⁵³

La teoria della mente che costituisce lo sfondo scientifico sulla quale si colloca il contributo di Perconti costituisce il perno delle ricerche di Lisa Zunshine. Michele Cometa ricorda l'esemplare definizione del *mind reading* data dalla studiosa:

La teoria della mente descrive la nostra abilità di spiegare il comportamento delle persone basandoci sui loro pensieri, sentimenti, credenze e desideri. Dunque noi ci impegniamo nel *mind reading* quando attribuiamo a una persona un certo stato mentale sulla base delle sue azioni evidenti [...]; quando interpretiamo i nostri sentimenti basandoci sulla nostra consapevolezza propriocettiva [...]; quando intuiamo uno stato mentale complesso basandoci su una descrizione verbale limitata [...]; quando componiamo un saggio, una conferenza, un film, una canzone, un romanzo o un'istruzione per uno strumento elettrico e cerchiamo di immaginare come questo o quest'altro segmento del nostro pubblico di riferimento reagirà; quando negoziamo una situazione sociale stratificata ecc. L'attribuzione di stati mentali è il modo predefinito (default way) in cui costruiamo e attraversiamo il nostro ambiente sociale.¹⁵⁴

Questa definizione tornerà utile quando tra poco affronteremo la lettura di Perconti. Ora, se le ricerche di Gallese hanno sollevato un grande interesse intorno ai modi che il singolo ha di rapportarsi con le narrazioni in generale, sfruttando il meccanismo innato della simulazione incarnata liberata, Perconti punta l'attenzione su uno specifico tipo di narrazioni: «si tratta delle *narrazioni personali* che hanno soppiantato le *narrazioni collettive* che tanto avevano attirato l'attenzione dei teorici del post-moderno».¹⁵⁵

Perconti fa riferimento a scrittori, psicologi, filosofi – tra i quali Oliver Sacks, Jerome Bruner, Daniel Dennett, Alan Palmer, Charles Taylor – che nel corso del Novecento hanno dato vita a quella che, passata al filtro di Roland Barthes, egli definisce “tesi dell'ubiquità delle narrazioni personali”, attraverso la quale si sostiene la tendenza dell'essere umano a dare senso alla propria vita personale concependola come una storia e a vedere storie in ogni aspetto dell'esistenza. Perconti non esita a riferirsi alle teorie dello stesso Barthes e di Mark Turner usando una sospensione del giudizio che in alcuni frangenti indulge a uno scetticismo funzionale alla vivacizzazione del dibattito. In ambito

¹⁵¹ P. PERCONTI, *Leggere le menti*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

¹⁵² P. PERCONTI, *L'autocoscienza. Cos'è, come funziona, a cosa serve*, Laterza, Bari, 2008.

¹⁵³ L. ZUNSHINE, *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2015. (Cito dalla traduzione di M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., 223).

¹⁵⁴ L. ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

¹⁵⁵ P. PERCONTI, *I limiti delle storie su se stessi*, cit., 131.

cognitivista il riferimento imprescindibile è chiaramente Joseph Tabbi, studioso della *cognitive fiction*. Sul fronte della scienza della mente, Perconti considera l'opera di Daniel Hutto e Shaun Gallagher che operano su un fronte di contaminazione tra scienza cognitiva e tradizione filosofica della fenomenologia. Perconti illustra dunque i due fronti teorici alternativi sviluppati nei primi anni Duemila, ovvero la teoria della simulazione e la teoria della mente.

I problemi sottesi a entrambi i modelli sono di fatto gli stessi che abbiamo affrontato riferendoci alla ricerca di Gallese. Si tratta di diversi modi di intendere la nostra osservazione del comportamento altrui. La teoria della simulazione sostiene che quando osserviamo ci mettiamo nei panni dell'altro, simulando di essere lui e così comprendiamo come ci comporteremmo al posto suo. I teorici della mente ritengono che esista una sorta di teoria implicita che noi consultiamo sistematicamente quando osserviamo gli altri, in base alla quale interpretiamo le menti e ci aspettiamo da esse qualcosa. Se da un lato Alvin Goldman ha alla fine optato per un modello ibrido, si è fatta strada poi l'idea che esista una terza via tra simulazione e teoria della mente, questa consisterebbe nelle narrazioni: si ricorre alle storie per dar senso ai comportamenti.

In particolare, Perconti si sofferma a illustrare la teoria della narritività psicologica e della narritività etica di Galen Strawson, secondo il quale la nostra cultura ci impone di pensare che siamo portati a concepire naturalmente le nostre vite come storie (narritività psicologica) e che questo sia un meccanismo virtuoso (narritività etica). Secondo Strawson esistono inoltre due tipi di personalità: quella diacronica, tipica di chi è portato a concepire un sé vincolato al proprio passato e al proprio futuro; e quella episodica, che al contrario non inclina chi la possiede a cogliere se stesso come lo stesso individuo immerso in un flusso temporale. Dalla teoria di Strawson, Perconti deriva una sostanziale critica alla onnipresenza delle narrazioni: ci sono uomini narrativi ma esistono anche uomini sostanzialmente non narrativi, i secondi coincidono grosso modo con le personalità episodiche. A questo punto, richiamando la teoria di David Rosenthal che distingue tra *state consciousness*, ovvero stati mentali coscienti, e *creature consciousness*, che è proprietà di creature consapevoli, Perconti spiega come la temporalità sia una caratteristica più o meno spiccata delle creature coscienti e come sia una condizione essenziale delle narrazioni. Solo le creature perfettamente autocoscienti sono profondamente influenzate dalla temporalità attraverso la quale emerge il senso dell'identità personale.

La parte più originale del contributo di Perconti riguarda la riflessione sull'autocoscienza come fenomeno non unitario:

possiamo usare la parola "autocoscienza" in due modi diversi. Da un lato ci sono tutti i fenomeni che hanno a che fare con il riconoscimento di se stessi, soprattutto del proprio corpo, mentre dall'altro c'è l'articolazione della vita interiore nella comune forma del flusso di coscienza. Nel primo caso possiamo parlare di "riconoscimento di sé", mentre nel secondo è preferibile usare l'espressione "ragionamento riflessivo".¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ibidem, 138.

Perconti spiega come la temporalità sia implicata in entrambi i casi: per riconoscersi allo specchio studiando la corrispondenza tra movimento del proprio corpo e rispondenza del riflesso bisogna avere cognizione del tempo; questa deve essere spiccata nel momento in cui si riflette su se stessi:

gli stati mentali autocoscienti, nel senso del ragionamento riflessivo, hanno un carattere massivamente temporale. [...] Per avere uno stato mentale di questo genere, infatti, abbiamo bisogno di tre elementi: [...] meta-rappresentazioni che vertono su rappresentazioni riflessive; [...] composizionalità nel sistema dei concetti e delle emozioni. Infine, occorre la capacità di governare le storie. [...] I racconti sono senz'altro il luogo elettivo in cui il ragionamento su se stessi prende forma e si sviluppa.¹⁵⁷

Se da un lato, dunque, Perconti ha sollevato l'attenzione sull'opportunità di ridimensionare l'ubiquità delle narrazioni, la sua riflessione declinata sul fronte dell'autocoscienza dal punto di vista filosofico, ha approfondito lo spessore delle storie e il loro ruolo nella vita personale.

Prendiamo spunto proprio da una sua affermazione, riguardo ai racconti come meccanismo implicato nell'autocoscienza riflessiva: «in questo genere di cose la sensibilità dei letterati è sempre stata molto più vivida di quella degli scienziati»¹⁵⁸, per introdurre all'area di ricerca umanistica e specificamente letteraria, che in Italia ha mostrato interesse per le più recenti scoperte delle neuroscienze.

Nella rinnovata temperie culturale promossa proprio dalle Scienze cognitive, e anche dagli sviluppi in chiave evoluzionista dei temi sollevati dalla congiunzione tra studi cognitivi e letterari, riemerge, con particolare urgenza in Italia, un interrogativo altrimenti stantio: quale relazione tra vita e letteratura? Ovvero, alla luce del più recente e vasto e sostanzialmente poco fertile dibattito sul realismo in letteratura, è la realtà a essere ormai inattuabile o è piuttosto la letteratura – se troppo tradizionalmente intesa – a non avere più diritto di cittadinanza in essa?¹⁵⁹

È dunque il concetto di letteratura ad essere messo in discussione, questo sì proficuamente.

Se il prestigio delle lettere così come esse sono intese all'interno dello schema dell'«istituzione» umanistica occidentale è ormai indiscutibilmente al tramonto, quello di una letteratura più vastamente e più coerentemente intesa si presenta suggestivamente alla ribalta.

Si tratta sostanzialmente di indagare l'ipotesi di un ritorno al momento vespertino della letteratura, che appare «inglobata» in ottica cognitivista, in primo luogo all'interno di tutte le forme d'arte attraversate dalla corrente interna dello *storytelling*.

¹⁵⁷ *Ibidem*, 140.

¹⁵⁸ *Ivi*.

¹⁵⁹ Solleva il problema in quest'ottica D. TOMASELLO, *Menti letterarie o letteratura della mente? Una questione performativa*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di G. LO CASTRO, E. PORCIANI, C. VERBARO, Ets, Pisa, 2014, 77-84. Vedi anche D. TOMASELLO, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», 9 (2015), 57-66.

È come se l'usato quesito adesso potesse essere riformulato in una chiave più precipua riguardante il rapporto tra scienze della vita e letteratura.

È qui che la lettura di Boyd entra in campo prepotentemente e ricca di stimoli, nell'ottica di una riscoperta del «senso di una campitura biologica che ci attraversa e ci sovrasta»¹⁶⁰: in un qualsiasi prodotto dell'«animale letterario» potrà essere individuata una base narrativa.

Ma è, appunto, al momento che precede i suoi albori storici e dunque alle manifestazioni letterarie che precedono quelle legate alla scrittura che appare opportuno volgersi in ottica sperimentale, lasciando entrare in contatto, o se si vuole in cortocircuito, le riflessioni proprie delle scienze cognitive e le altre, legate alla disciplina suggerita da un approccio più tradizionalmente umanistico, in un campo che appare particolarmente fertile.

Volgendosi dunque per così dire alla notte in cui nascono le storie, intorno al centro sociale del fuoco,¹⁶¹ ci si imbatte nella dimensione originalmente orale della letteratura.

Si badi: questo approccio non vuole suggerire di indagare un oggetto storico, se non vogliamo dire preistorico, e sostanzialmente inattuabile, ma di rilevare la persistenza processuale del momento orale che percorre trasversalmente e carsicamente la storia della letteratura, che potremmo altrimenti definire la storia della narrazione *tout court*.

Antonio Pennisi ha sostenuto che la narrativa sarebbe la forma istituzionalizzata dell'oralità sulla quale ci soffermeremo presto.¹⁶²

Ciò che occorre mettere in luce è il fatto che proprio il connubio tra scienze cognitive e letteratura appare oggi in grado di riportare la letteratura al centro di un rinnovato umanesimo in cui il soggetto torna a manifestare tutta la sua attività. È interessante, a proposito, la riflessione che Stefano Calabrese coglie dal dettato di Gallese e Wojciehowski:

Nel saggio *Hamlet and His Problems*, il poeta inglese T. S. Eliot aveva già sviluppato una teoria dell'emozione nell'arte che preannunciava l'attuale prospettiva neuroscientifica, là dove sosteneva che per esprimere emozioni attraverso l'arte sarebbe necessario trovare un «correlativo oggettivo», cioè un insieme di oggetti, situazioni o eventi in grado di far scaturire una particolare emozione e quindi anche di innescare il processo di «simulazione incarnata». Secondo Gallese e Wojciehowski (2011) sarebbe opportuno riformulare il «correlativo oggettivo» eliotiano in termini non di oggettività ma di soggettività: gli oggetti, le situazioni e gli eventi prescelti dagli scrittori avrebbero l'unico scopo di suscitare emozioni nella soggettività del lettore, acquisendo perciò il ruolo e la funzione di «correlativi incarnati» delle esperienze e delle memorie individuali.¹⁶³

Sull'onda di questo rinnovato interesse per la soggettività, è interessante guardare in Italia all'opera di Michele Cometa che, come abbiamo premesso, rappresenta la più corposa e originale riflessione sulla fertilità del nesso tra Scienze cognitive e letteratura.

¹⁶⁰ D. TOMASELLO, *Menti letterarie o letteratura della mente?* cit., 79.

¹⁶¹ M. BAREGHI, *Cosa possiamo fare con il fuoco? letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata 2013.

¹⁶² A. PENNISI, *L'errore di Platone. Biopolitica, linguaggio e diritti civili in tempo di crisi*, Il Mulino, Bologna, 2014, 183. (Lo ricorda anche S. Malvica, in *Dalla figura alla narrazione*, cit., 169).

¹⁶³ S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, cit., 111-112.

L'approccio proposto nel corposo *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*¹⁶⁴ prova la duttilità degli studi cognitivi ad accogliere istanze della tradizione e rimodellarle alla luce dell'affermazione del concetto di narrazione dilatato a ogni campo dello scibile a partire dall'intero mondo esperibile. Partendo dalle premesse della biopoetica, che l'autore assume senza eluderne gli aspetti più scientificamente stringenti, Cometa compie una felice virata e un affondo notevole sulla questione che dà titolo al capitolo centrale della sua opera: l'archeologia del sé. In questa ampia trattazione, che trova un punto focale di riflessione nel concetto di *attore* e *autore* nella *self-narration* ovvero nelle narrazioni del sé, Cometa dà molto spazio a un'analisi dei concetti di memoria e immaginazione; alla luce della teoria del *blending* si sofferma sul gioco come prima forma di narrazione e di arte *tout court*; riflette su simulazione e illusione anche in riferimento alle origini della performance teatrale. Una parte importante della trattazione è riferita agli studi relativi alle *chaîne opératoire*, sulla quale abbiamo avuto modo di soffermarci brevemente, vale a dire alle sequenze di operazioni che hanno permesso di creare i primi utensili «con tutto quello che ciò comporta per la creazione di proto-narrazioni poi integrate e implementate dalle prime forme proto-linguistiche».¹⁶⁵ Per illustrare la questione Cometa si rifà ai primordi della questione citando André Leroi-Gourhan e il suo *Il gesto e la parola*¹⁶⁶ e cerca conferme negli studi più recenti di Lambros Malafouris.¹⁶⁷ È anche alla luce di queste premesse Cometa riconduce la questione della costruzione del sé dalla psicologia al campo più propriamente cognitivista, ma definendo il sé narrativo e le sue evoluzioni a partire dallo sviluppo che questi concetti hanno avuto in psicologia nel Novecento.

Queste idee, opportunamente ricondotte al campo di interesse del nostro studio, tornano straordinariamente utili a una riflessione che attinga al teatro di narrazione perché, come vedremo, tutti gli attori che hanno sviluppato la propria peculiare cifra performativa privilegiando questo “genere” sono anche autori e registi dell'opera rappresentata e, spesso, quest'ultima intrattiene fortissimi legami con l'esperienza autobiografica dell'attore.

Passando attraverso una riflessione sulle “poetiche della mente”, nella quale evidenzia la compromissione della narrazione con la letteratura e viceversa, l'autore approda felicemente a una ottima trattazione sulla “antropologia dell'ansia”. A partire dalla lezione di Gallese, al quale Cometa deve una speciale introduzione al mondo delle neuroscienze, egli individua nell'ansia e nei meccanismi dell'esonero la ragione prima del narrare. Il concetto di esonero, sul quale Cometa riflette anche attraversando l'opera per certi versi extravagante di Ellen Dissanayake,¹⁶⁸ deve necessariamente contemplare i dubbi etici e portare definitivamente a coscienza gli aspetti politici della questione che,

¹⁶⁴ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, (cit).

¹⁶⁵ Ivi, 99.

¹⁶⁶ A. LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino, 1977.

¹⁶⁷ L. Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagment*, The Mit Press, Cambridge, 2013.

¹⁶⁸ E. DISSANAYAKE, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura DI F. DESIDERI e M. PORTERA, trad. it., Mimesis, Milano, 2015.

come vedremo, viene affrontata nel campo tracciato dai *Performance Studies* di Schechner, ma che ha la sua base proprio negli studi cognitivi intorno all'infanzia e al primo apprendimento, sui quali ci soffermeremo tra poco.

Nella nostra ottica risulta particolarmente interessante rilevare, nell'originalità del panorama italiano, la proposta che Dario Tomasello consegna al suo recente *Playtelling*.¹⁶⁹

Come abbiamo avuto modo di accennare, lo studioso ha contribuito a determinare in Italia l'emersione di un'area di ricerca che, oltre a portare avanti un dialogo proficuo con le Scienze cognitive, è saldamente ancorata agli studi sulla performance e sulla performatività sui quali avremo modo di soffermarci oltre.

Se nella prefazione alla sua traduzione dell'ormai classico manuale di Richard Schechner Tomasello poteva affermare, qualche anno fa: «è un dato di fatto che i *Performance Studies* non si siano mai radicati in modo definitivo nel nostro paese, sino ad oggi»,¹⁷⁰ in realtà, proprio la sua ricerca ha contribuito, soprattutto negli ultimi anni, alla loro affermazione, non tanto nell'isolamento delle loro premesse, ma nel proficuo scambio con il campo della ricerca artistica teatrale e letteraria.

Tomasello ha fatto della performatività il perno delle sue ricerche. In un suo determinante contributo sul tema si interrogava:

«Può questa parola divenire davvero il punto di riferimento critico e metodologico capace di catalizzare una serie di traiettorie molteplici che incrociano il panorama intellettuale contemporaneo?»¹⁷¹

Derivato nobile della *performance*, anticipiamo qui, con le parole di Tomasello la definizione di performatività sulla quale torneremo per ricostruire le sue radici nel dettato schechneriano:

“Performatività”, nello specifico, significa “capacità di agire qualcosa”, rimanda alla sfera del fare, del compiere un'azione. Con tale definizione, si intende riorientare la percezione della cultura da una statica collezione di artefatti ad una rete di interazioni, un network dinamico di processi interrelati e multilivello che contesta la fissità di forma, struttura, valore o significato.¹⁷²

Indagare la performatività è una sfida. Si tratta del punto di intersezione tra performance e arte: del punto in cui, al netto delle pesanti attribuzioni che queste parole sostengono dal Romanticismo in poi, la natura dell'attività quotidiana si converte nella naturalezza del linguaggio teatrale o letterario. Con naturalezza si intende qui chiaramente richiamare non una scelta di stile, ma la resistenza all'interno dell'ambito artistico dell'istanza primigenia del fare:

¹⁶⁹ D. TOMASELLO, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, cit.

¹⁷⁰ D. TOMASELLO, *Una via italiana ai Performance Studies*, in R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. TOMASELLO, Cue Press, Bologna, 2018, 500.

¹⁷¹ D. TOMASELLO, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», 9 (2015), 57.

¹⁷² *Ibidem*.

Sebbene ci sia chi, ragionevolmente, ha sollevato dei dubbi sull'appartenenza all'area della performance della letteratura e degli studi letterari, la performatività (secondo lo stesso Richard Schechner «a term hard to pin down»), si riferisce, in realtà, ad un milieu più complesso e riguarda, più ancora di una possibilità meramente spettacolare di un testo scritto (sia consuntivamente che preventivamente), l'aspirazione performativa sottesa, per usare un termine preso a prestito dall'evoluzionismo, ad ogni euritopicità dell'individuo, ovvero ad ogni comportamento destinato a passare al vaglio della nostra capacità, nonché necessità, di sperimentare un'abilità, un'attitudine.¹⁷³

Tomasello interpreta capacità, abilità e attitudine umane all'interno del campo del teatro, della poesia e della narrazione come fenomeni verificabili tutti, sia all'origine, sia di fatto tutt'oggi nell'ambito della ritualità. La sua lettura, se da un lato esalta gli aspetti della teoria della performance che affondano nel magistero di Victor Turner, autore del celebre *Dal rito al teatro*,¹⁷⁴ d'altro canto tende ad affermare la propria originalità indagando i valori della ritualità in ambito letterario.

Proprio a difesa di questa visione essenzialmente e radicalmente rituale, la teoria di Tomasello può dialogare da un lato con i maggiori teorici della narrazione, proponendo un'integrazione dalla quale ad esempio il dettato di Gottschall non può che trarre arricchimento:

Gottschall non tiene evidentemente conto di una dimensione rituale, e dunque pratica, degli artefici di quelle storie primordiali cui la nostra "Tribù" deve la sua sopravvivenza. O piuttosto ignora che l'effetto di rappresentazione dominante nelle performance narrative delle origini altro non fosse che il precipitato di una scaturigine rituale archetipica. La nostra proposta di *playtelling* risponde diacronicamente al senso di questo equivoco. L'ur-narrazione chiama in causa la possibilità del racconto di attingere a un'ipotesi di presenza che precede la rappresentazione. E se è vero, com'è stato recentemente ricordato, che la distinzione tra *tell* e *show* è dal punto di vista narratologico ampiamente superata, ciò che qui si intende sottolineare è quanto la consapevolezza performativa del racconto convochi sotto l'egida condivisa della rappresentazione sia l'aspetto di un enunciato trasparente, sia quello dell'opaca intromissione di un'autorialità prepotente.¹⁷⁵

Ma anche sul fronte alle acquisizioni delle neuroscienze e alla lettura di Gallese, sulla quale abbiamo avuto modo di soffermarci più ampiamente, la critica di Tomasello, mossa sempre in nome di una lettura rituale del fatto letterario, non può che risultare fertilizzante:

C'è un equivoco estatico più che estetico in queste e in molte considerazioni della stessa rima. L'equivoco principale, come si è già avuto occasione di dire altrove, riguarda la tentazione di mettere sullo stesso piano la ricezione di ogni comunicazione estetico-artistica che alimenterebbe in ogni caso uno slittamento delle condizioni della vita quotidiana. In una performance dal vivo invece, non può esistere nessuna "distanza di sicurezza", così come nessuna forma di abbandono estatico a ciò che accade, magari nostro malgrado.¹⁷⁶

¹⁷³ Ivi, 58.

¹⁷⁴ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

¹⁷⁵ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 11-12.

¹⁷⁶ Ivi, 94-95.

LA NARRAZIONE COME PERFORMANCE ORALE

1. *Racconto, apprendimento, linguaggio, rito e performance* (M. Jousse; E. Dissanayake; J.L. Austin; V. Turner; R. Schechner)

Le Scienze Cognitive hanno restituito il concetto di narrazione alla sua seducente complessità. Come abbiamo avuto modo di considerare, questa prospettiva rinnovata ha implicato la tentazione di scorgere, nella multiformità, il fascino di qualcosa che tende alla totalità. Tuttavia, non tutto è narrazione. Nel tentativo di recuperare una specificità a questa dimensione pervasiva, ma non totalizzante, della cognizione umana – proprio in virtù della chiave di lettura suggerita dalle scienze cognitive – è opportuno analizzare la complessità della narrazione considerandola in primo luogo come un mezzo di apprendimento, ovvero di appropriazione o costituzione performativa del significato del mondo.

Al di là della difficile definizione di cosa la narrazione di fatto sia, è dunque interessante indagare alcune ipotesi su come essa nasca. Si può condurre questa ricerca accostandosi ad alcune affascinanti teorie extravaganti, felicemente compromesse con l'umanesimo tradizionale, incentrate sull'idea che l'apprendimento umano consista sostanzialmente in una serie di *performance*, in diverso modo legate alla dimensione della narrazione.

Guardando in direzione delle origini filogenetiche e ontogenetiche della narrazione, appare imprescindibile partire dalla dimensione dell'oralità, nella quale di fatto si stabilisce il primo contatto tra madre e bambino.

In questo senso è d'obbligo riferirci al contributo di eccezionale profondità di Marcel Jousse,¹⁷⁷ che nella sua opera apparentemente asistemica, originalissima, purtroppo poco nota in Italia, ha gettato luce sui meccanismi dell'apprendimento orale, inquadrandolo nella più ampia antropologia del gesto.

Partendo da quella che il titolo di una sua opera definisce come *La sapienza analfabeta del bambino*, si può evidenziare ciò che di originariamente e persistentemente analfabeta resiste nella pratica artistica dell'adulto.

Jousse articola la propria teoria antropologica intorno al concetto di mimismo, che può apparire come la traduzione, in termini autenticamente performativi, del concetto di *mimesis*, ben noto alla critica artistica occidentale e che, alla luce degli studi di Gallese, appare profetico.

Il valore performativo delle affermazioni di Jousse, fin dalle prime battute della sua antropologia del gesto è evidente:

Nessun elemento dell'universo è indispensabile. I processi d'interazione entrano in gioco per tutte le cose, sia le cose agenti, sia le cose agite [...]. Al cuore di queste interazioni, l'uomo

¹⁷⁷ M. JOUSSE, *L'antropologia del gesto*, San Paolo, Milano, 2018; *La sapienza analfabeta del bambino*, Società Fiorentina Editrice, Firenze, 2011; *Le style oral: rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Fondation Marcel Jousse, Paris, 1981.

recepisce, registra (“intussuscepciona”) e se possibile “rigioca”, compiendo così la sua funzione di “Anthropos mimatore”. Questa presa sul reale in ciascuna delle “fasi” delle sue interazioni (agente-azione-agito), è l’espressione normale della presa di coscienza umana che analizza le cose senza separarle dall’insieme. Mimatore per natura, l’uomo si fa specchio delle interazioni della realtà circostante, e fa loro eco: “cinemimatore”, esprime un linguaggio gestuale, spontaneo, universale; “fonomimatore” – dopo quali evoluzioni! – emette un linguaggio orale di tipo etnico e particolareggiato.¹⁷⁸

Jousse predilige l’aspetto orale della *performance*, lasciando che il valore delle immagini e dell’immaginifico decresca, favorendo l’approfondimento di una dimensione a suo parere trascurata del linguaggio:

Diamo un rapido cenno sul meccanismo profondo del nostro linguaggio. Espressione globale ed espressione orale devono unificarsi in un medesimo meccanismo essenziale che è un meccanismo gestuale. Prima dell’antropologia del gesto non ci si era pensato. Perché? Perché si continuava a essere invischiati nell’antica metafisica delle *immagini*. Le immagini, ecco quello che ci veniva sempre messo davanti. Ma le immagini non esistono. Ci sono soltanto gesti accennati o compiuti: gesti corporei, gesti manuali, gesti oculari, gesti auricolari, gesti laringo-boccali, gesti papillari, gesti pituitari, ecc. Tutta la nostra vita intelligente si gestualizza. Noi vediamo, o meglio, “intussuscepcioniamo”, non con i nostri occhi, ma con tutto il nostro corpo.¹⁷⁹

La potenza performativa di queste affermazioni è dirompente, alcuni passaggi consentono addirittura di parlare della definizione, in Jousse, di una sorta di conflitto tra cervello e *performance*, che in fondo appare consonante con il dibattito scatenato dalla scoperta dell’*embodied cognition* sulla quale abbiamo avuto modo di soffermarci, sia pure con la complicata e inevitabile, nel gesuita, compromissione del discorso con l’elemento della coscienza:

A torto era stato dato il primato al cervello. Il professor Janet, mio maestro, ben a ragione ha attirato l’attenzione su questa ipertrofia del ruolo che era stato attribuito al cervello. Il cervello! Sempre e soltanto il cervello si vedeva funzionare nel pensiero e nella memoria. Noi abbiamo detronizzato il cervello e lo abbiamo messo al suo giusto posto che è il posto di “commutatore” di presa di coscienza. Il nostro pensiero dunque, che è presa di coscienza e la nostra memoria che è rigioco di coscienza, non vivranno e rivivranno più al ritmo del cervello, ma al ritmo di tutto il nostro corpo. Sarà ritmo molteplice e sempre concatenato: ritmo del nostro cuore, ritmo della nostra respirazione, ritmo della nostra oscillazione delle mani, del nostro passo, della nostra azione, secondo che ci serviremo di questa o quella parte del nostro corpo per esprimere il cosmo intussuscepcionato, “capito” e globalmente rigiocato.¹⁸⁰

Jousse rileva empiricamente evidenze performative nell’atteggiamento corporeo del bambino mentre apprende: la più nota è il meccanismo del *balancemen*, il dondolamento del corpo che l’autore osservava nei bambini impegnati ad apprendere il linguaggio,

¹⁷⁸ M. JOUSSE, *L’antropologia del gesto*, cit, 41.

¹⁷⁹ *Ibidem*, 127.

¹⁸⁰ *Ibidem*, 141.

ripetendo interiormente lemmi e frasi: ciò li assomiglia così suggestivamente a chi è intento agli atti rituali di preghiera, in particolar modo nelle religioni semitiche.

Basta la semplice osservazione di Jousse intorno al *balancement* per accendere un nesso interessantissimo tra apprendimento e rito, che costituisce un altro punto di interesse del nostro studio.

Le origini del rito del bilanciamento sono da rintracciarsi nel rapporto tra madre e bambino. A proposito di Maria, scrive Jousse:

La prima sensazione riposante e liberatrice del bilanciamento equilibratore ci è stata data dalle nostre madri. Tutte le madri producono per istinto il gesto di liberazione riposante.¹⁸¹

Nella sua introduzione alla mimopedagogia, Jousse mostra chiaramente come l'analisi del linguaggio del bambino possa passare attraverso l'osservazione dei suoi dondolamenti:

Avete appena dato un fucile al bambino. Immediatamente egli fa un salto verso sua madre e lo sentirete mentre agita a destra e a sinistra il giocattolo che gli ha fatto tanto piacere: "Papà mi ha dato un fucile! Papà mi ha dato un fucile!" Questo può andare avanti per un'intera mezz'ora. Avete qui a che fare con il meccanismo normale dell'espressione umana tramite dondolamento e dondolamento, un dondolamento che può essere ripetuto per stadi identici, a volte analoghi, a volte antitetici.¹⁸²

Anche quando Jousse, subito dopo, riferisce l'esperienza di trincea, dove i moribondi si consolavano dondolando la voce al ritmo di perfetti ottonari, o quando porta l'esempio di un bambino capace di dondolarsi ore nel pianto per un passerotto divorato da un gatto, egli descrive il meccanismo gestuale, orale, essenziale del linguaggio e nel farlo definisce lo spazio di un rito. Il gesuita ha condotto i propri discepoli, attraverso un magistero che si è svolto in prevalenza, coerentemente, attraverso il medium orale, dalla riflessione sull'apprendimento del bambino a quella sull'apprendimento del cristiano delle origini, l'analfabeta discepolo dell'analfabeta Yeshūa, dispensatore di cultura orale. Sull'insegnamento per parabole condotto da Gesù, Jousse ha scritto:

Che cos'era Yeshūa dal punto di vista pedagogico? Un "ritmo-mimatore" che ha proposto un insegnamento targumicamente formulare, ritmato e cadenzato.

Il "rito" dell'apprendimento che si gioca tra discepolo e maestro contadino – divino o umano che sia – ha radici in comune con il rito dell'apprendimento linguistico e narrativo giocato tra madre e figlio ed è stato originalmente approfondito anche da Ellen Dissanayake, che ha elaborato una lettura originale del principio delle narrazioni come forma di gioco e di arte primordiale. La studiosa isola e approfondisce il meccanismo performativo del *making special*, ovvero il comportamento, trasversale a tutte le culture, attraverso il quale la madre intende catturare l'attenzione del bambino e sollecitarne l'apprendimento: questo comportamento sarebbe all'origine dell'arte, tanto che nelle sue

¹⁸¹ *Ibidem*, 291.

¹⁸² M. JOUSSE, *La sapienza analfabeta del bambino*, cit., 178.

opere più recenti la studiosa sostituisce l'espressione con il più sintetico *artificalization*: il *making special* con l'arte condividerebbe anche lo scopo del controllo dell'ansietà. La studiosa colloca tutta la sua ricerca all'interno del panorama delle scienze cognitive e parte dall'osservazione del *baby talk*, il parlare enfaticizzato delle madri ai bambini, che caratterizza tutte le culture umane:

Pur rendendosi conto del fatto che i bambini piccoli non sono in grado di comprendere le loro parole, molte madri si rivolgono ai loro figlio come se aspettassero da loro una risposta: "Vuoi raccontarmi una storia? Dai, raccontamela. Raccontami una storia. Davvero! Ah, è veramente una bella storia. Proprio una bella storia, dimmi ancora qualcosa. Raccontami di più, dimmi qualcosa in più, vuoi?". Come risulta da questo esempio, le proposizioni sono semplificate, ritmiche, e altamente ripetitive. Trascrizioni come quella appena riportata rivelano, nel *baby talk*, la presenza di caratteristiche proprie del linguaggio poetico: quando ci rivolgiamo a un bambino piccolo, le nostre frasi (siano esse composte di due oppure di nove sillabe) hanno una lunghezza che varia dai tre secondi e mezzo ai cinque secondi – la durata temporale di un verso poetico, di una frase musicale, di una frase in un discorso tra adulti [...], – e questi segmenti di frase sono combinati tra loro in modo da formare stanze, che comprendono un tema principale e delle variazioni. Spingendo l'analisi più a fondo, è possibile identificare caratteristiche poetiche del linguaggio ancora più sottili, nella metrica, nella fonetica, nel meccanismo della "messa in primo piano" o *foregrounding*.¹⁸³

Cronologia e *background* distanziano molto Jousse e Dissanayake, ma sullo sfondo delle scienze cognitive gli argomenti mossi dai due appaiono consonanti.

Michele Cometa, riferendosi a Ellen Dissanayake, ha bene evidenziato, accanto gli aspetti ansiolitici delle narrazioni, culla dell'apprendimento, anche la loro funzione di veicolatori e stimolatori della costruzione del sé. In particolare, ha parlato del *baby talk* come «incunabolo ontogenetico».¹⁸⁴

È evidente come questo incunabolo sia tale anche rispetto alle forme d'arte della parola che ci interessano più specificamente: la poesia, in particolare la lirica tradizionalmente incentrata sull'io, e la narrazione, in particolare quella del teatro di solista.

La concezione dell'arte proposta dalla studiosa è assolutamente consonante con l'approccio performativo che questo studio intende prediligere. A proposito, nel saggio di Mariagrazia Portera contenuto nel volume italiano di Dissanayake, *l'Infanzia dell'estetica*, leggiamo:

L'arte per Dissanayake è anzitutto un *comportamento*, non un oggetto o un prodotto. In uno dei saggi [...] leggiamo: «l'arte è qualcosa che le persone *fanno* (come giocare, esibirsi, corteggiare, fare sesso, dolersi per un lutto, delimitare il proprio territorio e stabilire delle gerarchie)». Il focus sul comportamento, cioè sul *modo* in cui i membri della nostra specie agiscono e su quel che essi fanno, è chiaro portato dell'approccio etologico di Dissanayake, [...]. A questo comportamento la studiosa attribuisce caratteristiche ben precise: si tratta di un *making special behavior*, cioè di un comportamento finalizzato alla rielaborazione di tratti dell'esperienza quotidiana e ordinaria per fare di essi qualcosa di extra-ordinario e speciale,

¹⁸³ E. DISSANAYAKE, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Mimesis, 2015, 33.

¹⁸⁴ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., 302.

attraverso l'uso di apposite operazioni (proto-)estetiche, cioè ripetizioni, formalizzazioni, elaborazioni, esagerazioni, manipolazioni dell'aspettativa.¹⁸⁵

Appunto questo comportamento speciale, proto-estetico, inizierebbe nelle *early interactions*, tra madre e figlio, per poi ripetersi e manifestarsi nel comportamento artistico dell'uomo adulto, artista.

Sia quando il tema dell'infanzia emerge, sia quando rimane argomento sommerso, nelle *performance* della poesia e teatro di narrazione, occorre che il critico cognitivo abbia coscienza che il poeta e il narratore, essendo come tutti soggetti al meccanismo del "comportamento recuperato", che affronteremo tra poco, manipolano e ripropongono sempre ciò che hanno appreso, all'origine dal *baby talk* delle proprie madri. Ciò è particolarmente evidente se si guarda a *performance* di cultura più spiccatamente novecentesca, in virtù della diffusione di una coscienza freudiana di massa, avvezza ad attribuire significato ai tic e ai ricordi remoti. Evidenze inconsapevolmente legate al momento dell'apprendimento linguistico e narrativo emergono dal vissuto cognitivo del poeta che parla con la sua voce, ripetendo il gesto del parlare appreso nell'infanzia, e dell'attore, soprattutto quando si fa nudo narratore. Dunque, se le istanze performative dell'apprendimento e del quotidiano sono in grado, sempre, di filtrare attraverso l'opera artistica, approcciare la tematica dell'apprendimento linguistico e narrativo in ottica performativa non è peregrino.

Sullo sfondo del quotidiano, è altresì importante, a questo punto, considerare i rapporti tra linguaggio, in particolare linguaggio orale, e *performance*, così come sono stati messi in luce dalla filosofia degli *speech acts*, che fa capo a John Austin e alle sue rivoluzionarie lezioni, raccolte dagli allievi nell'influentissimo *Come fare cose con le parole*, opera di straordinario e multiforme successo.¹⁸⁶

Come abbiamo visto, con la filosofia del linguaggio gli studi cognitivi, necessariamente e fecondamente, dialogano dagli albori. Per ciò che invece riguarda la teoria della *performance*, si può affermare che essa ha sostanzialmente in Austin una delle sue premesse.

Nel suo fondamentale saggio sull'*Estetica del performativo*, pur orientato nettamente alla definizione del dominio della *performance* in campo teatrale, Erika Fischer-Lichte, con rigore storiografico, da un lato distingue, negli anni '70, la nascita dell'arte della *performance*, ben distante dall'ambito dello spettacolo tradizionale; dall'altro lato, la studiosa sottolinea come l'affermazione del concetto e delle teorie della *performance*, la cui fondazione è riconosciuta alle lezioni di Austin, sia appunto maturata nell'ambito della filosofia del linguaggio, in maniera del tutto indipendente dagli sviluppi grosso modo coevi verificatisi nel campo della rappresentazione (genericamente) teatrale: «Viene qui formulato per la prima volta nel contesto della filosofia del linguaggio, ciò che i parlanti delle lingue fanno e praticano intuitivamente da sempre: parlare possiede una forza capace di cambiare il mondo e può operare delle trasformazioni».¹⁸⁷ E ancora:

¹⁸⁵ M. PORTERA, *Making art, making special. L'estetica "bambina" di Ellen Dissanayake*, in E. DISSANAYAKE, *L'infanzia dell'estetica*, cit., 15-16.

¹⁸⁶ J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Torino, 1987.

¹⁸⁷ E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carrocci, Roma, 42.

«Austin adopera il concetto di performativo solo esclusivamente in relazione ad azioni linguistiche, ma la sua definizione del concetto non esclude affatto la possibilità di applicarlo ad azioni corporee [...]».¹⁸⁸ La necessità, addirittura, di giustificare una applicazione del performativo al campo del corporeo, che oggi potrebbe risultare paradossale, ci appare in realtà storiograficamente e teoricamente corretta.

In prospettiva performativa, in particolare nello studio di opere di parola, o “anche” di parola, come la poesia e il racconto orale, si rivela tuttora utile il confronto con le intuizioni di John Austin che ha fissato i termini della questione: il linguaggio è un “fare”, nella sua stessa essenza. Lo smantellamento dell’idea di un linguaggio costituito esclusivamente da *constativi*, la scoperta dei *performativi* e la distinzione, operata dal filosofo, tra atti locutori, illocutori e perlocutori consente di riflettere con maggiore profondità sulla dimensione orale del linguaggio e con esso delle narrazioni. Tutta l’operazione di Austin è volta a recuperare realismo al discorso sul dire. L’operazione di approccio alle narrazioni orali sotto la sua lente, osservando ad esempio come locuzione, illocuzione e perlocuzione si giochino negli snodi di una *performance* di narrazione orale, consente di approfondire da un lato la teoria del linguaggio reale attraverso il filtro interessante dei testi artistici, da un lato gli stessi testi come *performance* in sé: in cui scrittura ed esecuzione non siano di fatto distinguibili nettamente, qualora non si voglia correre il rischio di deformare e misinterpretare sia le intenzioni artistiche del *performer* sia la natura oggettiva della *performance* che si dà nella realtà, in tutta la complessità del suo linguaggio.

Recuperare ancora una volta la lezione di Austin è fondamentale per ricostruire la storia della parola *performance* e gettare luce sul suo complesso significato attuale. Per definire una serie di frasi attraverso le quali chi le pronuncia non *describe* qualcosa ma *agisce* qualcosa, ovvero opera una trasformazione del reale – Austin fa diversi esempi, tra i quali ricordiamo il “sì” pronunciato durante una cerimonia nuziale, che di fatto *realizza* il matrimonio stesso – il filosofo spiega l’esigenza di utilizzare una parola specifica:

In questi esempi risulta chiaro che enunciare la frase (ovviamente in circostanze appropriate) non è descrivere il mio fare, ciò che si direbbe io stia facendo mentre la enuncio o asserire che lo sto facendo: è farlo. [...] Come dobbiamo chiamare una frase o un enunciato di questo tipo? Propongo di chiamarlo una *frase performativa* o un enunciato performativo, o, in breve, «un performativo». [...] Il nome deriva, ovviamente, da *perform* [eseguire], il verbo usuale con il sostantivo «azione»: esso indica che il proferimento dell’enunciato costituisce l’esecuzione di una azione – non viene normalmente concepito come semplicemente dire qualcosa. Possono venire in mente numerosi altri termini, ognuno dei quali includerebbe appropriatamente questa o quella classe più o meno estesa di performativi: per esempio, molti performativi sono enunciati *contrattuali* («scommetto») o *dichiarativi* («dichiaro guerra»). Ma nessun termine di uso corrente, che io sappia, è abbastanza generale da comprenderli tutti. Un termine tecnico che più si avvicina a ciò che ci serve è forse «operativo», come viene rigorosamente usato dagli avvocati riferendosi a quella parte, cioè a quelle clausole, di un atto che serve ad effettuare la transazione (cessione o altro) che costituisce il suo oggetto principale, mentre il resto del documento semplicemente «espone» le circostanze nelle quali la transazione deve essere effettuata. Ma «operativo» ha altri significati, e infatti oggi è spesso usato per intendere poco più che «importante». Ho preferito una parola nuova, alla

¹⁸⁸ *Ibidem*, 44.

quale, sebbene la sua etimologia non sia irrilevante, non saremo forse così pronti ad attribuire un qualche significato preconcelto.¹⁸⁹

Ad Austin, cosciente della novità delle sue intuizioni, una felice ispirazione ha suggerito l'utilizzo di parole nuove. Evidentemente, i contesti ai quali si riferisce il filosofo sono quotidiani, reali, ufficiali, rituali, legali etc.: non è contemplato il riferimento al campo artistico, anzi, per la verità, alcuni passi sottolineano la sostanziale estraneità del performativo al linguaggio artistico. Ma occorre fare un passo indietro valutando ciò che Austin afferma intorno alle intenzioni che stanno alla base del performativo, e che appartengono al mondo spirituale: a partire dal mondo spirituale è possibile ricondursi a un riferimento alla dimensione dell'arte.

Austin si interroga sulla validità di un performativo qualora questo non sia detto, affermato, "fatto", in perfetta aderenza con le intenzioni intime di chi lo dice, afferma, fa. Ad esempio, è valido un matrimonio che sia stato celebrato mediante i due performativi *sì e sì* degli sposi se uno o entrambi, interiormente, non erano convinti delle affermazioni, le pronunciavano magari costretti da condizionamenti esterni o cause di forza maggiore, senza aderirvi interiormente, oppure se le affermavano con l'intenzione di scherzare, di giocare? Il diritto canonico dichiara nullo un matrimonio "affermato", "performato" in queste condizioni, dando valore essenziale ed effettivo alla dimensione non detta, interiore, qualora sia dimostrabile. Ma, al di là del contesto canonico e del caso specifico, che il contesto debba essere appropriato perché un qualunque performativo sia valido è chiaro, tuttavia ci si può chiedere:

Davvero le parole devono essere dette «sul serio» e in modo da essere prese «sul serio»? Ciò, benché sia impreciso, è abbastanza vero in generale – è in luogo comune importante nella discussione sul valore di qualunque enunciato. Non deve essere uno scherzo, ad esempio né essere parte di una poesia. Ma noi siamo inclini ad avere la sensazione che la loro serietà consista nell'essere pronunciati come (puramente) segno esteriore e visibile, per le convenienze, o altro tipo di ufficialità, o per informazione, di un atto interiore e spirituale: da qui il passo è breve per arrivare a credere o ad assumere, senza accorgersene, che per molti versi l'enunciazione esteriore sia una descrizione, vera o falsa, dell'avvenuta esecuzione interiore.¹⁹⁰

Ad Austin preme difendere la sua affermazione: un enunciato performativo non ha (quasi) nulla a che vedere con un enunciato descrittivo. È chiaro che sarebbe impossibile considerare la pronuncia esteriore di qualcosa che sia già avvenuto a livello interiore come realizzativa, visto che la realizzazione, in questo caso, sarebbe a monte, risiederebbe nel mondo spirituale: la pronuncia effettiva, in questo caso, non sarebbe che un effetto di cose avvenute altrove, intimamente, le descriverebbe, non le realizzerebbe, non le 'performerebbe'.

Occorre, perché l'impalcatura austiniana regga, che il mondo spirituale sia messo da parte, per affermare la potenza reale e realizzativa del performativo. Ne fa le spese per prima la poesia, assimilata allo scherzo, e anche il teatro, con evidenza:

¹⁸⁹ J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, cit., 11.

¹⁹⁰ *Ibidem*, 12.

un enunciato performativo sarà, ad esempio, in un modo particolare vacuo o nullo se pronunciato da un attore su un palcoscenico, o se inserito in una poesia, o espresso in un soliloquio. Ciò si applica in modo analogo ad ogni e qualsiasi enunciato – una trasformazione in particolari circostanze. In tali circostanze il linguaggio viene usato in modi particolari – in maniera intelligibile – non seriamente, ma in modi *parassitici* del suo uso normale – modi che rientrano nella teoria degli *eziolamenti* del linguaggio. Noi *escludiamo* tutto ciò dal nostro esame.¹⁹¹

Per comprendere cosa intenda Austin per “eziolamenti del linguaggio” è utile la nota della traduttrice dell’edizione italiana:

L’eziolamento consiste nel progressivo ingiallirsi e imbianchirsi degli organi verdi di piante che crescano in condizioni di luce troppo scarse, dovuto alla mancata formazione di clorofilla. L’uso di una tale metafora da parte di Austin suggerisce che egli intendesse citazione, recitazione, teatro, poesia eccetera come usi linguistici sottratti almeno in parte alla «luce del sole» delle condizioni normali della comunicazione.¹⁹²

Il nostro studio si gioca sul filo tra normalità e anormalità/artisticità del linguaggio, che abbiamo già riscontrato nel *making special* delle madri colte da Ellen Dissanayake nell’interazione con i propri neonati. Se da un punto di vista qualitativo è opportuno descrivere il fare delle madri come un’azione speciale, la sua diffusione universale denuncia la sua normalità. È interessante notare come le condizioni di vacuità performativa interessino secondo Austin esattamente i due oggetti sui quali è concentrato questo studio: la poesia e il soliloquio, che consideriamo qui nella sua forma di narrazione dell’attore solista. Tuttavia, nella nostra ottica, la lezione austiniana, sottoposta ben prima di noi a infiniti saccheggii, conferma la propria stabilità e flessibilità anche se rigiocata in applicazione al nostro oggetto, sia perché il confine tra normale e anormale è del tutto labile sia perché la lezione sulla fattualità del linguaggio appresa in contesto rituale/realistico vale in campo artistico. Non solo perché l’arte imiterebbe la vita e dunque “per finta” conterrebbe performativi, ma perché, a nostro avviso, in virtù di se stessa e dunque soprattutto, nel nostro campo, in virtù di una parola compromessa con l’azione, essa ha il potere di agire sulla realtà, condizionando comportamenti, cambiando disposizioni etc. Torneremo sulla questione più ampiamente in merito alla poesia, quando avremo modo di descrivere come essa oltre ad essere fatta sia in grado anche di fare, ovvero di agire sul reale, e di far fare, ovvero di muovere soggetti ad agire sul reale. Austin, d’altronde, descrive riti e la dimensione rituale, così compromessa con quella artistica è il minimo comune denominatore tra realtà e arte. Sul filo del rito, ci rivolgiamo dunque a un altro dei riferimenti capitali della teoria della *performance*, l’opera di Victor Turner, incentrata sui rapporti tra rito e arte, in particolare arte teatrale.

Sulla sua antropologia della *performance*, facendo riferimento a Dilthey, Turner scrive:

Secondo me l’antropologia della performance è una parte essenziale dell’antropologia dell’esperienza. In un certo senso, ogni tipo di performance culturale, compresi il rito, la

¹⁹¹ *Ibidem*, 21-22.

¹⁹² *Ivi*.

cerimonia, il carnevale, il teatro e la poesia, è spiegazione ed esplicazione della vita stessa, come Dilthey sostenne spesso. Mediante il processo stesso della performance ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce: Dilthey usa il termine *Ausdruck*, «espressione», da *ausdrücken*, letteralmente «premere o spremere fuori». Il 'significato' è 'spremuta fuori' da un evento che è stato esperito direttamente dal drammaturgo o dal poeta, o che reclama a gran voce una comprensione (*Verstehen*) penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che 'preme fuori' verso un'espressione che la completa. Qui l'etimologia di performance può fornirci un indizio prezioso: essa infatti non ha niente a che fare con 'forma', ma deriva dal francese antico *parfournir*, «completare» o «portare completamente a termine». Una performance è quindi la conclusione adeguata di un'esperienza.¹⁹³

In queste battute, Turner, sulla base di una idea dell'arte come espressione esterna del mondo interiore fissa il concetto di performance, e in particolare performance artistica come resa esteriore di un movimento interno. La performance non è un fatto che si compia tutto all'esterno, anzi, la sua parte esterna, secondo Turner, sarebbe solo il completamento di quella interna, altrimenti sommersa.

Il mondo interiore è, per il sociologo, depositario di un complesso sistema simbolico indagabile con gli strumenti della simbologia comparata:

La simbologia comparata non è direttamente interessata agli aspetti *tecnici* della linguistica, ha invece parecchio a che fare con molte specie di simboli non verbali nel rituale e nell'arte, benché sia generalmente riconosciuto che tutti i linguaggi culturali hanno importanti componenti, *relais* o 'significati' linguistici. Nondimeno, essa *si occupa* delle relazioni tra i simboli e i concetti, sentimenti, valori, nozioni, ecc. associati ad essi dagli utenti, dagli interpreti o dagli esegeti: in breve, ha dimensioni semantiche, ha a che fare con il significato linguistico e contestuale. I suoi dati sono ricavati per la maggior parte dai *generi* o *sottosistemi culturali* di una cultura espressiva. Essi comprendono sia i generi orali che quelli scritti, e si possono annoverare fra essi tanto le *attività* che associano azioni simboliche verbali e non verbali, come il rito e il dramma, quanto i generi *narrativi* come il mito, l'epica, la ballata, il romanzo e i sistemi ideologici. Si potrebbero anche aggiungere forme non verbali come il mimo, la scultura, la pittura, la musica, il balletto, l'architettura, e molte altre ancora.¹⁹⁴

Si noti come Turner, definendo il metodo della simbologia comparata, fissi la necessità di comprendere in un unico campo le «attività che associano azioni simboliche verbali e non verbali»: sotto il cappello dell'attività, che è la base logica della performance, convive dunque sia il non verbale che il verbale, aggiungiamo: ciò vale a conferma del fatto che ciò che è verbale è performativo tanto quanto ciò che non lo è.

Nella nostra prospettiva, indirizzandoci allo studio di oggetti performativi contemporanei, una parte fondamentale della riflessione di Turner, è rappresentata dal confronto tra la dimensione della performance rituale nelle società tradizionali e in quelle post-industriali:

¹⁹³ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986, 36-37.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 50.

Sembrerebbe che con l'industrializzazione, l'urbanizzazione, la diffusione dell'alfabetismo, la migrazione della manodopera, la specializzazione, la professionalizzazione, la burocrazia, la divisione della sfera dello svago da quella del lavoro provocata dall'orario di fabbrica, la precedente integrità della ben orchestrata *Gestalt* religiosa che un tempo costituiva il rituale sia esplosa violentemente, e che dalla morte di questo potente *opus deorum hominumque* sia nata una molteplicità di generi di performance specializzati. Questi generi di svago industriale comprenderebbero il teatro, il balletto, l'opera, il cinema, il romanzo, la poesia stampata, le mostre d'arte, la musica classica e rock, i carnevali, le processioni, il teatro popolare, gli avvenimenti sportivi più importanti e dozzine di altri generi. La disintegrazione è stata accompagnata dalla secolarizzazione. Le religioni tradizionali, i loro riti spogliati di gran parte della loro ricchezza e dei loro significati simbolici precedenti, e dunque della loro capacità trasformatrice, sopravvivono nella sfera dello svago, ma non sono riusciti ad adattarsi bene alla modernità. La modernità significa l'apoteosi del modo indicativo: ma in quella che Ihab Hassan ha definito la «svolta postmoderna» stiamo forse assistendo a un ritorno alla congiuntività e a una riscoperta di modalità culturali trasformatrici, particolarmente in certe forme di teatro. La scomposizione può essere un preludio della ri-composizione. La ri-composizione non è la semplice restaurazione di un passato che lo lascia intatto, ma un porre questo passato in una relazione vitale con il presente.¹⁹⁵

Il realismo crudo con il quale Victor Turner descrive lo stato del performativo rituale/religioso nel mondo contemporaneo è corretto. A partire da una descrizione spietata dell'impoverimento dei valori simbolici nei riti attuali si può pensare a una loro ricostruzione: Turner suggerisce che ogni ricostruzione eventuale debba commerciare con l'arte. Non si può recuperare la complessità simbolica che in passato hanno posseduto i riti religiosi se non passando attraverso la consapevolezza della perdita e l'impiego del mezzo artistico per il recupero. Colpisce il riferimento a generi particolari del teatro, tra i quali possiamo senza dubbio annoverare il teatro di narrazione che ci interessa più da vicino.

Ogni rito, avviene, sull'orizzonte turneriano, all'interno del grande dramma sociale, nel quale distinguere artistico e non artistico non è immediato. Turner descrive il dramma sociale dentro la cornice della narrazione, dalla quale prende le mosse il nostro studio:

Ma se consideriamo la narrazione 'eticamente' come lo strumento supremo per collegare i «valori» e gli «scopi», nell'accezione diltheyana di questi termini, che forniscono motivazioni al comportamento umano, in particolare quando gli individui diventano attori di un dramma sociale, a strutture situazionali di «significato», allora bisogna ammettere che essa è un'attività culturale universale, piantata nel centro stesso del dramma sociale, che è a sua volta un'altra unità transculturale e transtemporale del processo sociale. «Narrare» deriva dal latino *narrare*, «raccontare», che è imparentato con il latino *gnarus*, «colui che sa, che è a conoscenza di, che è esperto di»: entrambi risalgono alla radice indoeuropea *gna*, «conoscere», da cui deriva la vasta famiglia delle parole che discendono dal latino *cognoscere*, comprese «conoscenza», «*noun*» [sostantivo], «*pronoun*» [pronome], il greco *gignóskein*, da cui *gnósis*, e il participio passato dell'antico inglese *geknawan*, da cui l'inglese moderno «know» [sapere, conoscere]. «Narrazione» sembrerebbe un termine assai appropriato per designare un'attività riflessiva che tenta di 'conoscere' (e persino, nel suo aspetto rituale, di raggiungere una *gnosis* di) eventi precedenti, e il significato di questi eventi. La stessa parola *dramma* deriva ovviamente dal greco *dran* «fare, agire», quindi la narrazione è una conoscenza (e/o *gnosis*) che sorge dall'azione, cioè una conoscenza

¹⁹⁵ *Ibidem*, 155-156.

sperimentale. La fase di compensazione di un dramma sociale struttura un tentativo di riarticolare un gruppo sociale lacerato da interessi settoriali o egoistici; analogamente, la componente narrativa dell'azione rituale e giudiziaria si sforza di riarticolare i valori e i fini contrapposti in una struttura significativa, il cui intreccio sia culturalmente dotato di senso. Quando la vita storica stessa non ha più un senso culturale nei termini precedentemente tenuti per validi, la narrazione e il dramma culturale possono assumersi il compito della *poiesis*, cioè di produrre un nuovo senso culturale, anche quando sembra che essi si limitino a demolire antichi edifici di significato, che non sono più in grado di compensare i nostri moderni «drammi esistenziali» (le cui dimensioni si fanno ora sempre più globali e minacciano l'intera specie).¹⁹⁶

Si noti il modo in cui Turner sceglie di articolare la sua lettura etimologica dei rapporti tra narrazione, dramma e *poiesis* sullo sfondo e con la meta della *gnosis*. La sua teoria comprende tutti gli ingredienti che definiscono, nella sua complessità, un oggetto di ricerca come il nostro, osservato a cavallo dei generi e individuato nella sua attitudine cognitiva.

Sia gli oggetti poetici che quelli teatrali, ovvero drammatici, in senso lato, sono intessuti narrativamente e hanno una base nella realtà e in particolare nella società che li performa ritualmente, sia quando l'aspetto rituale è esplicito sia quando – è il caso più frequente, ormai – si ritrova sommerso dalla modernità o anche soltanto dall'“artisticità” dalla quale sia stata recisa la radice religiosa.

Le intuizioni di Turner, alle quali è possibile attingere risalendo così all'archeologia degli studi performativi consistono soprattutto nella lucida distinzione, all'interno della *performance* rituale, di tre momenti: preliminare, liminare e oltre il *limen*. Turner, fissata questa scansione, trasporta l'analisi del concetto di *limen* nel rito, all'interno della riflessione sull'opportunità di distinguere una *performance* trasformativa da una *performance* trasportativa: è opportuno parlare di momento *liminare* in relazione alla prima e di momento *liminoide* in relazione alla seconda. Chi prende parte a un rito trasformativo agisce/subisce un vero e proprio passaggio di stato, qualcosa che ha direttamente a che fare con un *limen* che viene appunto superato. Il fruitore o meglio colui che partecipa a una performance di tipo artistico, trasportativo, commercia con il *liminoide* in una dinamica che rievoca il concetto di *limen* ma non è volta al suo superamento. Partiamo dall'idea che il teatro per sua natura si presenti come un'arte che è impossibile definire pacificamente come “mediata”, in quanto la partecipazione del pubblico in presenza, fondamentale, ne fa di per sé un momento che si compie in se stesso, in presenza, in compartecipazione, cosa che lo rende di fatto qualcosa di molto simile a un rito. Nel teatro di narrazione, ad esempio, ma anche in alcune forme di poesia orale, come vedremo, questo è davvero evidente. Nel corso della narrazione/poesia, il *performer* si presenta come “veramente” se stesso e parla alle persone agendo un sottotesto nel quale le persone stesse non diventano mai pubblico indistinto, ma restano “reali” nel senso più pieno e meno mediato del termine. Riflettere sulle categorie turneriane nel tentativo di approfondirne la validità, applicando lo studio al teatro di narrazione, appare interessante. Cosa sia il rito a teatro oggi, e tanto più in forme di poesia orale, è difficile da definire ma la fissazione del concetto nel teatro di narrazione è interessante perché permette di

¹⁹⁶ Ivi.

osservare in trasparenza cosa sia il rito nella realtà quotidiana. È patente che nel teatro di narrazione un tasso di ritualità sia alto, e che l'idea di *performer* come autore e attore di un rito sia fortemente evocato: gli autori/attori del teatro di narrazione hanno tutti alle spalle una forte riflessione teorica sulle origini del teatro, e sono perfettamente coscienti che la riduzione minimalistica che operano coincide con un ritorno alle origini rituali del dramma. Nel teatro di narrazione un'indagine sul rito, con l'imprescindibile riferimento, in Italia, all'esperienza di Jerzy Grotowski, dunque si impone in tutta la sua centralità: un privilegiato punto di vista dal quale si può osservare da un lato l'arte e dall'altro, specularmente, in un certo senso, la vita quotidiana.

Ora, la teoria della performance considera essenziale la dimensione rituale dell'azione umana e nella narrazione/poesia/drammatizzazione artistiche la ritualità, più o meno evidentemente esprime il suo stigma. Tuttavia, l'indagine sul suo aspetto performativo passa anche dalla rilevazione degli aspetti di fluidità, rappresentati dal coinvolgimento e dalla compromissione del rito con la realtà quotidiana, particolarmente evidente quando si indaga intorno ad oggetti orali.

Non abbiamo definito ancora il concetto di *performance*, pur avendolo largamente impiegato per fissare una proposta di metodo, nel dialogo con gli assunti degli studi cognitivi.

L'antropologia della performance di Victor Turner¹⁹⁷ si incontra con la teoria di Richard Schechner, fondatore dei Performance Studies, su questo punto: la prima *performance* umana, e in un certo senso ogni *performance*, ha nel rito la sua radice.

Richard Schechner si riferisce a questa realtà con l'espressione *Ur performance*, performance originaria, sebbene ponendosi il problema criticamente, anche Schechner pare ammettere l'esistenza di una *ur performance*, tuttavia denuncia la difficoltà di recupero di quella dimensione primigenia sia in senso teorico che nella pratica artistica. Così pone la questione, nel paragrafo della sua *Introduzione ai Performance Studies* intitolato *Origini della performance: se non attraverso il rituale, allora come?*:

Una performance non ha origine nel rituale più di quanto non ne abbia in una qualsiasi delle manifestazioni artistiche. Una performance ha origine nella tensione creativa tra efficacia-intrattenimento. Occorre pensare, metaforicamente, a una figura che rappresenti questa tensione non come a dei binari paralleli, ma come un intreccio o un'ellisse, che si stringe o si separa, nel tempo, a seconda degli specifici contesti culturali. Efficacia e intrattenimento non stanno agli antipodi, ma dipendono strettamente l'uno dall'altro. Nessuna *Ur-performance* potrà mai essere identificata con precisione. Ciò non ha impedito agli studiosi occidentali, sin dalla fine del diciannovesimo secolo, di estenuarsi nel tentativo di provare che le arti performative discendono dal rituale.¹⁹⁸

Appare molto interessante l'accostamento, in Schechner di ritualità e artisticità, che rievoca il tentativo turneriano di distinguere tra liminare e liminoide e in qualche misura lo supera utilizzando l'utile metafora dell'intreccio o dell'ellisse.

¹⁹⁷ V. TURNER, *Anthropology of Performance*, New York, 1986;

¹⁹⁸ R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. TOMASELLO, Cue Press, Bologna, 2018, 157.

Anche se l'Ur performance non è identificabile con precisione, proprio come l'archetipo negli studi di filologia, se ne può comunque dire qualcosa. Schechner dice:

Il desiderio di immaginare una Ur-performance ci dice più cose sulla storia di una certa genia di studiosi che su quello che è successo veramente. Teoricamente, l'Ur performance è una situazione, non un evento o un genere. Una performance ha origine nel bisogno di far accadere le cose e di intrattenere; di ottenere risultati e divertirsi; di mostrare il modo in cui vanno le cose e di ingannare il tempo; di diventare qualcun altro e di compiacersi di ciò che si è; di mostrarsi e sparire; di impersonare una forza trascendente e di essere «quel che sono» qui e ora; di perdersi in una trance e avere un perfetto autocontrollo; di rivolgersi a un gruppo specifico e di trasmettere il proprio messaggio alla più ampia messe di destinatari; di sentirsi in ballo per soddisfare un'esigenza personale, sociale o religiosa e di farlo soltanto per denaro. Lo scarto tra una performance rituale e artistica avviene quando una comunità ampiamente partecipata si frammenta in una serie di consumatori occasionali. Il passaggio dalla performance artistica a quella rituale avviene quando un pubblico di individui si trasforma in una comunità. Tendenze verso entrambe queste prospettive si manifestano in ogni performance.¹⁹⁹

Ecco come Schechner definisce la possibilità di una nuova ritualizzazione, delineata, come abbiamo visto, anche da Turner.

È tipica la flessibilità dell'approccio teorico di Schechner, che possiamo osservare fin dalla definizione della, in effetti, imprevedibile performance originaria.

Ma, pervenendo con lui, finalmente, al cuore degli interrogativi sollevati intorno alla *performance*, noteremo che persino la definizione netta dei suoi aspetti sincronici sarebbe fuorviante.

Schechner riesce ad affrontare una categoria veramente vastissima rilevando che qualsiasi comportamento umano è di fatto performativo e dunque rifiutando di definire in termini netti il concetto di *performance*. Si tratterebbe altrimenti di tentare azzardatamente di fornire un disegno definitivo della "attività umana". Una tale prova somiglierebbe insomma a un esercizio filosofico intorno ai confini della vita reale, che a Schechner, che nasce regista e non filosofo, opportunamente non interessa intraprendere. La sua riflessione è del tutto orientata alla realtà, e alla pragmaticità, ben al di là della sua definizione, in quanto quest'ultima introdurrebbe nell'analisi un grado di astrazione che di fatto allontanerebbe dalla realtà stessa.

Per Schechner la realtà è costituita da comportamenti che *sono performance* secondo la formula *is performance* o si presentano come tali: *as performance*. Abbiamo avuto modo di accennare a questa formula aperta, centrale, sulla quale, per altro, torneremo:

Che differenza c'è tra le espressioni: è una performance (*is performance*) e come una performance (*as performance*)? Certi eventi sono una performance, mentre altri lo sono meno. Ci sono limiti a ciò che può definirsi performance (*is performance*). Ma praticamente quasi tutto può essere studiato come se fosse una performance (*as performance*). Qualcosa è una performance (*is performance*), quando i contesti sociali e storici, le convenzioni, gli usi e le tradizioni la rendono tale. I rituali, i giochi e i ruoli della vita quotidiana sono performance a patto che le convenzioni, gli usi e la tradizione li manifestino come tali. Si può determinare cosa sia una performance (*is performance*) senza riferirsi a specifiche circostanze culturali. Non c'è nulla, infatti, in un'azione in sé che la riveli come performance o la squalifichi come

¹⁹⁹ *Ibidem*, 158-159.

tale. Dal punto di vista della teoria della performance per la quale io propendo, ogni azione è una performance. Ma dal punto di vista della pratica culturale, alcune azioni sono ritenute performance e altre no. Questo varia da cultura a cultura, da periodo storico a periodo storico (McAuley).²⁰⁰

Schechner rileva l'importanza essenziale del contesto nel quale qualsiasi comportamento si matura, si manifesta, viene codificato e decodificato: è evidente la tensione antropologica e sociologica che sta alla base della sua teoria. Proprio questa formazione suggerisce di non definire eccessivamente la performance: l'oggetto o il fenomeno possono essere delucidati maggiormente attraverso l'utilizzo di formule aperte, dato che qualsiasi formula più chiusa finirebbe per limitare culturalmente la definizione alla prospettiva culturale nella quale nasce. È una sfida transculturale quella sottesa alla nascita della teoria della performance.

Tra le definizioni flessibili di Schechner è fondamentale quella di comportamento recuperato, che affonda in una visione etologica del mondo.

Schechner afferma che ogni comportamento umano è un comportamento recuperato, ovvero agito due volte o, meglio, mai per la prima volta. Leggiamo, sempre nella sua *Introduzione*:

Tutti noi eseguiamo qualcosa più che realizzarla per la prima volta. Le abitudini, i rituali e la routine esistenziale sono comportamenti recuperati.²⁰¹

Si noti come Schechner declina il rito nel rituale, caricato dei valori assunti nel Novecento, nell'ambito degli studi di psicologia: ciò gli consente di stabilire un trait d'union tra rito e quotidianità ordinaria. Ma il teorico continua:

Il comportamento recuperato può essere esaminato allo stesso modo in cui un regista tratta una sequenza cinematografica. Queste sequenze di comportamento, infatti, possono essere riorganizzate o ristrutturare: esse appaiono indipendenti dalle cause (personali, sociali, tecnologiche, eccetera) che li mettono in atto. Vivono di vita propria, in un certo senso. La fonte e l'autenticità originaria di un comportamento potrebbero rimanere ignote o essere smarrite, ignorate o contraddette, persino nel momento in cui quella autenticità e quella fonte siano celebrate come tali.²⁰²

Appaiono evidenti le potenzialità della teoria della performance nella definizione del sottile e mai risolto rapporto tra autobiografia e invenzione nell'opera d'arte. E ciò che riguardo alla performance è individuato in ambito quotidiano e privato vale in ambito storico e universale, lì dove il discorso sulla narrazione finisce per coincidere con quello sul mito:

Nel momento, cioè, in cui sono create, trovate o articolate, quelle sequenze comportamentali possono rimanere ignote o essere celate, trascolorate nella visione distorta del mito. Il comportamento recuperato può essere di lunga durata, come nella performance rituale, o di breve durata come nei gesti fluttuanti di una mano che saluta. Il comportamento recuperato

²⁰⁰ *Ibidem*, 86-87.

²⁰¹ *Ibidem*, 81.

²⁰² *Ivi*.

è il processo chiave di ogni performance: nella vita quotidiana, nella terapia, nel rituale, nel gioco e nelle arti. Il comportamento recuperato è lì fuori, separato da me. In termini personali, il comportamento recuperato sono «io che mi comporto come se fossi un altro» oppure «ciò che mi si dice di fare» o ancora «quello che io sto apprendendo». Sebbene io mi senta interamente me stesso mentre assumo un atteggiamento apparentemente autonomo, basterebbe una piccola indagine per rivelare che le sequenze comportamentali nelle quali io sono impegnato non sono state inventate da me. Piuttosto, potrei esperire di essere «fuori di me», «non io», «sostituito da qualcun altro», come in trance. Il fatto che ci siano multipli di me in ogni persona non è un segno di squilibrio mentale ma, semplicemente, il modo in cui vanno le cose.²⁰³

Ed ecco che il discorso di Schechner sfuma nell'ambito artistico, consentendoci di individuare la performance come un *continuum* tra vita e arte:

Il modo in cui ognuno recita se stesso è strettamente connesso al modo in cui si recita in un dramma, in una danza e in un rituale. In effetti, se la gente non entrasse in contatto con i propri multipli, l'atto di recitare e l'esperienza della possessione nella trance non sarebbero possibili. La maggior parte delle performance nella vita quotidiana e altrove non hanno un singolo autore. I rituali, i giochi e le performance della vita quotidiana hanno il proprio autore in ciò che possiamo definire un collettivo anonimo o nella tradizione. I dati individuali attribuiscono ai rituali e ai giochi la facoltà di essere la reinvenzione, la sintesi, il prodotto di azioni già eseguite. Il comportamento recuperato include una vasta gamma di azioni. In effetti, ogni comportamento è un comportamento recuperato: ogni comportamento consiste nel ricombinare frammenti di comportamento precedentemente agito. Naturalmente, la maggior parte della gente di ogni epoca non è mai stata consapevole di fare cose del genere. La gente semplicemente vive. Le performance sono sottolineate, incorniciate o enfatizzate come comportamenti distinti dalla vita vissuta: recupero di un comportamento recuperato, se mi passate il termine. Comunque, per quello che è il mio obiettivo qui, non è necessario indagare questa ulteriore complicazione. È già abbastanza, infatti, definire il comportamento recuperato come sottolineato, incorniciato ed enfatizzato. Il comportamento recuperato potrebbe essere anche definito come me in un altro tempo o in un differente stato psicologico: per esempio nel mettere in atto un evento celebrativo o traumatico.²⁰⁴

È interessante valutare cosa questo significhi e cosa suggerisca nel momento in cui si sceglie di analizzare esempi tratti dal teatro di narrazione italiano. In queste performance è possibile notare come gli autori/attori recuperino brani della quotidianità, stigmatizzino nella loro narrazione i comportamenti umani salienti, di fatto agendo per la seconda volta se stessi ovvero un sé collettivo sul palco. Potremmo certamente analizzare il peculiare “recupero” di ciascuno di loro in relazione a quello che studi più strettamente teatrologici hanno costituito come canone del teatro di narrazione italiano: in questo senso il taglio schechneriano dell'analisi ci consente di leggere il dialogo tra autori, che tradizionalmente viene interpretato, appunto, come “tradizione”, piuttosto come “recupero di recupero”.

Come vedremo oltre, tutta la teoria schechneriana consente di parlare di performance come una sorta di traduzione di “azione”. Eppure sarebbe interessante, in ottica turneriana e schechneriana, indagare il concetto di *performance passiva*, sul quale i due autori non

²⁰³ Ivi.

²⁰⁴ Ivi.

si soffermano, ma al quale ci conduce naturalmente l'osservazione dei *performer* sia della poesia orale che del teatro di narrazione. La scelta minimalista di diversi di loro di non usare oggetti scenici, di accomodarsi su una sedia e rimanere seduti per la durata quasi totale dello spettacolo, rievoca una ritualità sottrattiva che dialoga con la tradizione religiosa e con quella delle manifestazioni politiche di protesta che caratterizzano l'esperienza contemporanea, affondando nel concetto di digiuno resistente e *sit-in*. Esistono *performance* veramente passive? Quale residuo attivo vi si rintraccia?

Al di là della sua misura attiva o passiva, al centro dei Performance Studies si colloca evidentemente la vita, nel senso più vasto che una teoria non strettamente filosofica abbia potuto immaginare. L'attenzione di Schechner alla realtà, come abbiamo visto, è anche attenzione alla ineludibilità della dimensione biografica. Lo studioso applica alla dimensione della riflessione saggistica questo assunto, affermando che quello che ha studiato e quello che propone come teoria non può prescindere da quello che lui stesso è, in quanto uomo con una storia. Ciò vale a maggior ragione per il *performer* che si presenta in scena senza la mediazione di un libro, che parla da se stesso, di se stesso, spesso, affermandosi nella sua presenza orale/corporea/mentale. Bisogna riflettere sulla dimensione biografica del *performer*, in particolare nel teatro di narrazione dove chi parla non è personaggio o lo è solo in quanto "fa la parte" di qualcuno che parla nel narrato, ma per *spot* minimi, rari o fluviali, come avviene spesso nella poesia orale.

2. *Teoria dell'oralità e della voce (M. Parry; A. B. Lord; E. A. Havelock; W. J. Ong; C. Bologna; A. Seppilli; P. Zumthor)*

Se tutto è, o può essere visto, come performance, gli aspetti performativi della vita umana, tuttavia, sono senz'altro più evidenti nelle azioni motorie e verbali che produciamo. Anche il pensiero è performativo, qualsiasi evento mentale lo è, ma è senz'altro più immediato rubricare come performativi i fenomeni che automaticamente siamo portati a descrivere come attività: l'uomo è più palesemente attivo quando si muove e quando emette un suono. In verità, le due attività sono riducibili a una. Nell'arte, il performativo, che è presente senz'altro anche nelle forme silenti, si manifesta più chiaramente nella dimensione dell'oralità e in senso ancora più largo in quella del dramma, che è compreso sotto il suo cappello.

Affrontiamo dunque la questione dell'oralità a partire dall'importante orizzonte teorico che si è sviluppato intorno a questo tema, nel corso del Novecento.

Precisiamo subito che la teoria dell'oralità ha in comune con la teoria della performance la felice tendenza alla fluidità. Gli studiosi che hanno affrontato questo oggetto/fenomeno sfuggente lo hanno fatto coscienti di non poterlo definire una volta per tutte e del fatto che esso oggi non sia osservabile pienamente, ma quasi soltanto attraverso ipotesi e ricostruzioni, se si guarda all'oralità di tradizione e in forme rimediate se si fa riferimento all'oralità ri-creativa sulla quale concentriamo la nostra attenzione. Tuttavia, il discorso sull'oralità, rispetto a quello portato avanti intorno alla performance è partito e si è sviluppato soprattutto in senso diacronico, per il quale, come vedremo subito, l'osservazione di fenomeni sincronici era pura funzione. Mentre la teoria della

performance nasce dunque in ambito socio-antropologico, la teoria dell'oralità si matura in seno allo studio della letteratura greca, in particolare intorno alla questione omerica, affrontata con l'ausilio di strumenti antropologici, etnografici.

Pioniere degli studi sull'oralità fu Milman Parry, la cui opera è nota attraverso la ricostruzione minuziosa operata dal figlio Adam, negli anni '20 del Novecento. Parry intuì che la forma della poesia omerica era stata influenzata dalle condizioni in cui essa era stata prodotta. I suoi studi, grosso modo contemporanei a quelli di Marcel Jousse,²⁰⁵ rinnovavano radicalmente l'approccio all'opera di Omero: mentre Jousse individuava la differenza tra le composizioni orali prodotte in ambiente contadino e qualsiasi altro tipo di produzione verbale scritta, Parry comprendeva che la composizione dei poemi omerici era maturata in un contesto del tutto simile a quello delle superstiti società contadine moderne, in seno a una civiltà orale.

Come ricorda Walter Ong:

La scoperta di Parry [...] può essere esposta nei termini seguenti: virtualmente ogni carattere distintivo della poesia omerica è dovuto all'influenza su di essa dei metodi di composizione orale. Questi possono essere ricostruiti mediante uno studio attento del verso, dopo aver però messo da parte quelle convinzioni sull'espressione verbale e sui processi mentali che generazioni di cultura scritta hanno radicato nella psiche. Una scoperta rivoluzionaria nell'ambito dei circoli letterari, che ebbe anche ripercussioni rilevanti in altri campi della storia culturale e psichica.²⁰⁶

Si noti come le parole di Ong mettano in risalto le ripercussioni della scoperta di Parry, sulle quali si sviluppò, come vedremo tra poco, la teoria dell'oralità più complessa di quella abbozzata dallo studioso di Omero.

Mettere da parte secoli di cultura scritta per prestare orecchio alla teoria di Parry non fu immediato. Egli aveva avuto modo di osservare, registrare e studiare la poesia orale di alcune zone rurali della Jugoslavia e mise a frutto questi studi per teorizzare il linguaggio formulare che consiste nell'utilizzo di una serie di espressioni ripetitive, all'interno dei testi orali, in special modo nomi e soprannomi dei personaggi della narrazione che costituiscono per il poeta performer una serie di puntelli per la memoria. Accostare un cantore balcanico a Omero era operazione trasgressiva, accettata, sì, ad Harvard, dove Parry trovò accoglienza, ma accettata con uno sguardo caratterizzato da limiti evidenti. Ricostruendo la vicenda di Parry, Havelock, in riferimento all'utilizzo dell'osservazione sincronica sui cantori balcanici, scrisse:

Senza dubbio fu quest'iniziativa, così in linea con la tendenza contemporanea diffusa tra gli studiosi di cose classiche, in favore dei metodi empirici di indagine di contro a quelli speculativi, che costrinse il mondo intellettuale a venire a patti con quello che è stato di recente chiamato «hard Parryism» o «Parryismo radicale» - termine abbastanza insensato, riflettente la forza di quel pregiudizio testualistico che aderisce con tenacia all'idea di Omero come «letteratura».²⁰⁷

²⁰⁵Lo ricorda W. J. ONG, in *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2014, 63.

²⁰⁶*Ibidem*, 63-64.

²⁰⁷E. A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Laterza, Bari, 1995, 67.

Torneremo approfonditamente sulla necessità di commerciare correttamente con i termini oralità-letteratura, nel capitolo dedicato alla poesia. Il nodo testo/oralità della teoria di Parry, in verità, era tutt'altro che risolto. Bisogna consentire con Havelock sul fatto che con Parry determinò la demolizione dell'idea di Omero scrittore a favore dell'idea di Omero orale e sul fatto che, tuttavia, la teoria dell'oralità di Parry era solo un abbozzo:

Se ne avesse avuto il tempo [Parry] sarebbe andato al di là della meccanica acustica della versificazione orale, fino a considerare quale potesse essere una mentalità orale e una condizione culturale orale.²⁰⁸

Neppure Albert Lord, a parere di Havelock, era andato molto lontano dal maestro:

si è limitato a integrare l'analisi fatta da Parry delle formule verbali notando il carattere formulare dei contenuti omerici (dell'epica jugoslava), individuando il controllo che i temi e gli episodi tipici esercitano sulla narrazione (Lord 1960). La discussione viene mantenuta per la maggior parte entro il contesto della stilistica. I poemi sono sempre «letteratura», anche se con uno stile loro proprio, vale a dire lo stile orale. Il paradosso si perpetua nel titolo dato all'istituto di Harvard che ospita la Parry Collection of Balkan Songs: «centro per lo studio della letteratura orale».²⁰⁹

Il riferimento è all'opera di Albert B. Lord, *The Singer of Tales*.²¹⁰ Colpisce la consapevolezza che maestro e discepolo avevano delle questioni nuove, che, nate appunto in seno alla questione omerica, offrivano la stura per la riflessione sulla tematica sommersa della tradizione orale in riferimento alla scrittura. Leggiamo in Lord:

The art of narrative song was perfected, and I use the word advisedly, long before the advent of writing. It had no need of stylus or brush to become a complete artistic and literary medium.²¹¹

Anche Lord, dunque, per descrivere lo stile orale, difendendone valore e dignità, lo definisce “artistico e letterario”: il condizionamento di secoli di chirografia è evidentemente fortissimo.

Eric A. Havelock, in particolare ne *La musa impara a scrivere*, denuncia chiaramente questo limite. Pur muovendosi, con questo saggio, anche lui intorno alla questione imposta dalla greicità arcaica e dalla greicità successiva all'invenzione della scrittura, tuttavia prova a spingersi oltre, affermando che la teoria, nel periodo in cui si trova a scrivere, sta maturando in direzioni che evadono i confini del mondo greco antico. Già Lord, per la verità, nel suo *The Singer* dedicava uno spazio a *Some Notes on Medieval Epic*, e dopo di lui, come vedremo tra poco, sarà Paul Zumthor ad affrontare la questione dell'oralità in ambito medievale. Tuttavia, la tensione di Havelock ad allargare i confini della questione non è da intendersi in senso strettamente diacronico: non si tratta di

²⁰⁸ Ivi.

²⁰⁹ Ivi.

²¹⁰ A.B. LORD, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, New York, 1971.

²¹¹ *Ibidem*, 124.

rivolgersi a un orizzonte nel quale sia possibile rilevare altri oggetti di studio più moderni, magari, di quelli offerti dalla critica omerica. Certo l'osservazione della contemporaneità con la sua specificità è importante per Havelock, che per altro, con spiccata sensibilità alle questioni relative ai media, solleva l'attenzione su cosa sia l'oralità a partire dall'esperienza della televisione e sulle questioni politiche correlate.

Si tratta però, a livello più profondo, di dilatare i confini teorici del rapporto tra oralità e scrittura, maturando una visione nuova, più profonda e più complessa, della tematica sollevata dalla questione omerica:

La verità è che la relazione oralità-scrittura non è ormai più soltanto greca. Essa ha attirato l'attenzione, come fenomeno tutt'ora operante nel mondo moderno, di discipline diverse come l'antropologia, la sociologia e la letteratura comparata. Lo studio della sopravvivenza dell'oralità in società rimaste fino ad epoca recente non alfabetizzate ha ceduto il passo all'analisi della sua ininterrotta presenza sotto i testi letterari composti da «scrittori» moderni. La teoria corrente può addirittura arrivare a giustapporre l'oralità e la «testualità» in una relazione che appare di contrapposizione. [...] L'evoluzione greca, interpretata fino in fondo, diviene parte di una più ampia interpretazione che trova applicazione nel campo delle letterature comparate al di fuori degli studi classici. [...] L'evoluzione greca è in se conchiusa, ma la crisi della comunicazione che essa ci mostra in atto nell'antichità acquista una più vasta dimensione quando la si misura su quella che sembra una crisi analoga dei tempi moderni. Una volta stabilita una reciproca relazione, ciascuna illumina l'altra.²¹²

Non si tratterà dunque di pervenire agli esiti più estremi che Havelock lascia balenare, ovvero quelli della contrapposizione di oralità e testualità: è opportuno anche oggi trattare i testi orali comunque in quanto “tessiture”, “composizioni”, caratterizzate diversamente dalle “tessiture” dei testi scritti, ma pur sempre “tessute”, dunque simili, in una certa misura, come strutture di parola “fatte” dall'uomo.

In verità proprio non rinunciare a vedere oralità e scrittura come due realtà implicate in una relazione illuminante è una scelta che precede e continua a sorreggere ogni altro tipo di relazione che si possa stabilire, ad esempio, tra tempi diversi della comunicazione umana, individuando sulla sua linea ininterrotta le crisi di cui parla Havelock.

Oltre a manifestare una quasi ossessiva volontà di puntualizzare, nella prefazione alla sua *Musa*, il proprio ruolo all'interno della storiografia relativa alla questione che qui indaghiamo, riflettendo sulla cronologia fornita da Ong in *Oralità e scrittura*, sul quale torneremo tra poco, Havelock utilizza la sua felice sensibilità ai tempi, per rilevare una data cruciale nella storia della questione dell'oralità, il 1962-1963:

L'anno 1963 offre una comoda linea di demarcazione cronologica o, forse meglio, la data in cui sembra crollare una diga nella consapevolezza moderna, dando il via alla piena miriade di fatti tra di loro collegati, che ora vengono riconosciuti con stupore. È vero che un certo apprezzamento del ruolo della lingua parlata in contrasto con quella scritta risale al secolo diciottesimo, e che più di recente alcuni antropologi militanti hanno steso vaste relazioni su società «primitive» (vale a dire non alfabetizzate) che hanno messo indirettamente in rilievo l'esigenza di una categoria di comunicazione umana designata come oralità primaria. Ma questo spunto prese forma di salda concezione solamente dopo il 1963. [...] Che cosa è accaduto (se qualcosa accadde) nell'anno 1963 o intorno a quell'epoca per innescare

²¹² E. A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere*, cit., 21-22.

quest'improvvisa esplosione di interesse? [...] Nel giro di dodici mesi o anche meno, dal 1962 alla primavera del 1963, in tre paesi diversi – la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti – uscirono fresche di stampa cinque pubblicazioni di altrettanti autori che all'epoca della composizione delle loro opere non potevano essere in reciproco rapporto. Le opere in questione erano *Il pensiero selvaggio* (Levi-Strauss 1962), *Le conseguenze dell'alfabetismo* (Goody e Watt 1968), *La Galassia Gutenberg* (McLuhan 1962), *Specie animali ed evoluzione* (Mayr 1963) e *Cultura orale e civiltà della scrittura* (Havelock 1963).²¹³

Havelock è perfettamente cosciente di alcune forzature evidenti all'interno del quadro che delinea, tuttavia la sua intelligenza storiografica non ne risente. Ci colpisce in particolar modo l'intuizione di comprendere nella rosa l'opera di Mayr, riferimento imprescindibile per gli studi sul linguaggio come caratteristica specifica della specie umana.

A proposito di linguaggio e specificità umana, Havelock fa delle affermazioni acute sull'imprescindibilità dell'oralità, sulla realtà fondamentale dell'oralità nella comunicazione umana:

«Parlare o scrivere» è un'espressione che, a ben pensarci, suscita un problema di psicologia elementare. La forma acustica di comunicazione in cui l'oralità è ristretta impiega l'orecchio e la bocca, e soltanto questi due organi, dai quali dipende la sua coerenza. La comunicazione scritta aggiunge la visione dell'occhio. Si tratta forse di una semplice addizione ovvero di una semplice somma con sostituzione, dove un fattore dell'equazione viene soltanto rimpiazzato da un altro? Se prendiamo sul serio le leggi dell'evoluzione, non è vera né l'una cosa né l'altra. [...] Naturalmente la comunicazione umana fa assegnamento anche sulla visione, nella misura in cui i segnali e le risposte del corpo vengono percepiti dall'occhio. Ma questo solo fatto non avrebbe mai potuto creare la società umana, né la nostra umanità essenziale. È una realtà della nostra eredità biologica il fatto che esse emersero grazie all'impiego delle nostre bocche e orecchie. Supporre che dopo un milione di anni la visione diretta su un manufatto materiale – un brano di scrittura – potesse di colpo sostituire l'abitudine biologicamente programmata, di reagire a messaggi acustici, vale a dire che la lettura potesse sostituire automaticamente e facilmente l'ascolto, senza profonde modificazioni artificiali dell'organismo umano, significa farsi beffe dell'evoluzione.²¹⁴

Colpisce la riflessione di Havelock sulla insostituibilità dell'esperienza acustica. Il delicato passaggio dall'orecchio all'occhio e - nell'oralità moderna – viceversa è oggetto tra gli altri, della riflessione di Mikel Dufrenne, consegnata al suo *L'occhio e l'orecchio*,²¹⁵ e del saggio di Mc Luhan, *Dall'occhio all'orecchio*.²¹⁶

Assodato che la scrittura ha introdotto una profonda modificazione dell'approccio umano alla comunicazione, non sostituendo mai l'oralità, la difficoltà sta, chiaramente non tanto nell'immaginare una comunicazione quotidiana priva di scrittura, ma una comunicazione in termini universali e transtemporali che non potesse affidarsi alla capacità protesica della scrittura di conservare memoria.

È interessante anche ciò che Havelock scrive a proposito:

²¹³ *Ibidem*, 31-33.

²¹⁴ *Ibidem*, 124-125.

²¹⁵ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Il Castoro, Milano, 2004.

²¹⁶ M. Mc Luhan, *Dall'occhio all'orecchio*, Armando, Roma, 1982.

Quando una società si affida a un sistema di comunicazione completamente orale, dovrà sempre [...] affidarsi a una tradizione espressa in enunciati fissi e trasmettibile come tale. Che tipo di linguaggio può assolvere a questo bisogno e rimanere tuttavia orale? La risposta sembrerebbe trovarsi nella parola ritualizzata, in un linguaggio tradizionale che in qualche modo diventa ripetibile, come un rituale in cui le parole rimangono in un ordine fisso.²¹⁷

Colpiscono queste affermazioni perché sembrano definire nel campo del linguaggio il meccanismo del comportamento recuperato descritto da Schechner. Guardare all'oralità come performance consente di individuare la tradizione come comportamento recuperato. L'osservazione di una caratteristica ripetitività è effettivamente una chiave che apre molte porte: serve a Parry per teorizzare il linguaggio formulare, serve ad Havelock per descrivere la tradizione, esattamente come serve a Jousse, per descrivere il meccanismo dell'autoapprendimento che passa attraverso il *balancement* che è una sequenza di movimenti identici.

Il concetto di ripetizione circola in tutti i teorici della rosa che tentiamo di individuare e, coniugato con quello di ritualità, che abbiamo conosciuto centrale nelle opere di Victor Turner, conferma la continuità logica tra i suggerimenti provenienti dagli studi sull'oralità, sull'apprendimento, sulla performance.

Questo concetto è altresì utile per definire, con uno slittamento che riteniamo opportuno, la performatività della tradizione, anche di quella scritta. Alla base degli studi di letteratura – scritta – è la filologia, sulla quale torneremo, che osserva le “ripetizioni” scritte di un testo, le varie testimonianze scritte, le varie trascrizioni di un'opera. Anche la tradizione scritta potrà essere considerata la messa in atto di un comportamento recuperato. Ora, l'osservazione di aspetti performativi come il comportamento recuperato, in un contesto di maggiore appariscenza performativa come quello fornito dall'oralità, consente di illuminare gli aspetti di continuità nella tradizione scritta e, indirettamente, costituisce la base dell'idea della letteratura come performance sulla quale torneremo ampiamente in seguito.

Ma, prima di soffermarci su questo, osserviamo come il concetto di ripetizione applicato alla memoria sia sviluppato da Havelock. Il teorico, a proposito della parola ritualizzata, della formularità, chiama in causa la psicologia collettiva, la dimensione della comunità e soprattutto si sofferma sui meccanismi dell'apprendimento e della trasmissione del sapere:

Un tale linguaggio deve essere appreso mnemonicamente. Non c'è altro modo per garantirne la sopravvivenza. La ritualizzazione diventa lo strumento della memorizzazione. Le memorie sono personali, appartengono a ogni uomo, donna e bambino della comunità, ma il loro contenuto, il linguaggio conservato, è comunitario, è un qualcosa condiviso dalla comunità in quanto esprime la sua tradizione e la sua identità storica. I teorici dell'educazione hanno spesso trattato l'apprendimento mnemonico come un termine osceno, come se il suo significato si esaurisse nell'apprendere a memoria del materiale privo di importanza. Non poteva commettersi errore storico maggiore. Non si contribuisce a una migliore conoscenza di noi stessi con una tale denigrazione. Non la creatività, qualunque cosa essa significhi, bensì il ricordo e la rievocazione contengono la chiave della nostra esistenza civile.²¹⁸

²¹⁷ *Ibidem*, 90.

²¹⁸ *Ibidem*, 90-91.

Havelock si chiede come congelare sia possibile congelare il discorso per mantenerlo stabile?

L'efficace ritenzione mnemonica viene favorita dalla ripetizione. I bambini, che amano la ripetizione della stessa storia, vogliono essere in grado di ricordarla e quindi di ripeterla in tutto o in parte e gustarla.²¹⁹

Ecco che il cerchio si compone anche intorno al concetto di narrazione. Pare tra l'altro che queste parole risuonino nella teoria della narrazione che ha messo a fuoco il concetto di ripetizione come ansiolitico. Tuttavia, nel brano di Havelock individuamo una sfumatura significativa: desideriamo che la storia si ripeta identica non solo perché ci dà sicurezza ascoltarla identica, perché ci seda l'ansia, ci dà conferme, ma anche perché mentre la riascoltiamo cerchiamo di impararla meglio, di possederla e ricordarla, magari per calmarci al pensarla nuovamente, quando possiamo in solitudine raccontarla a noi stessi, ad esempio.

Se l'opera di Havelock fornisce spunti interessantissimi, tuttavia, è a Walter Ong e al suo capitale *Oralità e scrittura*,²²⁰ che bisogna rivolgersi. Il testo di Ong si è affermato negli ultimi decenni come l'opera più nota dell'*oral theory*, ed effettivamente la sua struttura nitida e la completezza degli argomenti lo impongono come punto di riferimento imprescindibile: lo stesso Havelock lo cita come tale, ripetutamente, nella sua *Musa*.

L'opera di Ong, come annuncia l'introduzione, parla del «pensiero e della sua verbalizzazione in una cultura orale e solo successivamente del pensiero e dell'espressione scritta in rapporto con l'oralità»²²¹. Questo orientamento è chiaramente congeniale a qualsiasi ricerca si prefigga di affrontare i rapporti tra oralità e scrittura in relazione alla questione cognitiva, dato che Ong esplicita che il pensiero ha un peso nel processo orale e poi scritto. Ong riprende la verbomotorietà teorizzata per le società a oralità primaria da Jousse e sistematizza gli spunti cognitivi offerti da Jousse, ma andando oltre l'ambito dell'apprendimento e riferendosi al pensiero più in generale.

La centralità, nel processo orale, è assegnata evidentemente al pensiero, legato al problema della memoria:

Noi sappiamo ciò che ricordiamo [...]. Ma come fanno le persone a richiamare qualcosa alla mente in una cultura orale? [...] Se una cultura orale non ha testi come può raccogliere materiale e organizzarlo per poterlo ricordare? [...] Supponiamo che un individuo appartenente a una cultura orale si metta a pensare a un problema particolarmente complicato, e che riesca finalmente ad articolare una soluzione in sé relativamente complessa, consistente, diciamo, di qualche centinaio di parole. Come può egli tenere a mente tutte quelle parole, in modo da essere poi in grado di ricordarle?²²²

Il problema posto da Ong è, con ogni evidenza, di rilevante interesse cognitivo. Il teorico continua:

²¹⁹ Ivi.

²²⁰ W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit.

²²¹ *Ibidem*, 41.

²²² *Ibidem*, 79-80.

Innanzitutto, una soluzione lunga e analitica è difficile da strutturarsi, ci vuole un interlocutore: è difficile parlare a se stessi per ore di seguito. Un pensiero protratto in una cultura orale è legato alla comunicazione.²²³

Ma quando il pensiero è troppo complesso per essere tutto esplicitato? Quando il pensiero è solitario?

Ma anche con un ascoltatore presente, che stimoli e che dia senso al nostro pensiero, i suoi frammenti non possono essere fissati in annotazioni scritte: pertanto, come si potrà mai ricordare ciò che con tanta fatica si è elaborato? L'unica risposta possibile è: pensando pensieri memorabili. In una cultura orale primaria, per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti ed espressioni formulaiche, in temi standard [...] in proverbi [...]. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi.²²⁴

Ong chiarisce nell'introduzione che «qui trattiamo dell'oralità primaria, quella cioè degli analfabeti»²²⁵ noi viviamo nell'oralità secondaria, quella persistente e ineludibile anche in contesti alfabetizzati. Ora, si parte dal fatto che «il linguaggio ha carattere profondamente orale».²²⁶ Tuttavia farsi un'idea della natura del linguaggio orale, quando questo apparve nel mondo “incontaminato” dalla scrittura, è operazione difficilissima, la sfida è in primo luogo di natura cognitiva.

Ong fissa i termini della distinzione tra oralità e scrittura in modo da eludere la deformazione che ha portato a concepire formule come “letteratura orale” che egli reputa (come vedremo più approfonditamente in relazione alla poesia) senza mezzi termini “mostruose”.²²⁷

È interessante come Ong si rapporti anche all'idea di narrazione delineando il concetto a cavallo tra oralità e scrittura, sviluppando l'argomento della memoria e del deposito:

Non è facile avere un'idea precisa di che cosa sia una tradizione esclusivamente orale, ad oralità primaria. La scrittura fa sì che le parole appaiano simili a cose, perché noi pensiamo alle parole come a dei segni visibili che i destinatari decodificano; possiamo vedere e toccare tali parole scritte nei testi, nei libri. Le parole scritte sono residui; la tradizione orale non ha di questi residui o depositi. Per tutto il tempo in cui una storia orale, conosciutissima, non viene effettivamente raccontata, quanto resta di essa sono le potenzialità, da parte di certi esseri umani, di raccontarla.²²⁸

Torneremo sul concetto di potenzialità della narrazione in ambito orale. Ong lo mette a fuoco con sintetica chiarezza quando scrive:

²²³ Ivi.

²²⁴ Ivi.

²²⁵ *Ibidem*, 46.

²²⁶ Ivi.

²²⁷ *Ibidem*, 51.

²²⁸ Ivi.

Sebbene la narrativa sia presente in tutte le culture, essa è in un certo modo più funzionale in quelle a oralità primaria che nelle altre. Nelle prime, come ha osservato Havelock, non si può gestire la conoscenza sotto forma di categorie elaborate, più o meno scientificamente astratte; esse non possono generare tali categorie e si servono così del racconto di azioni umane per immagazzinare, organizzare e comunicare gran parte di ciò che conoscono.²²⁹

Ong descrive la tensione tra oralità e scrittura come un meccanismo che comporta vantaggi e perdite, con tutte le ricadute estetiche, psicologiche, che questo comporta:

Le culture orali, in realtà, producono esecuzioni verbali di grande bellezza e di alto valore umano e artistico, impossibili una volta che la scrittura ha preso possesso della psiche. Ciò nonostante, senza la scrittura la coscienza umana non può sfruttare a pieno le sue potenzialità, non può produrre altre creazioni, anch'esse potenti e bellissime.²³⁰

È notevole questa valutazione di svantaggi-benefici che lascia trapelare un'idea dell'invenzione della scrittura come perdita dell'innocenza dell'umanità.

La scrittura cambia per sempre non solo il rapporto tra creazione/pensiero - che non è più quello orale, che mentre nasce, come abbiamo visto, è già memorabile - e appunto memoria/memorizzazione di un'opera di parola, ma incide sulla sua natura estetica. È chiaramente uno sviluppo, questo, dell'intuizione sulla formularità avuta da Parry. Tuttavia, Ong spinge a una riflessione ulteriore: se un uomo moderno, un uomo appartenente al mondo dell'oralità secondaria o di ritorno prova a comprendere un'opera dell'oralità primaria avrà enormi difficoltà non solo perché non è in grado di partecipare, per ovvie ragioni, alla sua resa performativa in contesto originario, ma perché la sua struttura, intrinsecamente, è diversa da quelle delle opere nate nel mondo della scrittura, o nel mondo che è venuto a contatto con la scrittura.

Se il quaderno dell'artista moderno è il campo in cui le parole si performano sin da subito, sin dai primi appunti di un testo, il "quaderno" dell'artista di parole nell'oralità primaria non esiste, o meglio, è il suo corpo, è lo spazio in cui ricorda, dice, si muove, il suo corpo e la sua voce depositano, sia pur fugacemente la loro opera.

A differenziare oralità e scrittura, a nostro avviso, non è tanto l'assenza di possibilità di deposito nel mondo dell'oralità primaria, ma la natura non duratura della superficie/spazio in cui l'opera si esprime. Bisogna immaginare l'opera di parola come una borsa appoggiata su un pavimento il cui contenuto sia subito dissipato nelle mani del pubblico, in contesto di performance vera e propria, o come una borsa riposta nella cassaforte di una banca, in contesto di scrittura. Il fatto che differenzia oralità e scrittura non è tanto che la prima non ha deposito, ma il suo deposito è subito rapinato, diviso, mangiato, non c'è conserva. O, se si crede, l'oralità è un appoggio, la scrittura un deposito vero e proprio. Sottolineiamo questo aspetto di continuità, non per annullare le differenze qualitative innegabili tra scrittura e oralità, ma per denunciare anche gli aspetti quantitativi della questione: quanto è duratura, quanto è al sicuro, quanto è ripetibile un'opera. Tra l'altro bisogna distinguere tra invenzione della scrittura, che consente di riprodurre in un numero di copie più limitato, rispetto alla stampa. Anche a chi è nato

²²⁹ *Ibidem*, 200.

²³⁰ *Ibidem*, 52.

nella società della scrittura è chiaro che la ripetizione assicura memoria. È chiaro anche a chi pratici il digitale: la nostra era conosce la regola delle tre copie degli archivi digitali, numero consigliato per assicurare ai propri dati una maggiore tenuta nel tempo.

Al di là di questi aspetti di memoria, che abbiamo voluto relativizzare con queste note, rilevando cioè che la scrittura dà l'impressione di esserlo, ma è tutt'altro che eterna, è dunque opportuno guardare all'incidenza delle differenze tecniche di oralità e scrittura, ovvero quelle che, spingendoci oltre, cambiano persino il messaggio attraverso il medium, se è vero, secondo la notissima formula di Mc Luhan, che il medium è il messaggio.

Sulla qualità estetica delle opere dell'oralità primaria, argomento di capitale importanza e tuttavia sostanzialmente assente dalle riflessioni dei critici che precedono Parry, ricostruendo la storia della teoria dell'oralità, scrive Ong:

Come poteva essere tanto pregevole una poesia così vergognosamente formulaica, costituita di parti prefabbricate? Milman Parry affrontò apertamente la questione. Era inutile negare il fatto, ormai noto, che i poemi omerici valorizzavano, e davano capitale importanza, a quanto i lettori dei secoli successivi erano stati abituati a svalutare, cioè la frase fatta, la formula, l'aggettivo prevedibile: in breve, il cliché.²³¹

Ong, riferendosi anche a Bynum e al suo *The Daemon in the Wood*,²³² dove si trova molto approfondita l'idea di formula creata da Parry. Come chiarisce Ong:

Bynum distingue fra elementi "formulaici" e formule frastiche vere e proprie (cioè ripetute esattamente). Queste ultime contrassegnano la poesia orale, apprendovi raggruppate (in uno degli esempi di Bynum, *alti alberi* assistono al *tumulto dell'arrivo di un terribile guerriero*). Tali gruppi costituiscono il principio organizzativo delle formule, cosicché l'idea essenziale non trova formulazione chiara e immediata, ma è piuttosto un complesso narrativo tenuto assieme per lo più dall'inconscio. Gran parte dell'avvincente libro di Bynum è incentrata su una struttura narrativa base, che egli definisce il modello dei due alberi e rintraccia nella narrativa orale e nell'iconografia ad essa associata in tutto il mondo, dall'antichità mesopotamica e mediterranea attraverso la narrativa orale dell'odierna Jugoslavia, in Africa centrale e altrove. Dappertutto, "le nozioni di separazione, gratuità e pericolo imprevedibile" si raggruppano intorno a un albero, l'albero verde, e "le idee di unificazione, ricompensa, reciprocità" intorno a un altro albero, quello secco, il legno tagliato. L'attenzione prestata da Bynum a questa e ad altre forme narrative elementari dell'oralità ci aiuta a distinguere più chiaramente, rispetto al passato, tra organizzazione narrativa orale e organizzazione narrativa chirografica o tipografica.²³³

Ong sottolinea nello studio di Bynum gli aspetti del linguaggio formulare che investono non solo la sonorità ma il contenuto narrativo: suono di parole organizzate e narrazione, questa è l'idea che pare sottesa, sono nell'oralità primaria praticamente la stessa cosa. Nel capitolo dedicato a quella che Ong definisce psicodinamica dell'oralità, egli scrive:

²³¹ *Ibidem*, 66.

²³² D. E. BYNUM, *The Daemon in the Wood: a Study of Oral Narrative Patterns*, Center for the Study of Oral Literature, Cambridge, 1978.

²³³ W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., 68.

Chiunque abbia un'idea di che cosa siano le parole in una cultura orale primaria, o in una cultura non molto lontana dall'oralità primaria, non rimarrà sorpreso dal fatto che il termine ebraico *dabar* significhi “parola” ed “evento”.²³⁴

Questa osservazione solleva immediatamente la questione performativa. Ma seguiamo il filo di Ong:

Il fatto che i popoli a tradizione orale spesso – forse sempre – ritengano che le parole abbiano un potere magico è chiaramente collegato, almeno a livello inconscio, al loro senso della parola come necessariamente parlata, e dunque potente. Chi sia del tutto immerso nella mentalità tipografica non pensa alle parole come suono, cioè come eventi, e dunque come dotate di potere.²³⁵

Ciò è innegabile, e porta inevitabilmente anche se di riflesso a riflettere su quanto l'individuazione della performatività della parola scritta sia difficile, proprio per le ragioni che spiega Ong: la parola scritta non è inquadrata nel contesto magico tradizionale, quindi la sua diversa performatività, non convenzionalmente rituale, non è colta facilmente, anche in ragione di questo gli studi sull' “as performance” della letteratura si sono sviluppati ancora poco. Di per sé un libro è un oggetto: nell'essere prodotto e nello stare e ancor più nell'essere aperto e letto – anche silenziosamente – è un evento.

Parlando di scrittura e oralità è spesso citato il noto passo delle *Confessiones* di Sant'Agostino in cui il santo racconta di avere osservato, stupito, Sant'Ambrogio intento in una lettura silenziosa. C'è, però, un altro famoso passo delle *Confessiones* che colpisce, quello in cui Agostino descrive un momento di profonda crisi spirituale nel quale si verifica un evento capitale della sua vicenda biografica. Mentre il santo è colto da una crisi di pianto, si allontana dal compagno e si dispera sotto un albero, ecco cosa succede:

A un tratto dalla casa vicina mi giunge una voce, come di fanciullo o fanciulla, non so, che diceva cantando e ripetendo più volte: “Prendi e leggi, prendi e leggi”. Mutai d'aspetto all'istante e cominciai a riflettere con la massima cura se fosse una cantilena usata in qualche gioco di ragazzi, ma non ricordavo affatto di averla udita da nessuna parte. Arginata la piena delle lacrime, mi alzai. L'unica interpretazione possibile era per me che si trattasse di un comando divino ad aprire il libro e a leggere il primo verso che vi avrei trovato. Così tornai concitato al luogo dove stava seduto Alipio e dove avevo lasciato il libro dell'Apostolo all'atto di alzarmi. Lo afferrai, lo aprii e lessi tacito il primo versetto su cui mi caddero gli occhi. Diceva: “Non nelle crapule e nelle ebbrezze, non negli amplessi e nelle impudicizie, non nelle contese e nelle invidie, ma rivestitevi del Signore Gesù Cristo né assecondate la carne nelle sue concupiscenze”. Non volli leggere oltre, né mi occorreva. Appena terminata infatti la lettura di questa frase, una luce, quasi, di certezza penetrò nel mio cuore e tutte le tenebre del dubbio si dissiparono.²³⁶

Si può cogliere questo brano come una testimonianza sul valore della performatività della parola orale e della parola scritta: le parole cantate, ripetute, formulari, diremmo, del

²³⁴ *Ibidem*, 78.

²³⁵ *Ivi*.

²³⁶ *Conf.* VIII, 12.29

fanciullo sono costituiscono nella loro enunciazione un evento di straordinaria incidenza performativa, ma anche le parole del libro “avvengono” dentro Agostino con una potenza eventuale tale da convertirlo, cambiare il corso della sua vita.

La riflessione su Agostino spinge ad affrontare una polarità fondamentale delineata all'interno della teoria dell'oralità ovvero quella tra esteriorità e interiorità del suono.

Tra i teorici che abbiamo finora considerato è Ong a dedicare una riflessione specifica sull'argomento, con piglio filosofico:

Nel trattare alcuni tipi di psicodinamica dell'oralità, ci siamo finora occupati principalmente di una caratteristica del suono, ossia la sua evanescenza, la sua relazione con il tempo: il suono esiste soltanto quando cessa di esistere. Anche altre sue caratteristiche, tuttavia, determinano o influenzano la psicodinamica dell'oralità. La più importante è il rapporto, veramente unico che esiste fra il suono e l'interiorità, se lo confrontiamo con gli altri sensi. Un rapporto importante per l'interiorità della coscienza umana e per la stessa comunicazione umana [...].²³⁷

L'indagine sulla preminenza del senso dell'udito e sul mezzo della voce, rispetto al problema della coscienza umana, è indagato da Corrado Bologna in un originale saggio, *Flatus vocis*.²³⁸ Il libello suggestivo e di ottime intuizioni, rifletteva sulla metafisica e l'antropologia della voce, come recitava il sottotitolo. Uscì con la prefazione giustamente elogiativa di Paul Zumthor, che si dichiarava illuminato dalle intuizioni di Bologna, il quale, attingendo a un patrimonio spirituale vasto, dalla Scrittura alla filosofia antica e medievale tratteggia un quadro in cui il problema dell'oralità è visto sotto la specie della vocalità. Il problema della voce, che non può essere avulso dal discorso sull'oralità, ha tuttavia una sua autonomia: in Italia diversi studi sulla voce trattano il problema dell'oralità da angolature diverse, è utilissima ad esempio, la visione antropologica fornita da Carlo Severi, nel suo *Il percorso e la voce*,²³⁹ che riflette in particolare sull'utilizzo della voce all'interno della narrazione e inquadra il problema tra le colonne della memoria e del rito che la rinnova, proprio attraverso l'atto del raccontare.

I suggerimenti sulla vocalità di Bologna e Severi aggiungono sfumature e danno profondità al quadro dell'oralità, dando ragione della sua dimensione rituale.

Se la ritualità sulla quale abbiamo finora riflettuto emergeva dagli aspetti di ripetizione, o meglio di comportamento recuperato, le opere sulla voce incoraggiano a rilevare gli aspetti magici dell'oralità legati all'emissione della voce, pars spirituale del corpo umano. Al di là della notissima opera di Ernesto De Martino, alla dimensione magica della poesia orale è dedicato un testo di straordinaria erudizione e pieno di grandi intuizioni, purtroppo oggi considerato piuttosto datato e dunque posto in secondo piano nel panorama bibliografico intorno all'oralità: *Poesia e magia* di Anita Seppilli.²⁴⁰

Per ciò che riguarda la dimensione magica, sacra, della vocalità la Seppilli, ad esempio, conduce un approfondimento interessantissimo sulla pronuncia dei nomi divini. Ma ciò

²³⁷ W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., 117. Ong rimanda al suo *La presenza della parola*,

²³⁸ C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992.

²³⁹ C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.

²⁴⁰ A. SEPELLI, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino, 1962.

che colpisce maggiormente nella sua opera sono le intuizioni performative che appaiono lucidissime. Si tratta di un programma innovativo svolto con minuzia di dati e con visione performativa originale, *ante litteram*, rispetto alla strutturazione della teoria della performance:

Partiamo da un dato di fatto largamente documentabile: per lunghi periodi storici, e presso certe culture anche tutt'ora, alla poesia ed all'ispirazione stessa – che noi valutiamo come ispirazione di ordine estetico, e cioè ispirazione poetica – furono attribuiti significati e finalità che esulano da questa nostra valutazione attuale. Tale processo ideativo fu considerato infatti di ordine magico, e fu assunto e manipolato come tecnica magica. Se è vero – o forse meglio diremmo, credo, se è *anche* vero – che la magia risponde alla funzione biologica di dar sollievo ad emozioni dinanzi alle quali l'uomo non può trovar sbocco in un atto razionale, e tuttavia, di fronte all'impotenza, cui non può, senza pericolo psichico adattarsi, sfugge all'inerzia passiva e risponde con azioni sostitutive (B. Malinowski, E. De Martino, ecc.) non è da meravigliare che fra le varie azioni del genere faccia ricorso pure a quella che noi appunto chiamiamo espressione poetica. Il processo ideativo, di carattere poetico, a nostro modo di vedere, autotelico, viene cioè considerato in tali culture come carico di una forza eccezionale: una forza che non solo permette di entrare in contatto immediato con le altre forze del cosmo, ma anche di agire direttamente sul cosmo intero. Al processo espressivo “poesia” viene pertanto attribuita una funzione pratica, in tutti i sensi “vitale”, e insostituibile.²⁴¹

Il discorso sull'oralità è ricondotto chiaramente dall'ambito più strettamente teorico alle sue origini, alla poesia.

Anita Seppilli conduce la propria corposa indagine con sapienza filologica e intelligenza allargata oltre il carcere di una “testualità” concepita come tradizionalmente scritta. Il suo studio, che riconduce l'origine della poesia alla pratica eminentemente performativa della magia, ha il pregio non solo di svincolare la questione intorno alle origini del linguaggio poetico al di là della letteratura tradizionalmente intesa, ma nella nostra ottica, di collocare entrambe, ovvero poesia e letteratura, nella dimensione performativa che ne costituisce la culla e, alla luce della contemporaneità che indaghiamo, sa ancora rappresentare una vocazione. La Seppilli riflette anche intorno alla originaria consustanzialità di poesia e narrazione: la conciliazione dei due termini, definisce la natura performativa del suo sguardo e costituisce un'ulteriore conferma della pertinenza del nostro analogo tentativo di conciliazione, in questa sede: cos'è e cosa è stata la narrazione al filtro della tradizione secolare e alle sue compromissioni con la poesia? Quanto possa definirsi reale o tutt'al più utile la loro distinzione, in particolare dal punto di vista della *performance*? In definitiva quali sono i caratteri trasformativi, per usare una parola cara a Victor Turner, incisivi, della performance poetica orale, in senso lato?

Ed è sulla “poesia orale” e sulla sua latitudine che è incentrato lo studio capitale di Paul Zumthor, *La presenza della voce*.²⁴²

Il saggio di Zumthor illumina con un'angolazione perfetta l'oggetto del nostro studio in quanto affronta il problema della poesia anche in relazione alla performance, al teatro.

²⁴¹ *Ibidem*, 29.

²⁴² P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 1988.

Ma occorre partire dalla sua definizione di poesia orale. Zumthor riflette in modo per noi utilissimo sull'ambito della "poesia orale" in relazione a quello della "letteratura orale". Egli si rifà all'accezione di letteratura orale maturata in ambito antropologico, etnografico, sociologico, vastissima, comprendente addirittura i racconti orali privati quotidiani: siamo qui al di là della questione della distorsione dell'applicazione del termine letteratura, che nasce in contesto di scrittura, all'oralità, sul quale ci siamo già soffermati e torneremo ampiamente in seguito.

L'isolamento della poesia che Zumthor produce all'interno della letteratura orale segue la falsariga dell'intuizione iniziale di Parry: la poesia orale si distingue da altre forme di letteratura orale, ossia di narrazione, in quanto vive nella dimensione del ritmo:

Com'è noto, ogni cultura possiede un suo sistema passionale, le cui configurazioni di base possono essere colte, in tratti semantici più o meno dispersi ma specifici, in ogni testo che essa produce. Il testo poetico orale sembra essere quello in cui questi tratti sono più fitti. È perciò che la poesia orale dà a volte l'impressione di aderire più strettamente del racconto a ciò che, a un livello profondo, l'esistenza collettiva ha di più ripetitivo: di qui una ridondanza particolare, e una minore varietà di temi.²⁴³

Nel tentativo di circoscrivere il campo vastissimo della poesia orale, Zumthor si imbatte nella questione dei generi letterari e individua la poesia orale come un processo che li ingloba o vi si oppone descrivendo una tensione che proveremo a delineare in termini più spiccatamente performativi nella parte teorica del capitolo dedicato alla poesia.

Tutti gli studi finora citati, in modi diversi, a nostro avviso ruotano intorno a un unico tema di fondo: quale sia il rapporto tra forma e performance, che va molto al di là del gioco di parole. Certo, Victor Turner avvertiva che a suo parere performare, come abbiamo visto, conservasse il significato di portare a termine e affermava che non c'entrava nulla con la forma. Ma anche da alcuni interessanti spunti di etimologia significativamente emersi nel corso di una delle interviste che seguono, quella al filologo e poeta orale Francesco Benozzo, emerge che la compromissione forma-performa è innegabile.

Ora, a proposito di forma, scrive Zumthor:

La differenza dei registri sensoriali che chiamano in causa la poesia orale da un lato e la poesia scritta dall'altro implica con ogni evidenza che le loro rispettive forme non possono essere identiche. Neppure i livelli in cui si costituiscono o i procedimenti che le producono saranno comparabili a priori. [...] La strutturazione poetica, in regime di oralità, opera più mediante la drammatizzazione del discorso che per mezzo di processi di grammaticalizzazione (come invece fa, quasi esclusivamente, la poesia scritta).²⁴⁴

È notevole l'inspessimento che Zumthor conferisce alla questione del rapporto tra poesia e teatro sotto il 'cappello' della performance.

La poesia orale non è descritta semplicemente come qualcosa che in quanto performata esplicitamente somiglia al teatro, ma come qualcosa che strutturalmente, intrinsecamente,

²⁴³ *Ibidem*, 52.

²⁴⁴ *Ibidem*, 94-95.

è frutto di una drammatizzazione della parola, lì dove nello scritto invece la struttura è data dalla grammatica.

Eludendo i confini dei generi, Zumthor offre nuove nomenclature per definire le varie forme della poesia: *macroforma*, ovvero generi in senso classico, modelli etc e *microforma*, ovvero stili, temi etc... Si fa poi evidente l'interesse per la realtà performativa che informa, con giusto gioco, le forme poetiche nei tentativi di Zumthor di distinguere nettamente le parti di quello che potremmo definire evento poetico complessivo, così:

Distinguerò [...] tra l'*opera*, la *poesia* e il *testo*. L'*opera* è ciò che è comunicato poeticamente, qui e adesso: testo, sonorità, ritmi, elementi visuali; il termine abbraccia la totalità dei fattori dell'esecuzione. La *poesia*, il componimento poetico, è il testo e, ove sia il caso, la melodia dell'*opera*, senza che vengano presi in considerazione gli altri fattori. Il *testo*, infine, sarà la sequenza linguistica uditivamente percepita, sequenza il cui senso globale non è riducibile alla somma degli effetti particolari prodotti dalle sue componenti successivamente percepite.²⁴⁵

Non si tratta di scatole cinesi. Si tratta della osservazione lenticolare di un processo nelle sue scansioni. Si tratta della definizione del grado di performatività delle diverse manifestazioni della poesia orale, o dei diversi momenti della manifestazione: in un'ottica in cui davvero la performance finale, ovvero l'*opera*, pare completare, dare compiutezza alla forma che, nella nomenclatura che Zumthor adatta alle proprie esigenze teoriche, parte dal grado *testo* e attraversa il momento della *poesia*.

Che poi questa cronologia non sia da intendersi in termini specifici ma come una grande metafora che rende comprensibile in senso storico -narrativo la natura del processo nel suo dipanarsi nel tempo è chiaro. Il processo poetico avviene tutto in un momento e può restare bloccato allo stadio memoria senza che questo lo renda meno processuale.

Su questo torneremo ancora.

Zumthor stesso affermava con chiarezza che per definire l'oralità la formula non basta. Da un lato il teorico difendeva dunque la testualità della poesia orale: «Dal punto di vista linguistico, sia esso orale o scritto, un testo resta un testo, di competenza dei metodi critici (quali che siano) di cui è, in quanto testo, per definizione l'oggetto».²⁴⁶

D'altro canto, sottolineando l'opposizione voce/scrittura che emerge studiando la poesia orale, Zumthor affermava:

L'oggetto [rappresentato dalla poesia orale] si sottrae [...] alle generalizzazioni: cioè che lo sguardo dell'oralista cerca di mettere in evidenza nella continuità del reale è costituito da discorsi piuttosto che da testi, da messaggi in situazione piuttosto che da enunciati finiti, da pulsioni piuttosto che da stasi, o, per riprendere i termini di Humboldt, dall'*energia* piuttosto che dall'*ergon*. Il problema è dunque quello di mettere in trappola questo oggetto; ma occorre prima inventare la trappola, e non siamo che ai primi tentativi. Almeno un punto è sicuro: è solo se percepiamo (e analizziamo) l'opera orale nella sua esistenza discorsiva che potremmo aver presa sulla sua esistenza testuale e, di conseguenza, sulla sua realtà sintattica. Attribuendo un senso lato a questi termini, diremo che qui non esiste grammatica senza

²⁴⁵ *Ibidem*, 95.

²⁴⁶ *Ibidem*, 153.

retorica, né retorica senza grammatica, e che tra l'una e l'altra non si stabiliscono rapporti gerarchici: siamo in presenza di una semplice fluidità orientata.²⁴⁷

Questa di Zumthor è una lezione di pura performatività. L'unica evoluzione che ci sembra opportuno applicarvi, alla luce della teoria della performance, è quella che riguarda la realizzazione di una trappola teorica per comprendere l'oralità nella sua processualità. Applicare la teoria Schechneriana all'oralità consente di comprenderla senza intrappolarla.

D'altro canto le riflessioni sulla voce e sulla presenza del corpo dello stesso Zumthor vanno nella direzione performativa.

Il teorico afferma:

L'oralità non si riduce all'azione della voce. Espansione del corpo la voce non la esaurisce. L'oralità abbraccia tutto ciò che, in noi, si rivolge all'altro: sia pure un gesto muto o uno sguardo²⁴⁸.

3. *Per una cognizione performativa dell'oralità. Una riflessione teorica*

Partendo da quanto abbiamo avuto modo di illustrare, affrontando le riflessioni dell'*oral theory*, si può affermare che, benché l'oralità viva in una dimensione formalmente aleatoria, nel mondo contemporaneo la sua consistenza non appare né fantasmatica, né virtuale.

Con ciò, in primo luogo, si intende che essa non è affatto ostaggio di una tradizione trapassata che sia sostanzialmente inattuabile, nei suoi aspetti esteriori e al contempo costitutivi, ovvero quelli legati in particolare alla voce e in genere al corpo.

È altresì innegabile che l'oralità costruita oggi per imporsi e dunque più appariscente, in continuità con la primavera elettrica del Novecento, si esprima su medium digitale, 'virtuale', che nel sentire comune appare, tuttora, come il medium 'del futuro'. Tuttavia, essa continua a rappresentare una minima parte dell'oralità, per così dire, reale e totale – ordinaria e artistica – che circonda l'essere umano.

Che questa oralità totale, come latamente il linguaggio, possa poi apparire di fatto come il *medium* di gran lunga prevalente nella realtà *immediata* è comunque un paradosso sul quale sarà necessario soffermarsi.

Si rifletta preliminarmente sul fatto che, se si guarda all'oralità come a un fenomeno complesso, quotidianamente e costantemente a cavallo tra ordinarietà e artisticità, a ogni latitudine sarà possibile rilevarne l'enorme larghezza funzionale: non si può infatti non registrare che l'oralità è un comportamento quasi totalizzante, ovvero in grado di esprimere e descrivere, con ampiezza e insospettabile precisione, il panorama della vita umana. Conquista cognitiva in larga parte inspiegata – se la collochiamo nel grande bacino del linguaggio umano²⁴⁹ – l'oralità è tuttavia cognitivamente economica,

²⁴⁷ *Ibidem*, 154.

²⁴⁸ *Ibidem*, 241.

²⁴⁹ A. PENNISI – A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive: un'introduzione*, cit.

universalmente facile: ciò conduce inesorabilmente a definire la sua totalità nella sfera dell'immediatezza.

Tuttavia, con altrettanta apparente facilità, si verifica lo slittamento dell'ordinarietà dell'oralità nell'artisticità della poesia orale e del teatro, soprattutto delle sue forme epiche e di narrazione, sulle quali ci soffermeremo specificamente. È da questo scarto che nasce la tentazione inevitabile – stimolante ma non priva di pericoli – di collocare l'oralità fuori dall'immediato e dunque latamente tra i media, con tutte le implicazioni terminologiche che ciò comporta.

Se nello storico censimento di Marshall McLuhan tra i media non figurava neppure il teatro, oggi, sull'onda delle controverse riflessioni di Jay David Bolter e Richard Grusin sul processo di *remediation*²⁵⁰ e alla luce del dibattito che in Italia ruota intorno alla diffusione di nuove forme di poesia orale e performativa e alla esperienza del teatro di narrazione, si è reso urgente discutere in termini più generali sull'arte orale e sul suo statuto anche rispetto, appunto, alla teoria dei media.

Si è occupato pure di questo Fabrizio Deriu, teorico della performance, che ha manifestato nel suo percorso scientifico anche un orientamento spiccato alla mediologia. Il suo volume, *Mediologia della Performance, Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*,²⁵¹ partendo dalle fondamenta della disciplina, che lo studioso rintraccia proprio nel rapporto tra oralità e scrittura, approfondisce le questioni performative legate alla rivoluzione digitale.

Scrive Deriu:

Esiste [...] un nesso molto forte, anzi perfino costitutivo tra arti performative e oralità, purché con questo termine non ci si riferisca tanto (o soltanto) alla “parola parlata” quanto a una dimensione più complessa (cognitiva ed epistemologica) che investe nella molteplicità delle sue forme il “sapere incorporato” (*embodied knowledge*) o, ancora meglio, il “sapere in azione”. In un certo senso, la transizione dalla nozione di arti performative a quella di arti performáticas intende fondarsi e fare leva precisamente sulla valorizzazione di tale nesso.²⁵²

Nel capitolo sul teatro ritorneremo sul magistero di Deriu, primo in Italia tra i mediatori e sviluppatori originali della teoria della performance di Schechner.

Lo caratterizza in verità la vocazione a precisare l'area di pertinenza più circoscritta e specifica della performance. L'esaltazione del concetto di performático, coniato da Diana Taylor, su quello di performativo, senz'altro più largo e vago, fa parte di questo progetto di definizione netta dei confini della questione intorno all'*is performance/as performance*:

A proporre l'impiego tecnico del termine performático nel vocabolario dei Performance Studies è stata Diana Taylor [...] “Performance” [...] designa a un primo livello l'oggetto d'analisi, vale a dire l'insieme di pratiche ed eventi che prevedono comportamenti preparati, convenzionali e/o appropriati al contesto quali rituali, teatro, manifestazioni politiche, e così via; mentre a un secondo livello costituisce la “lente metodologica” che permette agli studiosi

²⁵⁰ J. D. BOLTER – R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2003.

²⁵¹ F. DERIU, *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013.

²⁵² *Ibidem*, 37.

di analizzare gli eventi in quanto performance (secondo la già nota formula schechneriana “is/as performance”). Comprendere gli eventi in quanto performance, osserva Taylor “suggests that performance also functions as an epistemology. Embodied practice, along with and bound up with other cultural practices, offers a way of knowing”. La parola chiave, naturalmente è embodied (incorporato).²⁵³

Le precisazioni di Deriu rendono patente quanto la lezione delle scienze cognitive sia penetrata nell’ambito dei Performance Studies. Al di là di questo, Deriu si fa vettore in Italia di una declinazione significativa della formula *is/as* schechneriana, che a noi è cara nella sua ampiezza, proprio perché suscettibile di specificazioni originali come quella di Taylor: l’*as performance* non designa solo l’oggetto che può essere visto come performance, ma lo stesso metodo che gli studiosi adottano quando vogliono approcciare qualcosa che non sia “propriamente” performance, come se lo fosse.

Nell’affermare il concetto di performático, Diana Taylor ha precisato che se da un lato, sul fronte “sostantivale”, la distinzione di Schechner tra *is* e *as* si può accogliere e ulteriormente definire, proprio questa definizione viene sostanzialmente annullata, o comunque molto sfumata, nel momento in cui si utilizza un aggettivo vago come “performativo” per riferirsi sia a ciò che è che a ciò che potrebbe essere visto come performance e dunque al metodo. Di qui la necessità di utilizzare un aggettivo più specifico, appunto performático:

Although it may be too late to reclaim performative for the nondiscursive realm of performance, I suggest that we borrow a word from the contemporary Spanish usage of performance – performático or performativo in English – to denote the adjectival form of the nondiscursive realm of performance.²⁵⁴

Deriu, al contempo, accoglie la lezione di Taylor e la ridimensiona:

La mia idea di performático – la nozione di ciò che il termine precisamente può andare a designare – non collima completamente con quella della Taylor. Sono poco propenso, ad esempio, a considerare così radicalmente “non discorsivo” il “dominio della performance”. [...] Ciò nondimeno il tentativo di innestare il termine nel vocabolario italiano si fonda su un accordo pieno con la duplice tesi dell’autrice. Primo, la necessità di escogitare un vocabolo che riempia il vuoto lessicale e designi lo “spazio performático” nel suo proprio. Secondo, il fatto che i Performance Studies, assumendo seriamente la performance come un sistema di apprendimento (*learning*), immagazzinaggio (*storing*) e trasmissione (*transmitting*) del sapere (*knowledge*), permettono di espandere la nostra nozione di sapere: mossa, questa, che comporta una “sfida” alla preponderanza della scrittura nell’epistemologia occidentale.²⁵⁵

²⁵³ F. DERIU, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012, 156-157. Il passo citato è tratto da D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, London, 2003, 3.

²⁵⁴ D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire*, cit., 6.

²⁵⁵ F. DERIU, *Performático*, cit., 158-59.

Ciò che colpisce e si rivela particolarmente illuminante, nella nostra prospettiva, è il fatto che Deriu, anche sulla falsariga del concetto di *mediamorfosi*, coniato dal Roger Fidler, assottigli, proprio in ottica performatica, la questione oralità/scrittura fino a definire le caratteristiche proprie della performatività attraverso una ridefinizione dell'oralità come meccanismo complesso, che in qualche modo "supera" la scrittura, inglobando voce, corpo, gesto etc, eppure rimanendo "discorso".

Deriu può descrivere:

[...] la complessità estrema (e spesso sfuggente) del mondo attuale, che richiede necessariamente l'impiego di strumenti e prospettive teoriche e metodologiche sofisticate e interdisciplinari; nonché l'adozione di un punto di vista, anche in proiezione storica, di tipo mediologico e piuttosto anti-umanistico (nella misura in cui le discipline umanistiche hanno contribuito, come ha suggerito Benjamin, ad affermare un concetto dell'arte "radicalmente anti-tecnico", ovvero refrattario a considerare l'articolazione fra tecnica e cultura come fattore costitutivo della natura e del significato delle espressioni artistiche).²⁵⁶

La lezione dello studioso, piuttosto radicale sebbene più moderata di quella di Taylor, non turba la prospettiva umanistica che più volte richiamiamo in questa sede, anzi inaspesisce le ragioni del dialogo tra settori caratterizzati da "tecniche" diverse come la poesia orale e il teatro: per quale motivo mai oggi il dialogo sarebbe ancora praticabile se non perché alla base, qualcosa di apparentemente anti-tecnico, ma in realtà trans-tecnico, definisce il minimo comune denominatore tra i diversi generi?

La questione ci porta a interrogarci direttamente: i Performance Studies sono un'alternativa all'umanesimo? Seguiamo ancora Deriu in un interessante contributo, nel contesto di un recente dossier su performatività e critica letteraria:

È difficile, se non impossibile, trovare ai nostri giorni una riflessione, un manifesto, o perfino un report statistico sull'andamento delle pubblicazioni scientifiche nell'ambito dei saperi umanistici che si dichiari contrario all'interdisciplinarietà. Nella gamma delle possibili posizioni che spaziano da un atteggiamento moderatamente a uno radicalmente favorevole, qui si propende per un progressivo e inesorabile, sebbene forse non imminente, sfaldamento dei tradizionali confini disciplinari umanistici, i cui fondamenti epistemologici risalgono a un'epoca storica ormai troppo lontana rispetto alla contemporaneità. L'obiettivo, ambizioso ma ineludibile, sembra dunque la costruzione di un paradigma *post*-disciplinare dei saperi umanistici, che da un lato salvaguardi le specificità delle arti e le specializzazioni relative ai patrimoni di conoscenza dei singoli campi di studio, ma dall'altro vada convintamente al di là degli specialismi incompatibili – come aveva ben compreso McLuhan – con la dimensione globale, decentrante e totalizzante dell'era dominata dalla tecnologia digitale. Come i saperi umanistici debbano essere riorganizzati è questione di portata gigantesca, di gran lunga al di là delle capacità individuali di ogni singolo studioso. Ma della centralità, in questo processo di ripensamento teorico, della potente e al contempo controversa nozione di performance si può tuttavia essere ragionevolmente certi.²⁵⁷

²⁵⁶ *Ibidem*, 124.

²⁵⁷ F. DERIU, *Le fonti performatiche dell'istanza narrativa. Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento*, in «Oblio. Osservatorio bibliografico della letteratura italiana otto-novecentesca», 42/43, XI, 2021, 27-28.

I Performance Studies, dunque, non sarebbero un paradigma sostitutivo dei diversi paradigmi umanistici, ma un paradigma ulteriore, che qualcuno in molti considerano superiore e qualcuno può assumere come sovrano, in ogni caso non in contraddizione e non in superamento dell'umanesimo che non siamo e forse non saremo disposti a definire davvero pacificamente "paradigma", se non quando accerteremo che la vita è il paradigma della vita e l'uomo è il paradigma dell'uomo, ovvero nel momento dell'identità raggiunta, performativamente, diremmo, tra ciò che si è e ciò che si fa. I Performance Studies hanno il fascino della totalità, moderabile, frazionabile, discutibile, ma centrale e a nostro avviso irrinunciabile.

Ma, tornando all'oralità, anche Zumthor, come abbiamo avuto modo di osservare, parla di oralità come qualcosa che ingloba voce e gesto, qualcosa di performativo. Il fatto che essa inglobi nel discorso anche il discorso verbale non mette in discussione il suo statuto prettamente performativo.

Una volta indagato questo statuto, trovando i punti di somiglianza tra oralità e scrittura, non con un vago approccio "umanistico" ma con la prospettiva storica offerta dall'*oral theory* e dal fronte epistemologico che avremo modo di illustrare nel capitolo sulla poesia, non appare aleatorio.

Le riflessioni di Deriu costituiscono un punto cruciale nella complessa fissazione di un quadro dell'oralità non solo come cultura, processo memoriale, tanto meno come "letteratura" in termini rigidi. Si tratta, con il mediologo, facendo tesoro della teoria dell'oralità, di ripartire dal quotidiano, integrandovi il gesto orale artistico:

[...] Perfino limitando l'analisi al linguaggio parlato la connessione tra oralità e dimensione performativa risalta con grande forza, dal momento che l'atto del parlare, lungi dall'essere il prodotto puro e semplice della facoltà di linguaggio, implica e contiene sempre, quanto meno, l'esecuzione di comunicazione non verbale.²⁵⁸

L'arte, anche quando la dinamica relazionale che intrattiene con la vita quotidiana si presenta estremamente fluida, come nel caso delle specifiche manifestazioni che prendiamo in esame, esprime un irriducibile a parte, o, per utilizzare una metafora orale, nella polifonia del reale essa ha un valore contrastivo e accrescitivo: il canto del poeta è sempre un controcanto trasportante, rispetto alla parola portante del quotidiano.

Ora, lo scarto in effetti è percepito come costruzione, una costruzione ha bisogno di mezzi, l'idea di mezzo conduce chiaramente a quella di medium, in termini che nel mondo contemporaneo non possono che presentarsi compromessi ancora con quelli che costituiscono l'ormai tradizionale dibattito sulla comunicazione di massa.

Proprio prendendo spunto da un interrogativo che, notando che era stato escluso dall'esame di Mc Luhan, con acutezza Deriu si poneva intorno al teatro, *Il teatro è un medium?*²⁵⁹ spostiamo la domanda sull'oralità.

È la ben nota inclinazione della cultura occidentale attuale all'esaltazione dei propri mezzi, e con essi del concetto stesso di medialità, a imporre dunque la necessità di

²⁵⁸ F. DERIU, *Mediologia della performance*, cit., 38.

²⁵⁹ F. DERIU, *Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva mediologica*, in «Mantichora», 5, 2005, 59-67.

interrogarsi teoricamente sulla medialità dell'oralità e di tentare di comprendere ad esempio, nel panorama della creazione artistica orale, come essa agisca in termini di diminuzione o aumento della distanza tra produttore e fruitore d'arte: un medium, tanto tradizionale da potersi definire primitivo, può somigliare, per esempio, per metafora, a uno schermo? Su questo ci soffermeremo specificamente tra poco. Ma, alla base, appunto: l'oralità è o no un medium ed eventualmente in quale senso?

Se l'etimologia davvero suggerisce interrogativi opportuni, occorrerà in definitiva chiedersi se la dibattuta natura di *medium/mezzo* dell'oralità artistica non descriva ancora, oltre alla sua natura originaria di *strumento* di raffinazione del linguaggio ordinario, anche, contemporaneamente, la sua *posizione*.

Per ciò che concerne quest'ultimo aspetto si ricordi che il poeta, all'origine, è sempre un poeta-sciamano, in senso lato, ovvero un uomo *in mezzo* tra qualcosa e qualcos'altro, come soluzione di continuità e canale, tra un mondo e un altro mondo, sia posto quest'ultimo come mondo da noi creato-generato o mondo inteso creativo-generativo, a sua volta, del nostro.

Dunque, l'originaria *medianicità* dell'arte orale – perché è su questo, ovvero sulla dimensione sacrale che è ancora oggi utile dibattere – è compatibile con la sua presunta, attuale *medialità*?

E queste realtà, rivelate dall'oralità nella sua qualità artistica, intrattengono o no rapporti armonici con la *medianità* dell'oralità ordinaria, ovvero quella che sta in mezzo alla vita di tutti, continuamente?

Prima di addentrarci nella riflessione principale sull'oggetto "oralità", bisogna considerare – a mo' di premessa, e flettendo l'osservazione in senso metaforico e meta-critico – un terzo modo che l'oralità ha di "porsi in mezzo" a qualcosa, oggi: il porsi in mezzo al dibattito critico.

Affermando l'opportunità di coniugare *oral theory* e *Performance Studies* ancora Deriu scrive:

Certo è, a mio avviso, che qualsiasi ricerca in questo campo non potrà non tenere conto della intrinseca connessione tra oralità e performance, dal momento che il "ritorno" dell'oralità non riguarda tanto (o almeno non principalmente) la comunicazione verbale, quanto i suoi aspetti performativi – e in particolar modo, all'interno della più generale performatività, la pratica delle arti performatiche.

Dagli studi cosiddetti "oralisti" possono derivare implicazioni potenzialmente molto ricche per i Performance Studies. In base alle considerazioni di Goody sui diversi livelli di interfaccia, se assumiamo infatti che pensiero e comunicazione immersi nell'oralità sono per statuto comportamenti performativi, dobbiamo riconoscere che vale in qualche modo anche l'inverso: le attività performative (anche quelle che hanno luogo nelle società dotate di scrittura) sono pratiche di oralità. Cioè: nell'esercizio delle attività performative (e nelle arti performatiche in particolare) è sempre in gioco un insieme di facoltà, mnemoniche ed espressive, che si basano e direttamente impegnano capacità umane diverse da quelle implicate nelle pratiche di scrittura. Tali facoltà sono, in una certa misura, estranee e perfino indipendenti da quelle connesse alla scrittura; e probabilmente rappresentano, in termini di evoluzione culturale, risorse cognitive antecedenti all'invenzione della scrittura stessa.²⁶⁰

²⁶⁰ F. DERIU, *Mediologia della performance*, cit., 44-45.

Si tratta sostanzialmente della tesi di Zumthor, ma posta da una prospettiva speculare: qui si guarda il problema a partire dalla performatività, mentre Zumthor partiva dall'oralità. Anche se apparentemente si giunge alla stessa conclusione, ovvero la coincidenza di oralità e performatività, affascinante, in verità andrà osservato che questa coincidenza è ancor più suggestiva se colta nella sua imperfezione.

Affermare che tutto ciò che è performativo è in un certo senso orale, in quanto l'oralità è più che un testo detto da una voce è suggestivo e corretto.

Tuttavia, se si pone l'oralità al centro, come riteniamo opportuno in uno studio che si occupa di definirla attraverso la visione performativa e non viceversa, l'oralità ci appare "in mezzo" tra performatività e scrittura. La memoria è una forma di scrittura mentale, di traccia mentale. Deriu stesso ha riflettuto profondamente sul concetto di archiscrittura derridiano: ciò dimostra che lo studioso in realtà non liquida con sufficienza la scrittura come territorio anti-performativo. La sfida ulteriore è cogliere la performatività della scrittura che chiaramente risulta fuori dal cerchio della performatività che Deriu traccia, ma quella è, appunto, un'altra storia.

Torniamo piuttosto sull'oralità e sulla sua centralità. Con la consapevolezza della sua felice compromissione con l'ordinario, una teoria coerente dovrebbe essere concentrata sullo straordinario dell'arte orale in quanto, soffermandosi su oggetti o contesti particolarmente caratterizzati, sarà più facile discriminare i fenomeni che si realizzano in modo forse meno peculiare, sicuramente meno facilmente enucleabile, anche altrove, in situazioni appunto più ordinarie. Ci guida però la sicurezza che il fenomeno orale fluisce inarrestabile tra vita e arte, continuamente.

Tenteremo così di indagare e di ricevere risposte da alcuni autori-performer dell'oralità contemporanea italiana, tracciando un quadro sia pur col beneficio della indeterminatezza, ovvero della flessibilità, che l'oralità suggerisce.

Abbiamo voluto accennare una riflessione critica, sarà anche interessante notare come la riflessione sul medium/mezzo artistico, come vedremo tra poco, implichi un discorso parallelo sul mezzo/metodo critico.

Ciò che più conta sottolineare in partenza è che, tra recuperi commossi dei fantasmi dell'oralità tradizionale e proiezioni ancora futuristiche e dunque anacronistiche nel fascinoso mondo virtuale, è innegabile che l'oralità è in ogni caso, ancora, essenzialmente, un momento presente, forse a sua volta *in mezzo* tra passato e futuro, ma soprattutto qui, ora. Alla sua verità offerta alla verifica del presente bisogna dunque, semplicemente, presentarsi criticamente a propria volta.

L'oralità è una condizione originaria di memoria/informazione e contatto/comunicazione e l'orizzonte di studi nel quale ci collochiamo ha ampiamente sottolineato, in senso filogenetico la sua dimensione aurorale nel panorama della mente umana, e nei termini ontogenetici che sarà possibile definire meglio, anche infantile, sulla scia di studi autorevoli e felicemente stravaganti come quelli di Marcel Jousse, che abbiamo avuto modo di illustrare.

Nel rispetto della natura del suo oggetto, dunque, lo studioso non sprovveduto, tuttavia lavorerà volutamente, opportunamente, sprovvisto di qualcosa, quasi in recupero di una sua infanzia cognitiva: tenterà inizialmente di muoversi cioè in sottrazione, a partire

solamente dalla cognizione che gli è propria in quanto risiede essenzialmente nelle facoltà della sua mente incorporata. Questa cognizione, per essere congrua, nel caso dell'oralità, deve appunto viaggiare leggera, apparentemente poco equipaggiata, senza strumenti, diremmo, ponendosi in mezzo, al centro, essa stessa. Si tratta in pratica di disporsi rispetto a questo oggetto non convenzionalmente 'oggettuale' con cognizione coscientemente intra-performativa.

Si parta dunque dalla constatazione che, per abbracciare la complessità degli interrogativi sulla medianità dell'oralità e quindi sulla sua medianità e medialità, è opportuno adottare uno stile critico sobrio, improntato ad evitare la sovrapposizione di mezzi a quelli che già palesano la problematicità dalla quale nascono i nostri interrogativi; ma cercheremo in primo luogo di sciogliere il significato di questo proposito metodologico, perché non risulti ingenuo o esangue, rischio corso da molte delle osservazioni di un linguaggio critico che poggi su un repertorio metaforico abusato dall'interno e rinnovato poi solo superficialmente. Muovendoci in un campo di studio in cui la metafora e la sua potenza – nel senso di una sua capacità di determinazione cognitiva – hanno il proprio domicilio, inizieremo proprio provando a spianare la strada in direzione di una cognizione più vasta o semplicemente più orientata a una sua pertinenza epistemologica: tenteremo quindi un esercizio di funzionale, provvisoria, rimozione di vecchie metafore/mezzi d'uso, che condizionerebbero il nostro studio.

Per cui inizieremo affermando che studiare l'oralità non vuol dire *inoltrarsi* nella materia con strumentazioni critiche, non si tratta di *approfondire*, metafore che vanno bene per l'oggettualità della letteratura scritta, ovvero della letteratura in senso etimologico: qualcosa dotato della sua realtà fisica forte, il supporto, da penetrare e sondare, appunto, a partire dalla sua oggettualità, con strumenti che costituiscono altrettanti oggetti, mezzi su mezzi. Il pensiero è rivolto chiaramente ai mezzi della critica testuale e alla filologia, sulla quale dovremo comunque tornare presto a soffermarci, nelle interviste, sottolineando altresì la necessità del dialogo con questa "scienza" antica.

Ora, il gioco metaforico che in sostanza ingaggiamo intorno agli strumenti della critica, con blanda provocazione, mira a evidenziare che il *focus* non deve essere puntato sull'apparato, semplicemente perché così esso finirebbe per costituire un elemento di discontinuità nella cognizione, che deve viaggiare fluidamente tra creazione e ricezione critica. Ma con ciò, si badi, non si vuole assolutamente spazzare via dal campo in questione qualsiasi discorso che sia in qualche modo compromesso con un metodo critico più tradizionale, se il campo orale, come vedremo, sconfina e in parte diventa anche campo letterario. Riteniamo semplicemente che la riflessione metodologica sia imprescindibile proprio nei termini performativi che tenteremo di definire e che si tratti forse della parte più avvincente di uno studio sull'oralità, ma che essa abbia bisogno del sostegno di metafore più leggere: per questo il metodo che ricerchiamo, senza insostenibili integralismi, è quanto di più approssimato si possa immaginare a un'ideale assenza di strumentazione. Anche questa è una metafora, ma la si vorrebbe vivacizzata dal sale dei paradossi.

Per studiare l'oralità, iniziando da quello che appare più pertinente, si tratterà dunque di dimettere momentaneamente le cose – accogliendo in ambito critico gli effetti della natura non scritta e non esternamente supportata dell'oralità pura – con un esercizio

metaforico utile a riattivare la nostra cognizione, al fine di farsi immediatamente presenti, appunto, nella piena consapevolezza che la verità orale, l'unica che possa ambire a una completezza, è anche l'unica che sia davvero verificabile pienamente solo nella fruizione, l'unica che sia possibile cogliere davvero solo *in diretta*.

E abbiamo così veloce contezza del fatto che, per comprendere i termini della questione, non è ozioso ripensare giocosamente le metafore che ci vengono incontro per definirla: gli studi italiani provenienti dall'area di un nuovo umanesimo performativo, come abbiamo visto illustrando la recente pubblicazione di Dario Tomasello, hanno maturato la via del *playtelling*, con la quale si identifica la forma più autentica della narrazione performata, che costituisce il paradigma di riferimento della nostra ricerca. Vorremmo interpretarla nei termini di una narrazione dell'oralità che passi appunto attraverso la contaminazione di un patrimonio metaforico che attingiamo proprio alla teoria dei media. Dunque, quando affermiamo che l'oralità più autentica è quella esperita *in diretta*, ci riferiamo basilariamente a una diretta non mass-mediale, non televisiva, per intenderci, ma di tipo teatrale, dunque radicale, la diretta vera, in cui produttore e fruitore si trovano contemporaneamente in presenza.

Osserviamo che anche quando l'oralità, che studieremo attraverso la voce dei suoi produttori, è registrata e quindi riprodotta in differita, conserva qualcosa della sua diretta nella sua direzionalità naturale – cognitivamente forte, ma performativamente felicemente eludibile – come proveremo subito a definire.

A determinare naturalmente la direzionalità dell'oralità sono la vocalità e la corporeità del produttore e del fruitore.

Ricordiamo che nel nostro studio la protagonista è la voce, accompagnata dal suo corpo, e sarebbe ozioso, anche, per il momento, chiedersi se venga prima l'una o l'altro; tuttavia un ragionamento sull'oralità, sull'onda di Zumthor stesso, deve comprendere quello sul corpo, quanto meno nei termini di un'indagine spaziale minima, ma coesa.

Approfondiremo la questione più in là, parlando direttamente di teatro e accogliendo ulteriori preziosi suggerimenti di Deriu, qui tratteggiamo la realizzazione orale fondamentale, ovvero la presentazione – o meglio la presenziazione – 'base' dell'oralità: emissione di una voce umana che parta da un punto dello spazio per dirigersi a un altro. Ai due capi collocati due volti umani che, in una condizione ideale e pratica si fronteggiano nella comunicazione-ascolto.

La direzionalità della voce, realizzata in questa situazione è sia condizionata, dalla forma dei corpi, sia scelta, per inclinazione cognitiva, dunque è naturale e intenzionale.

È però imprescindibile ragionare anche in termini di spazio della voce, sul quale ha avuto modo di illuminare Zumthor e che trascende i limiti dell'intenzione originaria del corpo e della mente del produttore, consegnando alla nostra verifica la trasformazione performativa della direzionalità in una forma di multidirezionalità.

Occorre subito precisare: nell'era postmoderna e mediale, tutto ciò che è multiplo può sorprendentemente apparire ancora rivestito da una sorta di aura di novità, e si presta ad essere rigiocato nei termini di una ricerca intellettuale.

Un'attenzione preliminarmente rivolta ai prodotti intellettuali sarebbe orientata ad esaltare l'aspetto di ricerca concettuale dell'oralità artistica e in definitiva a percepire l'idea di multidirezionalità in una sfumatura di innovatività, trasgressività. E

bisognerebbe riflettere anche, contestualmente, sul fatto che per paradosso paradigmi culturali derivati da realtà artistiche intellettuali, in senso lato, possano risultarci oggi più reperibili, familiari o *mainstream*, rispetto a forme più autenticamente popolari. Manifestazioni raffinatissime dell'oralità contemporanea come, per esempio, per limitarci all'area italiana, gli esperimenti vocali di artisti della voce e del suono come Ermanna Montanari,²⁶¹ sono effettivamente frutto di una ricerca sulle possibilità diffrangenti e moltiplicative della voce umana, e in definitiva sul suo farsi ambiente, che affonda nella straordinaria tradizione della sperimentazione teatrale, specificamente vocale, novecentesca, beniana.

Tuttavia, riferendoci alla multidirezionalità dell'oralità, orientati alla ricerca cognitiva, vogliamo qui considerare in primo luogo i suoi aspetti basilari: piuttosto che imbatterci nella trasgressione della voce, incontreremo così semplicemente la naturale, fisica – come illustriamo subito con un facile esempio – trascendenza delle sue premesse. Riferendoci a quest'ultima, anche al netto, se si vuole, del valore spirituale del termine trascendente, intendiamo il processo attraverso il quale, appunto, naturalmente, la voce evade il progetto, evidenziando in modo spiccato i caratteri di imprevedibilità del contesto artistico – nel quale l'arte non cade mai, ma che essa invece processualmente determina – che bisogna aver sempre presenti quando si approccia l'arte con orientamento cognitivo. Restando dunque volutamente nell'ambito di osservazione di performance orali che appaiono quasi “rudimentali”, sulle quali torneremo nel capitolo sul cunto e il teatro di narrazione, considereremo qui un solo esempio di oralità praticata ancora in modalità sostanzialmente tradizionali, l'halqa del Marocco, una performance narrativa popolare caratterizzata dalla disposizione di un narratore professionista, circondato da ascoltatori/spettatori, nel contesto di una piazza-mercato.²⁶²

Come definire l'halqa? Se noi osservassimo l'halqa orientati al prodotto, saremmo portati a definirla così: “un narratore si trova al centro di un cerchio composto dai corpi degli ascoltatori e narra”. Ma vogliamo adottare una visione più spiccatamente processuale, e a nostro avviso pacificamente più corretta, che suggerisce al contrario che il narratore si colloca in un punto, immette la propria voce in una realtà condivisa, gli ascoltatori fanno il resto, ovvero gli fanno cerchio intorno. È inevitabile, così, che alcuni fruitori della voce si trovino alle spalle della voce stessa, ovvero della persona-corpo che la emette.

Partecipando all'halqa, potremmo dunque cogliere nitidamente la trascendenza della voce narrante rispetto alla posizione del corpo: più che a una trasgressione dalle premesse, possiamo così assistere a un esempio lampante della sua naturale tendenza alla multidirezione, che è in definitiva una forma di evasione inevitabile, e che finisce anche per farsi descrittiva di uno spazio, in questo caso circolare. Evidenziamo pure che essa, dunque, non risulta dispersiva del suo significato performativo iniziale, non è banalmente evanescente, ma concretamente costituente: schiettamente performativa e così anche performante, cioè attiva, innescante un meccanismo che negli ultimi esiti performa la realtà, come insegnano le riflessioni teatrologiche sullo spazio scenico, nella sua evidente individuazione e circoscrizione e dilatazione.

²⁶¹ E. PITOZZI, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata, 2017.

²⁶² K. AMINE- M. CARLSON, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Tradition of the Maghreb*, Palgrave Macmillan, Londra, 2012.

Benché dunque sappiamo che naturalmente chi parla si pone frontalmente rispetto a chi ascolta e dunque la direzionalità è un'intenzione forte dell'oralità, bastano casi come questi a mostrare in modo semplicissimo che l'oralità elude le sue intenzioni, perché la voce raggiunge ed è raggiunta anche al di là della disposizione di partenza dei corpi.

Ora, al fine di definire la nostra posizione, performativa a sua volta, diremo che è chiaro che se riflettiamo sul fatto che l'oralità in diretta è inevitabilmente e intenzionalmente direzionale, ma incidentalmente diffusa, ci muoviamo attraverso proiezioni e diffrazioni, ma ciò che preme sottolineare fortemente è che proiezioni e diffrazioni vocali, anche quando finiscono per descrivere figure, come il cerchio, ovvero l'halqa, non funzionano esattamente come quelle visive, anche se estromettere integralmente la visività dai discorsi sull'oralità sarebbe sostanzialmente errato, la scelta, più moderata, di ridimensionarla si è già rivelata migliore.

È stato discusso quanto ormai secondario risulti, in sede di studi performativi, il concetto, tuttavia culturalmente radicatissimo, di teatro come *spectaculum*, cioè come azione che si guarda.²⁶³ Affronteremo tra poco gli interrogativi sul rapporto tra oralità e teatro. Al centro c'è la domanda preliminare se l'oralità sia o meno uno *spectaculum*. Lo è solo in parte. Come solo in parte lo è in teatro. L'oralità, in verità, lo è in parte minore.

Attraverso una riflessione sulla quota di visibilità è ammissibile che sorga qualche esitazione intorno al campo sensoriale nel quale con pertinenza immediata o latamente si collochino le manifestazioni dell'oralità: è stato utile accogliere lo stimolo che ne viene e approfondire il rapporto tra uditivo e visivo all'interno del campo metaforico dell'oralità, perché da ciò può derivare maggiore contezza intorno al suo campo reale, che una cognizione completa non deve ovviamente smarrire.

Parallelamente, senza l'inopportuna pretesa di raggiungere un nuovo assetto o addirittura una rifondazione, tuttavia, sull'onda intesa a disordinare momentaneamente il patrimonio metaforico del critico, se è vero che la metafora intrattiene rapporti stretti e che, come abbiamo avuto modo di illustrare, Lakoff e Johnson hanno potuto definire primari con l'idea di spazio, considereremo anche in quale spazio metaforico si collochi la critica e ci interrogheremo su come si affronti in modo critico-spaziale l'oralità, in termini di spazio del suono ma anche di spazio visibile, perfettamente integrabili.

Piuttosto che dalla oralità più o meno *spettacolare*, partiamo quindi dal nostro punto di vista, quello critico, e da ciò che ci è più familiare. Anche la critica si confronta con l'idea di spazio, alla base delle metafore uditive e visive.

Noteremo che estromettere dalla cognizione della mente critica l'idea di spazio, che siamo spinti qui a indagare per comprendere l'oralità, è impossibile anche quando si studi la poesia e narrazione nei suoi depositi scritti. Si pensi anzi che la scrittura sembra in sé l'idea di spazio al punto che, pur non situandosi essa compiutamente, pienamente, in una presenza fisica come l'oralità, proprio nell'ambito di ricerca della critica letteraria, la spazialità – apparentemente opacizzata in conseguenza alla atrofizzazione della dimensione performativa originaria della poesia e narrazione – è storicamente rientrata dalla finestra, come inclinazione critico-cognitiva, con un forte impatto, affermandosi pure con la condizionante potenza metaforica di cui ci apprestiamo a parlare. Ciò sembra

²⁶³ F. DERIU, *Mediologia della performance*, cit.

anche suggerire qualcosa della irriducibile performatività della poesia e narrazione, pure quando questa si faccia scrittura.

Considereremo qui la spiccata inclinazione alla prospettiva della mente del critico moderno, formatosi alla scuola storicistico-filologica. Si tratta di una idea di spazio caratterizzata in modo visuale ma indirizzata alla definizione della temporalità.

Di fatto l'applicazione metaforica più fortunata della prospettiva è quella temporale:²⁶⁴ sulle sue linee la cultura occidentale ha storicamente collocato non solo alberi, muri, oggetti e corpi, ma anche eventi. Scoperta la prospettiva, si dice che il Rinascimento abbia conquistato un corretto senso della storia, oscurato, o diremmo piuttosto abbacinato, dalla religiosa consapevolezza dell'oltre tempo, che ha dominato i secoli di mezzo, in cui davvero tutto il complesso *medio* dell'oralità si è espresso in straordinaria fioritura.

La propensione culturale alla visione prospettica, che ancora deriviamo dal nostro Rinascimento, ha spinto anche il critico storico-letterario alla costruzione di quadri prospettici del tempo di un'opera, del tempo del suo autore etc. Ecco, un errore nel quale potrebbe incappare un critico dell'oralità sarebbe approcciare anche questa con atteggiamento spiccatamente visuale e produrre impossibili disegni nei quali applicare la cura maggiore nel comprendere i tempi fuori dal presente nella loro giusta disposizione, in giusta proporzione: diciamo subito che si tratterebbe con ogni evidenza di disegni, nei quali la voce viva non può mai collocarsi pienamente. Studi a tavolino, che possono indagare solo la tradizione e anche quella con la frustrazione intorno alla quale torneremo a soffermarci.

Il critico dell'oralità non può non ragionare, invece, sul fatto che essa è fenomeno proiettivo, ma addirittura fondamentalmente antiprospectico. Propulsivo se viene da un corpo vivo, se è vero che ogni voce prima pulsa in un corpo da cui è poi espulsa. La voce può essere un'onda persino disegnabile, ma non è una linea, tanto meno retta. Il suo disegno, anche in questi termini, è una metafora visiva che la riduce si colloca fuori e di fatto in contrasto con la sua oralità/realtà appartenente primariamente a un altro senso, quello ovviamente preposto al suono.

Ma torniamo allo storicismo, che si basa sulla prospettiva: è ancora di fatto un approccio cognitivo chiaramente discutibile, ma sicuramente amplificato proprio dalla sensibilità dell'epistemologia attuale al fascino della narrazione, sul quale avremo ampiamente modo di soffermarci. Tuttavia, prospettiva, storia e narrazione non sono appunto il metodo migliore, sicuramente non l'unico, per tentare una lettura autentica del fenomeno orale, in quanto, sebbene anche dell'oralità si possano produrre dei disegni in prospettiva, per esempio lavorando sulla tradizione di cui sopra, e sebbene questi abbiano una loro funzionalità epistemologica, al pari dei disegni delle onde sonore in fisica, essi non consentono di coglierla nel momento presente, che è, appunto, il suo solo momento autentico e, se proprio vogliamo esprimerci anche in termini visuali, *in primo piano*, dove sempre si colloca.

Eccoci di fronte alla trasposizione visuale della *diretta* di cui discutevamo. Se si possono dunque indagare i meccanismi che condizionano la nostra cognizione critica, provando

²⁶⁴ Si veda G. R. CARDONA, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Laterza, Bari, 1985.

anche a saggiare la limitatezza delle metafore visive, tentando se non di ‘correggerle’, quanto meno di ‘aprirle’, non temiamo di indugiare su questo primo piano che in tutta la sua visualità ci si è palesato dinnanzi.

È una parete? Solo in parte, ma in parte sì. Considerare un’associazione con la quarta parete è inevitabile perché, se quest’ultima avesse consistenza, coinciderebbe di fatto con il primo piano dello spettacolo.

L’abusata metafora di Diderot, sulla quale la riflessione performativa teorica del Novecento ha impresso la sua potenza decostruttiva, inventando la necessità di abbattimento, era basata su un’idea di teatro fondamentalmente letteraria. Nella storia del teatro italiano, dice qualcosa il fatto che la retorica dell’abbattimento sia legata al nome letteratissimo di Pirandello. Per quanto dunque la teoria brechtiana sul teatro epico abbia caratteri di spiccata consapevolezza performativa, la maturazione culturale della metafora in questione rivela in effetti una resistente marca letteraria alla base.

Ma facciamo un passo indietro: l’azione teatrale può essere considerata teoricamente isolabile dal contesto, soltanto secondo due vie.

La prima via dell’isolamento, quella originaria, è la via rituale. Come suggeriscono gli studi di Victor Turner, i riti sociali, con i quali il teatro intrattiene strettissimi rapporti, sono basati su un principio di estraniamento dalla comunità ineludibile, quanto meno nelle fasi iniziali del processo. Al di là dei notissimi esiti della ricerca di Grotowski, testimonianze provenienti dal grande teatro italiano, in cui l’artigianato supera la teoresi – ci riferiamo a suggestive dichiarazioni di Eduardo De Filippo e di Eleonora Duse sul distacco del performer dal proprio pubblico a favore del sentimento della compagnia²⁶⁵ – dimostrano come l’isolamento della compagnia degli attori dal pubblico sia un’indispensabile prassi e faccia parte del vissuto effettivo ed essenziale dell’attore di per sé e all’interno della sua compagnia. Esempi come questi dimostrano che la dimensione dell’isolamento rituale non è mai venuta meno.

La seconda via, che conduce all’isolamento più netto tra ciò che avviene in scena rispetto e ciò che avviene in platea è appunto quella letteraria. Questa è con ogni evidenza la via più rigida, attraverso la quale l’azione si è trovata forzata all’interno di uno schema di fatto anti-performativo. È la stessa forzatura costituente delle pareti e della quarta nella particolare attenzione che ha meritato, che ha condotto dritti all’istanza di abbattimento. Partendo da una concezione del teatro come performance pre-composta, come oggetto che si possa anche praticare oro-corporeamente solo dopo aver individuato e costruito il suo deposito-scrigno, è stato naturale enfatizzare la sua ferma oggettualità rilevandole attorno uno spazio chiuso:

Sia dunque che componiate, sia che recitate, fate conto che lo spettatore non esista. Immaginate, sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato²⁶⁶.

²⁶⁵ D. TOMASELLO, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, 2016.

²⁶⁶ D. DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, Firenze, la Nuova Italia, 1980, p. 320.

Si noti che Diderot, in questo notissimo passo, si riferisce, in prima battuta, alla composizione, solo in secondo luogo alla recitazione e sui rapporti tra queste due realtà sarà opportuno indugiare in altra sede, quando discuteremo brevemente di composizione e memoria.

Provando invece a indagare questo spazio metaforico dell'isolamento risalendo alle categorie del rito, al di qua della sua conversione in letteratura, ci ritroviamo nel campo di pertinenza dell'oralità nel quale l'istanza di abbattimento si addolcisce, e si approda a una sorta di dissolvenza delle barriere che pare passare attraverso una istanza performativa naturale e quasi automatica.

L'abusata immagine dell'abbattimento si presta infatti ottimamente alla flessione che può sollecitare la teoria performativa, che suggerisce che la questione, in passato posta in termini di estrema durezza, si può capovolgere a partire da una conversione della metafora, in direzione sostanzialmente ricostituente. Si può dire così che la quarta parete esiste e non è mai stata totalmente invisibile ed è la superficie oro-corporea della scena stessa, è il performer stesso, in primo piano? Si tratta di una ristrutturazione metaforica legittima o quanto meno coerente con la linea metodologica che adottiamo? Notiamo metodologicamente che gli studi performativi, secondo le dinamiche che uno studio sull'oralità non può eludere, sono parenti di quelli della narratologia cognitiva e se questi ultimi possono intrattenere qualche relazione con lo strutturalismo una certa tensione metaforica ricostituente giustifica la sua ragion d'essere.

Pare che se la quarta parete non va abbattuta sia solo per coglierla nella sua mobilità vitale, che è la parte autenticamente performativa della struttura tetragonale assolutamente non originaria del teatro, sicuramente non perfettamente pertinente con lo spazio naturale dell'oralità tout court.

Certo, non sarà casuale che riflettendo intorno alla visualità, condotti dal ragionamento metaforico, approdiamo proprio a una conferma della difficoltà di fissazione del visibile; parliamo di una parete/superficie che la metafora dell'abbattimento e le nostre variazioni su tema non riescono a correggere nella sua significativa invisibilità, anche quando questa se non come abbattimento si configura come la necessità di slittamento esperita nello switch performer/parete.

Accettiamo nella logica del ragionamento critico umanistico la solubilità parziale delle metafore, dalla quale deriva in parte la loro propensione alla evoluzione e dunque la loro narrabilità e possibilità di funzionalizzazione in ambito teorico.

È chiaro che evadere le angustie della tetragonalità metaforica a questo punto si può e non abbattendo, ma lasciando che si dissolvano piuttosto le altre tre pareti, quelle del tutto non originarie, quelle che si sono costituite alle spalle del performer, impedendo agli spettatori di abitare gli spazi naturalmente. Qui si vorrebbe alludere a una dimensione teorica che vada anche di là della realizzazione fisica dell'abbattimento generale degli spazi chiusi del teatro: pratica che la ricerca del Novecento, con la riflessione sui luoghi alternativi della rappresentazione, ha pure attuato, ma come se si trattasse di una sorta di oltranza del primo abbattimento, certamente non in chiave alternativa alla famosa metafora destrutturante. La consapevolezza della possibilità di performare conquiste teoriche anche soltanto in una dimensione metaforica di cui vive la teoria può liberare la pratica vera e propria dalla necessità di rappresentare le idee in prassi radicali.

Il processo performativo della liberazione dello spazio teatrale, in termini generali, quelli che riguardano la storia del genere teatro e della sua macchina, non appare oggi sostanzialmente compiuto, perché la riflessione teorica che costituisce la base dell'elaborazione artistica ruota intorno al ceppo della ricerca degli anni '70 del secolo scorso: un rinnovamento sul fronte teorico sembra possa provenire però dagli sviluppi dei semi della teoria della performance sul terreno delle scienze cognitive e, sul fronte della prassi, dalle manifestazioni dell'oralità che prenderemo in esame.

Le manifestazioni dell'oralità contemporanea che considereremo, benché questo senz'altro non rappresenti un pilastro della teoresi relativa, tentano tutte questa strada della dissolvenza morbida degli spazi convenzionali. Non è casuale nel quadro generale, come constateremo anche nelle testimonianze dei performer orali contemporanei, la consapevolezza spiccata della dimensione rituale della propria arte: il poeta e il narratore orali non hanno bisogno di innalzare o abbattere pareti perché l'isolamento che è una condizione cognitiva indispensabile all'arte è consapevolmente esperito in una fase del rito e sciolto nell'altra, secondo un'ottica interna maggiormente cosciente della processualità indeclinabile della propria opera più che della sua irraggiungibile compiutezza ovvero della sua rappresentabilità come fase unica, come movimento all'interno del tetragono deposito/palco.

Coscienti che l'essenza dell'oralità è nella sua ritualità, noteremo pure che i performer orali contemporanei, poeti o narratori, non nutrono particolare attenzione agli spazi della loro performance, e non forzano necessariamente le loro opere in contrasto, per esempio, con gli spazi del teatro tradizionale. Anzi.

Automatismi, comodità, necessità di veicolare al pubblico un genere particolare in modo che risultasse assimilabile hanno veicolato la definizione di alcune delle manifestazioni orali che studieremo come teatro di narrazione perché erano narrazioni orali che avvenivano in contesto convenzionalmente teatrale. Da ciò è derivato teoricamente, ovvero la necessità di definire cosa resista del teatro nell'idea e nella prassi della narrazione orale. Bisogna essere consapevoli del fatto che il centro della questione non è "se l'oralità sia teatro o meno", il centro è l'oralità totale praticata dal performer.

Concentriamoci dunque sul performer tornando a giocare con l'immagine della coincidenza tra performer e primo piano/quarta parete. Nel campo dell'oralità qual è il suo destino?

In ottica performativa possiamo comprendere la parete/performer dalle funzioni che esplica, che è possibile osservare nella sua attivazione: la scopriamo curvabile, pieghevole, capovolgibile etc, flessibile né più né meno di un corpo presente e attivo. Sappiamo che questa parete-corpo è una superficie essenziale all'evento teatrale e anche a quello semplicemente orale, se sia metaforicamente sostenibile come parete dipende da come si scelga di funzionalizzarla e a quale contesto sociale si sia piegata tradizionalmente. Lo scarto che l'oralità sottolinea è tra evento al chiuso ed evento *en plain air*? In senso filosofico sì. L'edificio è solo la metafora fisica che si è costruita intorno all'evento, è qualcosa di extra-performativo con cui la performance si relaziona, certo non è determinato da quest'ultima come il cerchio di corpi dell'halqa, per intenderci. Motivo in più per considerare la metafora dell'abbattimento come secondaria e dunque contaminata, inquinata con la storia del teatro, che non è il teatro *tout court* e tanto meno

è utile a definire lo spazio di elezione della performance orale. Le performance orali della contemporaneità italiana, intrattengono rapporti più stretti con le manifestazioni della poesia e narrazione orale tradizionale che con il cartellone dei grandi teatri e con gli stessi ambienti off, benché la loro collocazione più immediata sia stata nel tetragono.

Il minimalismo del teatro di narrazione, caratterizzato da nessun oggetto, un corpo che parla e si muove il giusto indispensabile, rappresenta di fatto l'enfatizzazione della soluzione di continuità tra la storia narrata e i destinatari: una parete invisibile o in definitiva un corpo che si fa superficie contattabile, è l'essenziale costituente dell'evento eminentemente orale che si svolge nell'ottica della spazialità imprescindibile della diretta/primo piano.

Con la consapevolezza che, agli occhi dello spettatore che si trova qui e ora, la diretta è tale anche nella ripetizione memoriale, l'evento orale è sempre nuovo perché non è mai accaduto come ora. Per questo il piano dell'oralità è sempre il primo e in definitiva è questa idea di primato che si lega a quella di diretta.

Torniamo dunque al nostro primo piano/diretta. Di fatto stiamo procedendo, ci pare legittimamente, a una sovrapposizione in esso di spazio e tempo, secondo istanze diverse da quelle che hanno prodotto la declinazione storicistica della metafora della prospettiva. Il problema non è se questo primo piano abbia o meno una sua profondità rispetto al contesto, per questo collocarlo in prospettiva non serve a nulla, il problema di un evento presente è se abbia o meno flessibilità e se la sua profondità sia metaforicamente abbracciabile, cerchiabile.

Quando si parla di primo piano la nostra mente immediatamente immagina piani posteriori e dunque prospettive. Complice la nostra consuetudine con il teatro scenografico, con il fondale, che supporta anche alcune forme di racconto orale, quello dei cantastorie, che si presenta con caratteri meno originari e essenziali rispetto all'halqa o allo stesso cunto siciliano.

Se vogliamo allontanare l'immaginazione da contesti più complessi e tornando ad eleggere come punto di riferimento l'halqa con la sua potenza simbolica ci chiediamo: è legittimo che noi parliamo di primo piano in eventi orali semplici, rudimentali, tradizionali, senza fondale, senza scenografia, senza pareti?

Sì, proprio nell'halqa la cui circolarità sembra sfidare l'idea di primo piano e il suo correlato di profondità scopriamo che da qualsiasi punto lo spettatore guardi il performer questo gli appare sempre in primo piano. Sia che la visione lo colga frontalmente, di spalle, di lato quello che lo spettatore vede è sempre in primo piano.

Potremmo spingerci anche a constatare che ogni singolo spettatore sullo sfondo del performer è in grado di vedere gli altri spettatori e che dunque la circolarità fornisce al pubblico la possibilità di percepirsi specchiato e attivo dentro l'evento, dunque realmente parte di una performance non altra, ma inglobata nella realtà della sua fruizione. Ma il discorso ci porterebbe lontano.

Vogliamo qui approdare alla constatazione che una certa centralità del performer non è in contraddizione con la natura di superficie che è emersa nella riflessione metaforica di cui sopra.

Liberato dunque in definitiva dall'associazione con la quarta parete il primo piano/performer è la superficie della nostra visione ma non è piatto. Le superfici non sono

necessariamente piatte. Il corpo del performer ha in se stesso la propria profondità visiva, e contiene in sé il suo tempo presente e il tempo interno della memoria che gli consente di performare le parole inventate prima rendendole presenti. Avere memoria non è infatti contenere il passato, ma avere il potere di attivare la conoscenza, la sapienza. Una poesia e una storia non solo sono state ma soprattutto si sanno. Il performer è questa memoria avvolta dalla propria superficie. È libero da prospettive e cronologie esterne.

Se è dunque in questi termini che la nostra riflessione comprende la *pars* corporea dell'oralità, sarà anche opportuno dire che essa si afferma – *campeggia* – in primo piano, ovvero che manifesta una naturale inclinazione a una presenza che occupi fortemente un campo di fronte alla presenza dell'altro.

Già questa osservazione ci restituisce verbalmente la descrizione dell'espansione di cui sopra, disegnando, se di questo si tratta, o almeno tratteggiando, una spazialità che elude la profondità della direzionalità iniziale, sfugge a intenzioni che non la porterebbero poi così lontano: una voce, anche mascherata, microfonata etc. è pur sempre una voce, e, fuori di metafora, non attraversa spazi lunghi come un viale né i secoli di storia sui quali si esercita la prospettiva.

Il verbo *campeggiare* ha trasferito i suoi valori spaziali dal linguaggio militare a quello visivo, a quello teatrale. Originariamente allude all'accampamento che è affermazione di una presenza forte in uno spazio allargato.

L'accamparsi del performer orale come abbiamo avuto modo di accennare sopra non è una presentazione, non è un mero *spectaculum*, ma una *presenziazione*.

Il resto è fuori dalla portata dello spettatore, i campi ulteriori sono fuori dallo spazio creato dalla voce/corpo. Sono altro. Non sono il passato, il futuro di quel momento orale, sono fuori campo. Lo studio *nel momento* che è lo studio di tipo performativo al quale ci dirigiamo è uno studio antiprospectico perché ciò che si colloca in prospettiva nel momento non è la storia di quel momento ma semplicemente altro, un altro punto, un altro momento contemporaneo, parallelo, extra, sostanzialmente insignificante rispetto alla nostra curiosità, cognizione, interpretazione. Non bisogna temere che così una lettura – che non è tra l'altro propriamente *lettura* – critica risulti poco profonda. La profondità deve essere raggiunta e contattata diversamente, su un altro piano, che è sempre il primo ma multiplo e perché disposto alle visioni della molteplicità del pubblico.

Il critico cognitivo dell'oralità non sarà stato certo soltanto tentato dal fascino della direzionalità alla quale accennavamo sopra, anche se le sue sirene lo liberano momentaneamente dalle linee superflue, lo sollevano dagli sforzi extra-contestuali, veicolano la sua attenzione sulla realtà essenziale: per questo gli apparirà naturale non solo osservare in modo immersivo i primi piani, ma vivere così l'epifania dell'oralità nella sua semplicità, senza temerne la apparente superficialità.

Solo se – condizionati dall'inclinazione cognitiva non naturale ma derivata dall'approccio alla lettera, alla scrittura, alla storia, alla progressione lineare – si ragiona in termini storico-prospettici la semplicità dell'oralità può apparire piatta. Essa va invece valutata nelle sue intenzioni direzionali ma anche, come abbiamo detto, nelle sue ricadute circolari, ambientali, diffuse.

Non si tratta di dimenticare il senso della storia e della prospettiva, si tratta piuttosto di non rimanerne condizionati.

In seconda battuta il senso della storia – intesa non come prodotto e deposito su tavola prospettica ma come progressione, come performance in corso, come dinamica in cui il critico è coinvolto in presenza – potrà anche *approfondire* l’oralità, *inoltrandosi* il critico nella percezione della complessità di ogni performance.

Questa storicità come progressione fluida artistica e critica dovrà partire dalla constatazione della forza pura del primo piano, che è quello nel quale filogeneticamente si colloca l’affermazione aurorale, originaria della poesia orale, ma è anche quello che si trova davanti a noi durante una performance orale viva: finiremo per ammettere che il primo piano dell’oralità coincide dunque con paradossale perfezione con l’ultimo, ovvero quello davanti a noi, quello presente. E il cerchio si potrebbe chiudere, come quello dell’halqa, apparentemente adagiato sul piano dell’orizzontalità sociale del racconto performato. Il fatto è che, anche se studiando l’oralità siamo logicamente costretti a questa presenza circolare orizzontale nulla obbliga a sopprimere un desiderio di approfondimento che però non agirà sul piano orizzontale, prospettico. Continuiamo a farci guidare da un approccio cognitivo metaforico.

Se la mente critica nell’approfondire e inoltrarsi procederà correttamente a partire dalla performance presente le linee prospettiche si faranno flessibili, si torceranno si torcerà e ci ritroveremo a fare storia mentre facciamo performance, scoprendo una sorta di *maniera spirale* in cui il presente appare come l’ultimo momento del primato epifanico della parola.

Il movimento spirale della ricerca recupera verticalità, onora il senso di sviluppo, si adatta a una lettura della tradizione e si presta alla virtualità che diventa impalpabilità trascendenza spiritualità. Mentre dunque l’oralità si colloca e si direziona a partire dal suo piano, le onde sonore che produce viaggiano libere, soprattutto in direzione frontale, sono per la nostra presenza, appunto, e in seconda istanza per chi stia ai fianchi, alle spalle dell’oratore. Ma si disperdono anche verso l’alto e questa è una parte essenziale del rito. La diffusione non disegnabile costringe la nostra cognizione critica a tornare nella fase dell’apprendimento elementare, quando l’educazione occidentale ci spingeva appunto all’oralità nei riti. Rinverdiscono per questo la nostra cognizione: d’altronde solo un approccio elementare, si direbbe adatto a studiare un fenomeno elementare come l’oralità. Se alla parola elementare, che appare depauperante si sostituisce la parola essenziale si capisce di cosa si sta parlando quando si parla di oralità, ovvero di una essenza culturale. La sua essenzialità è legata alla letteratura nei termini che stiamo per esplicitare.

La voce invece verifica il passato e il futuro in presenza appunto e anche quando si è consapevoli che è un’eco bisogna ammettere che nella reale fruizione il nostro orecchio culturale, al di ogni metafora, non è in grado di cogliere più di una ripetizione: la seconda o millesima se la voce è quella di un’oralità di tradizione, la prima se la voce è modernamente autoriale. Evitiamo qui l’uso del termine “originalità”, su cui si impernia l’autorialità moderna, semplicemente perché l’oralità che ci apprestiamo a studiare è cosciente del fatto che l’originalità non esaurisce il fenomeno dell’autorialità moderna: l’oralità è manifestazione della cultura contemporanea tra le più consapevoli della imprescindibilità di una tradizione dietro ogni fenomeno che sia realmente culturale.

La necessità di cominciare difendendo la sua affermatività nel mondo e il suo statuto vitale rivela però la sussistenza di un interrogativo fondamentale, cioè se l’oralità, in

effetti, non rappresenti ancora un problema in termini epistemologici, ovvero, se una scienza sia più adatta a studiarla e di che tipo di scienza dovrebbe trattarsi.

La questione ruota davvero intorno all'oralità *in effetti*, ovvero alla sua *effettualità* e il percorso che intendiamo intraprendere si concentra su questo perché, come vedremo, solo nei suoi termini *effettivi*, che rappresentano la rotonda compiutezza della sua natura, l'oralità può forse risolvere, inglobandola nel suo stesso processo, la sua problematicità epistemologica.

Questo studio, pur orientandosi di fatto nella stessa direzione, indirizzandosi cioè decisamente a processi e prodotti di tipo artistico, vuole porsi necessariamente in una prospettiva scientifica profondamente diversa rispetto a quella che ha mosso gli umanisti che, nel secolo scorso, ma dalla fine dell'Ottocento, a partire dalla straordinaria esperienza di Giuseppe Pitrè, manovrando una antropologia tutta filologica, hanno opportunamente tentato di sollevare il *problema* dell'oralità rispetto alla tradizione letteraria, osservando questo aspetto con la frustrazione di chi provi a fissarlo, consapevole tuttavia e quasi ossessivamente concentrato sulla sua caducità.

Occorre accennare a questo orizzonte filologico che sembra tanto remoto, ma risulta fortemente implicato nei fatti che studiamo, nei modi che potremo approfondire. Purtroppo, non tramontando infatti del tutto l'idea che l'oralità artistica poetica o teatrale sia una forma di letteratura imperfetta o minore, un paradigma che può apparire tanto remoto come quello filologico fa capolino sull'orizzonte di questi studi: tenteremo dunque di comprendere anche le ragioni della sua resistenza, e il paradosso della sua inflessibilità finalmente contrattabile.

Constatavamo che l'oralità non è *fantasmatica* né *virtuale*. Torniamo a questo punto e cerchiamo di capire in quali termini ciò sia valido.

Affermando che non è un fantasma - intendendo con questo la parte meno consistente e paradossalmente più resistente di qualcosa che, però, sia morto - sgombriamo il campo dal peso morale del passato, ma nel tentativo di riscoprirne la portata effettiva.

L'oralità non è la porzione effimera di un prodotto letterario tradizionale, è piuttosto fenomeno di tradizione, in senso lato, non sopravvivate ma davvero vivente, in forme estremamente elastiche e osservabili, in tutti i loro aspetti, solo nel presente.

Il fatto che l'oralità contemporanea si definisca secondaria rispetto a quella primaria, ovvero a quella praticata in società che non conoscevano la scrittura, significa la sua alterazione profonda, ma non indica la compromissione integrale della sua qualità cognitiva e performativa, autenticamente ed effettivamente orale, appunto.

Valutiamo ora i limiti degli strumenti passati, rispetto questa effettualità, ovvero performatività, dell'arte orale.

Rispetto alla tradizione, intesa nella sua completezza, e pensando agli approcci all'oralità estemporanei rispetto alla fioritura dell'oral theory sulla quale ci siamo soffermati, occorre registrare pacificamente ma fermamente che la filologia, la scienza umanistica che ha dominato l'orizzonte di indagine del secolo scorso, nei termini in cui si è storicamente determinata e configurata, non ha potuto effettivamente recuperare altro che avvertimenti, *sentori*, per esprimerci a tema, imbarazzata, sul fronte dell'oralità, dalla stessa propria inclinazione a quella cognizione privilegiata del passato, raffinatissima ma ovviamente differita, che ne costituisce la marca e il necessario limite.

La persistenza di tracce dell'oralità nei depositi della scrittura è un fenomeno del quale va considerata la duplice ricaduta, in contesto critico, ovvero nel contesto della sua *continuazione performativa*, se la critica, come crediamo, è solo una fase - l'ultima, qualora la si valuti nel suo presente - di una performance complessiva.

Da un lato l'oralità nella scrittura è fenomeno che - se letto nei termini performativi che tenteremo di definire - descrive una circolazione dello stesso oggetto ovvero non l'oralità e non la scrittura, ma la poesia, attraverso media diversi ovvero l'oralità, appunto, e la scrittura.

È anche vero però che l'oralità nella scrittura è una *forma a perdersi* mentre la cosa, ovvero la poesia in sé si *tra-duce* e si *tras-forma*, ovvero prosegue e cambia forma nella scrittura.

Da quest'ultimo punto di vista - quello di un sostanziale se pur non radicale pessimismo critico - la filologia, non ha potuto di fatto sondare e rivelare molto neanche in termini di resistenza dell'oralità, resistenza rimodulata di forme di oralità tradizionale nel mondo contemporaneo: il filologo tipico lavora orientando lo sguardo al prodotto nella sua cristallina distanza, soffre di una certa presbiopia che in fondo induce disinteresse per quei processi che si presentino troppo prossimi al punto di osservazione. L'osservatore filologico è imprigionato ancora, da una sorta di etica degli studi tradizionali, in una positivista istanza di "non partecipazione" che, anche attraverso lo studio di alcuni casi artistici, scopriremo scardinabile dal suo interno.

Uno degli esercizi basilari di questa scienza umanistica che è stata sostanzialmente ottocentesca anche lungo il corso del Novecento è il rilevamento, nei depositi culturali, ovvero nei prodotti della tradizione, di contaminazioni - volute o incidentali - di elementi, forme, temi, motivi. Il risvolto della medaglia di questa inclinazione della filologia ai territori contaminati - dominati dal concetto di errore - è la resistenza, ovvero l'antica consapevolezza della propria inefficacia, a indagare la contaminazione quando essa si rivela nella sua fase vitale - emancipata dunque dal concetto di errore, e per così dire osservabile nella sua schietta e mobilissima esattezza -.

Rifare l'oralità tradizionale, nei termini performativi, *fattivi* dunque, che illustreremo e che coinvolgono anche l'atto critico, non significa manipolarne direttamente o addirittura comprometterne le più antiche radici, come parrebbe forse a un occhio filologico puro; consiste piuttosto nell'offrire superfici di attecchimento alle radici aeree che la caratterizzano e sono indispensabili a sostenerne quell'ombrello frondoso di senso che si determina a patto di una continua espansione. Si capisce anche come l'osservazione di una realtà in dilatazione, in movimento dunque, in azione, in *performance*, come l'oralità, non possa che essere guardata con apprensione dal filologo puro: chi pratici discipline che tendono alla fissazione del dato, alla ricostruzione della forma, non può che restare inerme o sgomento davanti alla deformazione plastico/sonora di cui ogni arte di parola *di fatto* vive.

Occorre chiarirlo infatti: ogni manifestazione dell'oralità quando essa è contemporanea, e in particolare quando è contemporanea a noi, ancora postmoderni, consiste in una *azione della forma* che coincide con una *deformazione* solo se si parte dall'assunto, errato, che la forma sia stabile o da stabilizzare.

Questo studio muove dall'idea che ogni forma sia performativa e, nel bacino delle manifestazioni che definiremmo in via preliminare latamente letterarie, approccia l'oralità come fenomeno dal quale questa caratteristica, semplicemente, emerge con più potente evidenza. Si intende qui avviare di fatto un discorso che si potrà condurre a conseguenze ulteriori spingendo l'analisi più esplicitamente intorno alla performatività della letteratura, il cui dialogo con l'oralità nei termini complessi che tenteremo di definire è ineludibile.

La complessità dei termini riguarda in primo luogo la necessità di riformulare il rapporto tra obiettività scientifica e coinvolgimento dell'osservatore, cui accennavamo sopra: se si parte da uno studio dell'oralità, queste disposizioni devono darsi in un imprescindibile connubio.

E ciò è vero per ragioni che vanno al di là di una tangenza con le discipline antropologiche, inscritta nella storia degli studi, e al di là della relativa vulgata sull'osservazione partecipante: si tratta piuttosto di questioni relative alla natura cognitiva della performance.

Il tentativo di sviluppare un metodo per studiare l'oralità conduce infatti a dar ragione, in termini scientifici, in termini propriamente cognitivi, a quella legittima inclinazione delle scienze umanistiche, tutte, alla inclusione della mente osservante nel prodotto osservato, in quanto parti dello stesso mondo-processo, alla luce della teoria della performance.

Ora, la performatività in senso lato è infatti la base di ogni arte. Essa è evidenziata nei processi di superficie: dalla manualità, per la scultura e la pittura; dalla vocalità per l'oralità (che come vedremo è anche gestuale dunque in primo luogo manuale...), e così via.

Chi intenda studiare le arti in termini cognitivi e con inclinazione filogenetica, non può, risalendo alla *ur-performance* artistica (è definizione tratta dalla teoria schechneriana, sulla quale avremo modo di soffermarci), ignorare le caratteristiche della sua processualità originaria e parimenti non può ignorare la permanenza delle stesse in manifestazioni evolute del fenomeno artistico che prende in esame.

Se valutiamo per esempio le prime manifestazioni umane dell'arte pittorica, non possiamo non ricordare che i pittori delle comunità primitive non dipingevano in solitudine un prodotto che fosse destinato alla fruizione del pubblico una volta finito. Quella del pittore che tiene la tela sotto il telo, che oscura il processo come momento intimo, è performance recente. Il pittore delle origini esponeva il processo all'interno di un rito al quale partecipava la comunità: non importa qui se si trattasse di una cerchia più o meno ristretta della comunità totale, non conta qui soffermarci sull'interrogativo se il pubblico consistesse o meno in un circolo iniziatico e quanto fosse partecipate, non ci muove un interesse di tipo prettamente sociologico, ciò che conta preliminarmente è evidenziare che l'opera inglobava in modo esplicito il processo. Il *fare* e il *rendere* artistici furono in origine tutt'uno nel *performare*.

Lo sciamano che *poeta* – ovvero è *poeta* perché *fa atto di poesia* - davanti alla sua comunità durante un rito in cui si presenta come invasato, anche se le sue parole sono frutto di memoria, espone il suo processo come se avvenisse tutto in quel momento e in effetti, anche se si trattasse di sola memoria, anche se dietro la sua performance non ci fosse alcuna divinità invasante, la stessa memoria fungerebbe da divinità-momento-

parola invasante qui e ora: memoria non come deposito, dunque, ma come manifestazione processuale, intesa come divina o meno anche questo in questa sede non conta approfondire.

Bastino per ora questi esempi. Se tutte le arti discendono da una performance la cui natura processuale era palese in quanto volutamente esposta come *momentum* – ovvero, etimologicamente *momento*, *istante* ma anche *movimento*, *azione* – unificato all’opera, allora chi studi anche arti *derivate*, come la letteratura scritta dalla letteratura orale, per così dire, non può supporre che quella performatività originaria, cosciente della propria processualità, sia del tutto tramontata in esse. Tra i fenomeni persiste una corrente sotterranea se, con tutti i problemi che ciò implica e sui quali ci soffermeremo, si è usato il termine letteratura per descrivere il *fatto* in entrambe le forme. La stessa ovvietà dell’esistenza imprescindibile di un processo artistico dietro il prodotto artistico afferma la performatività dell’arte.

Se dunque il coinvolgimento in una performance di tipo “primitivo” ovvero orale, è ineludibile per chi la studi, un certo grado di coinvolgimento in chi studi arti a *performatività superstita* è legittimato. Attraverso lo studio *coinvolto* dell’oralità si può dunque legittimare lo studio *coinvolto* della letteratura scritta che è a tutti gli effetti una performance dissimulata culturalmente in una delle sue fasi, quella che si ritiene compiuta, il libro, che, però, finché non è letto non è compiuto per nulla.

In questa sede, studiando l’oralità, avvertiamo la necessità di spingerci a una rivendicazione della dimensione performativa della letteratura scritta per due motivi.

Il fascino di ogni riflessione sull’oralità primaria non oscura la consapevolezza di poter osservare scientificamente solo processi e prodotti di oralità secondaria, i cui attori sono compromessi in modo determinante con la pratica e i prodotti della scrittura. Così come qualcosa della dimensione orale permane performativamente nella scrittura vale infatti il contrario: l’oralità che osserviamo è fatta da artisti che sono *comunque scrittori* anche nei casi più estremi in cui si presentano come poeti-che-non-scrivono. È importante dal nostro punto di vista provare a osservare come nel processo degli artisti si stabilisca una continuità. È importante studiare come loro lavorino in una sorta di flusso performativo che si possa seguire per via filogenetica, ovvero dalle origini performative dell’oralità all’oralità praticata oggi, e per via ontogenetica ovvero nella biografia di autori orali che sanno inevitabilmente scrivere, alcuni dei quali scrivono anche professionalmente, per così dire.

Altrettanto importante nella nostra ottica è definire una sorta di fluidità nella *pars* critica del processo. Torniamo così a riflettere sulla filologia: cosa c’entra con l’oralità una scienza come la filologia, che appare limitata dal suo processo apparentemente incentrato sul *limen* irraggiungibile dell’ultima forma morta della letteratura? Alcuni aspetti performativi della filologia sono riscoperti da esperimenti artistici che avremo modo di illustrare in questo studio.

Quello filologico è in verità l’approccio più cosciente che si possa avere alla realtà processuale della letteratura. Pur mirando alla stabilizzazione della fase finale in realtà nel suo farsi la filologia è cronistoria delle fasi dell’opera: osserva come un’opera d’autore si è *corrotta*, *contaminata* ovvero *evoluto* nel tempo, passando dalle mani dei copisti; nella interpretazione francese della filologia genetica e ancor più nella sua più originale

espressione italiana, la critica delle varianti, la filologia individua come un autore manipola la propria opera, di redazione in redazione, ovvero di fase in fase. La filologia rivela come l'autore processa l'opera fino a quando non la ritiene perfetta, ovvero predicativamente compiuta? Forse. Oppure la filologia rivela che l'autore processa l'opera fino a quando non ritiene che il suo processo sia esausto, fino a quando non rileva che la processualità appare esaurita. In che senso? Nel senso che la parte autoriale dell'opera non può più darsi in termini di produzione, ma deve iniziare a darsi, ovvero a processarsi, in termini di restituzione, rifacimento.

Una filologia cosciente della propria vocazione all'individuazione delle fasi processuali dell'opera dialoga perfettamente con l'oralità, che ha modi di celare ed esporre le fasi non meno complessi della scrittura. Dov'è infatti, nella processualità orale, la fase in cui il poeta ha imparato, ricomposto, composto a memoria il pezzo che dirà? Dov'è il punto in cui la performance precedente influenza la restituzione successiva? In quale fase si individua che una restituzione perde o modifica sostanzialmente pezzi della performance precedente? Vedremo che l'individuazione delle fasi e dunque la descrizione della processualità dell'oralità, a dispetto della apparente esposizione performativa della stessa, è molto più complessa dell'operazione di tipo critico-performativo che si può condurre sulla scrittura. Esattamente come è complesso lo studio affascinante e sfuggente del discorso interno sul quale un settore delle scienze cognitive si interroga e sul quale avremo modo di soffermarci brevemente.

Si è inteso dunque affermare che l'oralità non è il fantasma del suo passato, se la tradizione - che ci dà occasione di riflettere anche sull'approccio critico alla letteratura così come si è dato nel tempo e come potrebbe riformularsi oggi - è il filo ininterrotto che essa stessa sviluppa e in cui consiste.

Ci soffermiamo ora sulla seconda questione che ponevamo in incipit: neppure l'oralità è virtuale, come abbiamo premesso, ovvero non appare oggi totalmente incantata e incatenata nella nuova impalpabilità del mondo digitale, tanto da non potersi dare presente in quella vita quotidiana non extracorporea, nella quale fortunatamente continuiamo ad essere realmente vivi.

Questa osservazione può condurci a riflessioni critiche di altro tipo, nelle quali è inevitabilmente implicata una sia pur elementare riflessione di tipo sociologico, non estranea alle origini dei *Performance Studies*, sebbene la prospettiva proposta da questi ultimi mostri un approccio ai dati sociali di diversa complessità. Il punto centrale degli studi performativi, come abbiamo visto, non è infatti la società, come causa o effetto di un processo, non la società come opera, ma il farsi, il performare in sé come motore ovvio, elementare, primario, eppure in gran parte oscuro di ogni *azione e resa* processati da qualsivoglia gruppo umano.

L'*incanto* dell'oralità, etimologicamente, è ancora oggi tutt'altro che virtuale, riverbera da una ritualità sopravvissuta e in alcuni casi (come si potrà anche rilevare dalle parole che abbiamo potuto raccogliere dai suoi stessi *praticanti*) è cosciente di costituire una forma di resistenza civile e – ovviamente in termini non necessariamente confessionali - sacrale.

Utilizzando ottiche varie, per costruire una visione critica che renda ragione della complessità dell'osservato, non ci meraviglierà poi scoprire che, nell'oralità, ciò che si

crede ritualità sacrale e ciò che si intende opportunità civile, alla sovrapposizione delle rispettive rifrazioni, palesano una sconcertante coincidenza. Così, intendiamo anche evidenziare la necessità di fuggire quei vincoli di ricerca tematica che opacizzano non solo una corretta acquisizione dei processi, ma anche la lettura dei prodotti dell'oralità: non è ammissibile continuare a operare una distinzione netta, ad esempio, tra una poesia o narrazione orale che presenti "tracce" dell'antica dimensione sacrale e la poesia o narrazione orale cosiddetta "civile", in quanto sacralità e "civiltà" non solo non sono nettamente distinguibili nelle intenzioni ma, illuminando la loro dimensione performativa, si scoprono unica istanza. Il fare sacro e il fare civile sono ancora la stessa cosa anche quando chi li performa e li opera, ovvero li traduce in opera, non ha immediatamente chiara la loro processuale reciproca compromissione, fortissima quando si tratti di poesia e narrazione.

Ciò detto, occorre precisare: neppure la si vorrebbe però patinare di sovversivismo facile o di romanticismo, l'oralità, perché il pericolo che si correrebbe così, sarebbe da un lato quello di soffocare il valore in una retorica di servizio quasi tesa a parodiare la retorica conoscitiva, cognitiva, sulla quale ci soffermeremo più distesamente; l'altro rischio sarebbe renderla politicamente anacronistica o registrarla e archivarla, confidandola nelle strette di una sorta di musealizzazione invereconda, in definitiva dissacrante.

Inventariare, ri-esporre, far secondariamente fruire sono pratiche che, oltre alle forme d'arte tradizionalmente archiviabili, investono oggi anche quel mondo orale prima eminentemente effimero che la tecnologia, da un centinaio d'anni, ha reso suscettibile se non addirittura incline al deposito, con drammatico ridimensionamento di quella vocazione alla memoria di ben diversa istanza e di sostanza più seria.

Politica e archiviabilità hanno d'altronde punti di tangenza non più insospettabili, da quando della schedatura digitale dell'umano, nella sua dimensione apparentemente più sfuggente e impalpabile – ciò che *mi piace* e ciò che *non mi piace* – si è fatta evidente la sua pericolosa malleabilità al potere.

Cosa c'entra questo con il romanticismo? C'entra nella misura in cui è ancora dagli aspetti più pulsionali del romanticismo che deriva un certo legame politica-arte, non tramontato se si può assistere oggi a una vicenda come quella di Amanda Gorman, la poetessa di Biden alla quale avremo modo di accennare oltre, che mostra l'asservimento alle logiche del potere di poeti – riconosciuti dalla massa e dunque purtroppo non solo sedicenti tali – nei quali si tenta di richiamare in vita addirittura lo spirito del vate. Il vate: mitologia dei tempi andati che sposa con impressionante disinvoltura ed efficace funzionalità la vittima, altra figura mitologica di un tempo un po' meno remoto.

Studiando poesia orale come fenomeno performativo occorrerà percorrere storiograficamente, se pur brevemente, anche questi aspetti della rinascita dell'oralità: da pratica di sovversione a messinscena organica.

Ciò che conta fissare qui: è chiaro come nello scheletro del romanticismo contemporaneo, rimosso con una certa rapacità che è l'aspetto oscuro della postmodernità, o forse mal convertito e maliziosamente ri-veicolato ciò che restava dello spirito, si nascondono le sirene del discorso demagogico e quella sorta di accetta semiologica che definisce gran parte delle manifestazioni dell'oralità contemporanea come realtà ridotte alla logica del

consenso e del consumo: discorso politico, discorso pubblicitario, impressionante tangenza tra i due.

Eppure, l'oralità è una dimensione dell'umano in origine e sostanzialmente tutt'altro che passiva, in termini globali. Se infatti si guarda al fenomeno orale nel suo quadro sociale e sacrale, in esso la parte chiaramente attiva, ovvero chi emette il suono umano linguistico - che costituisce la base ma non esaurisce la totalità del fenomeno orale - si rivolge alla parte passiva, l'ascoltatore, con intenzione di cura o educazione, ovvero con lo scopo di *attivare* a sua volta il destinatario in un quadro sociale virtuoso, come parte di una macchina performante collettiva che investe ogni aspetto della quotidianità della comunità.

Con ciò non si vuole rivestire di una etica posticcia un tratteggio dell'oralità originaria qui necessariamente incompleto, ma attivare l'attenzione a partire dall'osservazione dei diversi gradi di attività/passività manifestati nella oralità contemporanea, approdando alla questione della persuasione: ciò consente di delineare quella connessione strettissima tra dimensione performativa e retorica osservabile chiaramente nell'oralità.

La costruzione di fenomeni orali tesi alla persuasione, che è la base della retorica occidentale come disciplina, costituisce chiaramente la manifestazione di una fase avanzata dell'evoluzione dell'oralità nella cultura umana.

La retorica come cognizione del mondo precede e sopravvive alla definizione disciplinare della stessa. E se è vero che essa si definisce per raffinare il linguaggio come strumento di persuasione è pur vero che la persuasività della retorica si rende da subito suscettibile agli impieghi più disparati; una volta rivelata la sua energia persuasiva, non può più essere elusa la tensione della retorica a tramutarsi in funzione in contesti vari.

Questa osservazione, all'interno di un discorso sull'oralità, solleva in modo più urgente e pratico la domanda altrimenti stantia sulla sussistenza o meno di una funzione dell'arte. Occorrerà partire dall'assunto che basilamente, il che significa performativamente, l'arte orale è evidentemente persuasiva. Sgombrando il capo da ogni complessa raffinata riflessione teorica, chi osservi il contesto cognitivo comportamentale di una *performance* orale non può non notare che l'oralità, mossa da un soggetto verso un altro soggetto, semplicemente attiva l'attenzione e persuade all'ascolto. L'atto in sé ha un effetto tanto immediato che sembra compiersi al di là del contenuto: al di là dell'intenzione di persuadere a qualcosa, l'effetto performativo persuasivo di qualsiasi oralità realizzata è immediatamente ottenuto nell'ascolto, qualunque qualità esso presenti.

Chiunque parli in presenza di un uomo in pieno possesso delle sue facoltà uditive, quest'ultimo ascolterà, quanto meno sentirà.

Gradi più raffinati di funzionalizzazione dell'arte prevedono certamente uno studio sul contenuto e uno studio del contenuto da parte di chi riceve, ovvero un ascolto e un'attenzione indirizzata e una ricezione consapevole e interpretativa.

Ciò che si vuole intendere è però questo: in virtù della performatività intrinseca dell'arte, in termini cognitivi, non può darsi realizzazione che non si esprima di fatto *comunque* funzionalmente, dato che provoca *comunque* un effetto che sfugge in una certa misura persino alla volontà delle parti: insomma, la parola *fa ascoltare*. Ciò è valido per la parola detta, con la quale inizia ogni letteratura, ma anche la letteratura scritta preserva, sebbene inevitabilmente alterata, questa potenzialità della parola di *far fare*, a partire dal *far*

ascoltare o dal *far percepire* in termini cognitivi più complessi e flessibili sui quali torneremo.

Questa osservazione vuole delineare l'orizzonte minimale sul quale possano avanzare le manifestazioni dell'oralità su cui rifletteremo, liberate da un'istanza teorica lucida e alleggerente, come quella offerta dai *Performance Studies* e rigorosa, come suggeriscono gli studi sui meccanismi della cognizione umana.

Si intende così sgravare, sì, ma anche recuperare all'orizzonte cognitivo il concetto di funzione, che in virtù della performatività si ritiene in questo quadro ineludibile.

Per una teoria futura, fissate le coordinate della performatività orale si potrà anche, sul piano culturale e sociale, valutare se gli effetti della persuasività siano virtuosi o meno, in termini chiaramente funzionali prima che morali. Ci si interrogherà sui destinatari dei processi artistici presi in esame e si tenterà di comprendere come essi si calino in una realtà che presenta un tasso di analfabetismo funzionale in crescita. Come performano gli oralisti, poeti e uomini di teatro, in relazione alle caratteristiche di una comunità o a una massa che non è più analfabeta ma è sempre più analfabeta funzionale? Il loro pubblico è una massa o una piccola cerchia? Il mondo o i compagni? Esiste una democrazia dell'oralità e una aristocrazia delle lettere o a volte è vero il contrario?

Sono domande che ci poniamo non da sociologi ma da studiosi di performatività, dunque torniamo alla questione centrale. Lavorando in un contesto ancora postmoderno occorre chiarire, seppure sommariamente, che cosa fosse la retorica dell'oralità prima della emersione del concetto di massa. L'oralità primitiva consisteva in una meccanica performativa nella quale l'operatore aveva limpida coscienza del fatto che una performatività non degradata era attivabile persino nella *pars* passiva del discorso/rito orale, ovvero nell'ascoltatore, destinatario, nel quadro che abbiamo sopra brevemente abbozzato.

La sociologia del Novecento ha invece evidenziato come la sussunzione delle potenzialità dell'oralità nelle logiche dell'*entertainment* - nel quale come è stato ampiamente evidenziato, l'arte non costituisce un orizzonte funzionale a parte rispetto a quello giudiziario, politico, commerciale - ha mirato ad attivare sì il destinatario ma secondo un meccanismo di reazione passiva che nega di fatto le sue potenzialità performanti e lo in-forma, come alle origini, lo con-forma, come nelle dittature, a volte lo de-forma come nei totalitarismi, riducendone la tensione attiva a dimensione passiva, interrompendo la circolarità performativa - ovvero la tendenza di ogni atto di oralità a una sua compiutezza responsiva - che è alla base della comunicazione collettiva umana.

Manipolata la *pars* responsiva della performance comunitaria, compiuto il suo mascheramento e la sua corruzione in performance finto determinate del voto, regolata la reattività performativa di fatto essa è annullata. Una performance comunitaria completa infatti prevede che l'esercizio della memoria dell'aedo o rapsodo sia la parte strutturata di una performance in cui l'improvvisazione coincide con la parte che fa il pubblico o *pars* apparentemente passiva della comunità.

Le performance della politica contemporanea sono caratterizzate da questa rigidità.

L'arte orale contemporanea consapevole invece, rifuggendo le logiche dell'*entertainment* e diremmo, in senso lato, quelle del suffragio universale non può che riprendere un quadro espressivo tradizionale.

L'intenzione non è quasi mai quella del recupero folklorico fine a se stesso, ma quella della riappropriazione, ancora una volta, si direbbe, al di là dei contenuti, come pratica che porti all'attivazione naturale di un certo tipo di cognizione che i millenni confermano irrinunciabile: parlare/ascoltare nel quadro poetico/narrativo che delineeremo.

Dal punto di vista cognitivo l'oralità è chiaramente un fenomeno non solo funzionalizzato, ma filabile fino a gradi di sottigliezza e raffinatezza in base ai quali l'estetica occidentale ha potuto elaborare il concetto di sublime.

Ciò che conta evidenziare è che come sapienza e come ars, termini sui quali ritorneremo presto, l'oralità è performativa e la *performance* - come è facile intuire tutti i livelli e come non è tuttavia pacificamente definito a livello scientifico - è dunque soprattutto una dimensione attiva, salvo eccezioni che potremo esplorare, nelle quali la passività è la maschera virtuosa di un altro tipo di attivazione: si sopprime la propria facoltà di parlare quando si ascolta il narratore, ma si attiva la performance interiore dell'apprendimento o della creazione, nei casi in cui il narratore innesca nell'ascoltatore la vocazione alla narrazione. Quest'ultimo processo appartiene alle società tradizionali, ma avremo modo di soffermarci sulle nuove modalità che esso assume per esempio nel sofferto passaggio di testimone tra vecchio e nuovo Cunto in Sicilia.

Cosa c'entra questo, per esempio con la scoperta dei neuroni specchio? Le scienze cognitive ci spiegano come attiviamo in noi capacità dalle più basilari, specie- specifiche, fino a quelle più raffinate. In termini più larghi, le stesse scienze cognitive sono in grado di spiegare l'intero concetto di tradizione, attraverso l'attivazione motoria, attraverso il fare.

Ci sia consentito soffermarci solo cursoriamente, per il momento, proprio sullo specchio, senza voler astrarre o concettualizzare eccessivamente quello che oggi si afferma, al di là di ogni pirandellismo, come acquisizione della neurologia: l'oralità politica che oggi si costruisce a tavolino per procurare reazioni programmate nella comunità agisce sul meccanismo dello specchiamento automatico, l'oralità artistica consapevole e non organica invece mira a riattivare il meccanismo dello specchio e, proprio come nella tradizione produce tradizione, attiva nuovi narratori. È interessante a questo proposito notare come al contrario degli autori di poesia scritta ultra-contemporanei tra i quali il rifiuto di individuare i propri padri è cliché, gli autori di poesia orale non hanno alcuna difficoltà a dichiarare i propri maestri tra le fonti viventi della tradizione poetica orale contemporanea: cantanti e poeti, significativamente.

Ora, a partire dalle lontane, ma attuali, intuizioni di Austin, fino ad arrivare ai più recenti studi di pragmatica, nell'ambito affascinante e multiforme delle scienze cognitive, una comprensione più raffinata del fenomeno orale ha infatti permesso di assumerlo pienamente nella dimensione del "fare".

Se è evidente che l'oralità è in sé performativa, meno lampante è però la triplice ricaduta della performatività orale ovvero il suo "essere fatta", il suo "fare" e il suo "far fare" sul quale torneremo, (cui accennavamo già sopra parlando dei suoi esiti letterari) che come vedremo la avvicina sul piano dell'arte a quella pratica che si chiama tradizionalmente letteratura, rispetto alla nomenclatura della quale, proprio la moderna teoria dell'oralità ha promosso un dibattito tutt'ora non concluso, sul quale avremo modo di soffermarci.

Dunque, uno degli effetti più stupefacenti della postmodernità, nella quale continua la nostra immersione e la nostra pesca, consiste proprio in questo risveglio di una oralità rinnovata nei propri mezzi, rimodulata, eppure straordinariamente fedele alla propria istanza primigenia.

Due appariscenze in contrasto creano infatti quel riverbero irrisolto che mantiene in vita il mondo postmoderno: da un lato si osserva la pulsione al recupero del dato, del frammento, che nella sua essenza metaforica induce alla visualizzazione automatica di qualcosa di oggettuale e dunque, se si parla di arti di parola, scritto; mentre dall'altro lato si registra la tensione alla dizione continua, ecolalica, ipnotica, suscettibile ai richiami del potere e grave di una sacralità ambivalente: pronta a servire nuovamente l'uomo o a servirsene nella logica dispersiva e esaurente della massa.

Si può dire forse meglio riferendosi a due narrazioni iconiche. Il mondo contemporaneo incline alla materialità continua ad affannarsi per preservare qualcosa di simile al celebre fermacarte della distopia di Orwell, un oggetto assurdo e fragile - perché avulso dal contesto come tutti gli oggetti usciti dalla risacca moderna -: un frammento di corallo immerso nel vetro, utile un tempo a trattenere dalle ventate del postmoderno le parole della scrittura che lo stesso vento risveglia continuamente.

D'altro canto, non si può non registrare che il sentire postmoderno, ancora, nella sua straordinaria capacità di saldare emotivamente classi colte e non colte manifesta la necessità di un supporto orale alla narrazione. E questa necessità però, è qui ciò che ci interessa rilevare, risulta irriducibile al progetto finale di *Fahrenheit 451*: trasferire le storie scritte in una memoria orale, per salvarle da uno dei tanti roghi di libri, quello che si temeva definitivo.

Anche se, come ricorda Gabriele Frasca, sulla cui opera avremo modo di condurre un ampio approfondimento, il rogo di libri che si consumò nel 1933 sotto gli occhi di Goebbels era diverso dagli altri perché non colpiva l'ideologia della pagina ma il concetto stesso di pagina, perché voleva soppiantare la cultura. La postmodernità non come effetto ma come reazione alla velocità.

Se il sentimento del perituro è esatto e insopprimibile, tuttavia, le morti per così dire *interne*, a questo sentimento, non si sono affatto celebrate.

Occorrerebbe indagare i motivi per cui quell'incendio e quella fine legati la cultura della rimozione del mortale nel secolo scorso fortunatamente non si sono compiuti, mentre un certo risveglio della parola orale, felicemente, si è realizzato presentandosi in forme ben più radicali e raffinate di quella funzione ancillare al romanzo immaginata da Bradbury. Indagando, si scoprirà che l'oralità più che risorta è solo carsicamente riemmersa e che ha rivelato potenzialità più grandi del prevedibile. L'oralità più che come "aspetto performativo", "resa" di un testo scritto si rivela, al contrario, un possibile motore della scrittura. Come vedremo alcuni attori-scrittori incentrano le loro riflessioni teoriche intorno alla voce e al corpo e con paradossale disinvoltura teorica concludono, come Davide Enia, che però "tutto è *scrittura*". Altri che amano l'oralità di una lingua come il siciliano, è il caso di Gaspare Balsamo, fino ad onorarla con una ricerca attenta tesa alla trascrizione perfetta: destinati solo in seconda battuta a un pubblico di lettori, in prima istanza i testi devono essere perfetti per il primo fruitore, ovvero lo stesso attore-scrittore.

Per questa via alcuni performer diventano autori di scritture cartacee: dunque una condizione primigenia e invertita rispetto a quella immaginata da Bradbury: il vero recupero non è quello dei prodotti della scrittura, ma quello del sovra-processo, *scrittorio* in termini latini. Esso si esprime rudimentalmente prima nell'oralità e poi nella scrittura. Non è un caso che ci siano più attori che diventano scrittori e non viceversa. Anche in termini ontogenetici si ripete ciò che l'umanità ha conosciuto filogeneticamente.

Esiste inoltre una testualità del quotidiano e per questo occorre soffermarsi sul mondo contemporaneo nella sua quotidianità che intreccia con l'arte legami che la riflessione teorica dell'antropologia e della sociologia del secolo scorso hanno saputo illuminare. Il mondo attuale contiene l'arte in *modo* postmoderno, dunque continua a presentarsi come un reliquiario di pezzi di sapere e pezzi d'arte passati, intorno al quale si proclama continuamente un messaggio di valore politico/pubblicitario molto più che spirituale, una parola che sfiora il destinatario senza individuarlo personalmente e senza stabilire vincolo reciproco, in un viaggio di superficie che, come una metafora continuamente *praticata*, richiama proprio l'apparente aleatorietà dell'oralità e interroga la profondità dalla quale è generata, ciò che vi bolle sotto.

Alla luce di questa osservazione complessiva della contemporaneità come contenitore di tante testualità orali o scritte ci chiediamo: la parola che si *scioglie* sempre più nella sua forma orale è una parola *liquefatta* come tutte le cose osservate da Bauman o una parola che in parte si può rilevare *liberata*? L'uno e l'altra, si direbbe subito. Come il postmoderno, apparentemente incline alla frammentazione, è in realtà teso alla raccolta degli esiti di frammentazioni secolari. *Exitus*, certo, oltre il quale non si vede novità che si dia, ma non *exitium*, ovvero non rovina dispersa, ma reliquiario volutamente disordinato, che ancora si può gestire felicemente, qualora vi si attinga senza remore, liberando contenuti.

L'idea alla base di questo studio è che l'unica oralità che possa definirsi realmente liberata è quella che passa al filtro dell'elaborazione artistica: proprio l'oralità riscoperta indica chiaramente che cognizione del mondo, sapienza e creazione convivono solo nella dimensione artistica, ma anche che questa sussiste solo nella dimensione quotidiana.

Si badi infatti al fatto che qui affermazioni intorno allo stato di elezione dell'arte, lungi dalla fissazione della pratica artistica in un a parte retorico, sono sorrette dalla consapevolezza acquisita nel corso del Novecento della dimensione unificante e continuativa della performance quotidiana, nella quale l'arte si afferma come momento in cui la cognizione di una sorta di performatività complessiva della realtà è massima e dunque anche coscientemente produttiva.

L'arte in definitiva è performativa in modo naturale e in continuità con le altre cose *fatte* della vita, passa attraverso la *techné* e si costituisce come arte tecnicamente, ma ciò non la colloca di per sé in un 'a parte' tecnico. Il prodotto è l' 'a parte' cui la tecnica mira, ma il processo non è a parte: le performance sono tutte *technè* e *poesis* insieme, quella artistica è per questo come le altre.

Si potrebbe pensare che l'arte è a parte anche nel suo momento performativo solo se si considera rigidamente tutto ciò che Victor Turner chiamava liminare, ovvero, in una sintesi necessariamente riduttiva, ciò che di "fatto" dall'uomo pertiene all'arte più che al

rito puro, in una sorta di a parte della vita, la vita artistica appunto, che oggi sarebbe addirittura manifestazione prevalente rispetto alla vita rituale.

Sebbene la teoria di Turner sia validissima per alcuni versi essa va considerata elasticamente: ciò che conta operare qui, seguendo la teoria della performance, è una sorta di semplice, non eclatante abbattimento di barriere tra vita rituale, vita artistica, vita tout court. Si intende giungere infine alla constatazione che l'arte, in particolare quella orale, è performativa semplicemente perché si costituisce dentro la performatività sostanziale della vita. La tecnica sicuramente la distingue dalle performance non tecnicizzate, ovvero non riflesse, non pensate, non "pre-scritte" diremmo, della quotidianità. Ma occorre riflettere su *come* la tecnica costituisca un distintivo. L'umanista arriva a farsi un'idea della tecnica artistica prevalentemente attraverso il prodotto che studia e dunque la vede come costitutiva dello stesso perché nell'oggetto prodotto ne rinviene le tracce ed è così tentato di individuare le tracce come altrettante parti dell'oggetto, mentre in termini più profondi esse sono riflessi del processo, incidenti del processo che concorrono all'incisione dell'arte nella realtà ovvero al prodotto, ma non sono riducibili allo stesso. Ciò è spesso opaco a chi studi letteratura, poesia, poesia orale, teatro.

Si badi comunque che la tensione a rilevare le tracce della tecnica nel prodotto, limitante se assolutistica ma sostanzialmente legittima e intelligente, costituisce una non poi così paradossale linea di congiunzione proprio tra studi storicistici, come la filologia e studi performativi: la coscienza tipica dei *Performance Studies* dell'esistenza di una cronologia del processo, *segnata* e dunque *segnalabile* nel prodotto, di fatto avvicina a ciò che più rigidamente la filologia delinea. Noteremo come questo aspetto del fenomeno artistico a cavallo tra oralità e filologia anima le riflessioni teoriche e gli esperimenti di alcuni artisti contemporanei.

Consideriamo ancora esempi che attingiamo ad altre arti. Al di là dei casi moderni e celebri in cui la pennellata o il colpo di scalpello sono dati in modo che il segno sia riconoscibile e distinto sulla tela o sul marmo, lo scopo dell'artista è rendere la figura o la non figura non necessariamente esporre tracce di come l'ha prodotta, ovvero lo scopo tranne in casi particolari e meditati non è fare vedere il processo, ma fare vedere il quadro, la statua, portatore di tracce processuali che non sono però quasi mai lo *scopo* dell'artista. Ma riflettiamo sul segno e usiamo l'immagine della statua. Precisiamo però che l'oggetto che si staglia davanti alla nostra riflessione, sia esso una statua o una performance orale, si afferma con gradi di concretazione diversi, ma performativamente si tratta di un fenomeno analizzabile come unicum: l'arte, che può essere vista come un a parte solo se la si studia come prodotto.

Il segno dello scalpello, se per intenderci, deposita intenzione e casualità del processo artistico di chi lo ha prodotto, ma non corrisponde al colpo.

La tecnica è solo una performance mirata a un prodotto ed è più assimilabile alla performatività della quotidianità che al catalogo dei prodotti stessi: la tecnica, ovvero il colpo, per tornare al nostro esempio, è semplicemente un gesto funzionalizzato, dunque è più simile al camminare o al portare il cibo alla bocca piuttosto che al suo stesso prodotto, una statua.

In sostanza, partendo dalla prospettiva di studi sui prodotti artistici, dunque partendo da un approccio elitario, se guardiamo alla tecnica tendiamo a inglobare il processo tecnico

nel prodotto artistico, ma il prodotto artistico è in realtà l'esito di un gesto tecnico che è solo uno delle migliaia di gesti funzionalizzati o meno della quotidianità. I termini critici sono gli stessi, la lettura performativa li inverte per dire qualcosa.

Si noti *en passant*: certo linguaggio metaforico asservito a una retorica senz'altro stucchevole afferma che gesti della vita quotidiana come il cibarsi possono essere definiti artistici, ad esempio "mangiare è un'arte", "dormire è un'arte", etc. . Ciò nella pubblicità allude alla raffinatezza del prodotto che verrà venduto e fruito e mira a lusingare il fruitore stesso come intenditore pagante. Se da un lato queste affermazioni dicono qualcosa di vero rispetto all'unità della fruizione nel processo performativo, tuttavia qui intendiamo soffermarci sul fatto che si può dire che mangiare è un'arte solo dopo aver definito il piatto un'opera. Al di là dunque della fastidiosa retorica asservita alla pubblicità di un qualunque ristorante, ciò che conta notare è che anche il linguaggio quotidiano attraverso queste metafore dice qualcosa del processo sul quale sono calcate ovvero che il prodotto è il precipitato di una performance artistica in cui la tecnica mira a produrre un a parte cioè qualcosa che si affermi come prodotto distinto dagli altri oggetti del mondo, ma non si dà costitutivamente, nella sua essenza performativa come un a parte essa stessa in quanto ogni performance, pure quella artistica è quotidianità e sul piano della quotidianità produzione e fruizione sono congiunte e "artistiche" entrambe.

Il discorso sull'arte che ha necessariamente portato alla visualizzazione di prodotti più concreti dell'oralità come una statua, non deve confondere. Anche l'oralità è un prodotto. Torniamo dunque all'interrogativo sulla sua consistenza: sarà opportuno non affrettare una risposta intorno alla liquefazione dell'oralità ma lasciarsi colpire dalla doppia verità che l'oralità, non eccessivamente definendosi, rileva: il pericolo di dispersione di contenuto e senso nello scioglimento di tutto, e però la sicurezza del contrario, ovvero di una sopravvivenza strenua e provocatoria.

È da questa interrogazione che si sollevano in prima istanza le risposte performative degli artisti. L'oralità riscoperta nel Novecento grazie all'elettronica, subito vincolata al mezzo, imprigionata, è anche portata dagli artisti a un riscatto brillante, proposta, come vedremo, come una sorta di sapere e vita alternativi, primordiali, rudimentali in modo, in alcuni casi persino esibito.

In base all'osservazione dei fenomeni sarà poi interessante indagare con gli strumenti della scienza – ovvero quella sapienza strettamente ancorata alla sua base in *ars* - che oggi appare più di ogni altra incline a comprendere *consustanziano* il proprio oggetto di studio e *commovendosi* con il fenomeno, ovvero la "scienza" performativa.

In un percorso doverosamente aperto a suggestioni provenienti dal campo misto della letteratura, sia essa poesia o prosa, e del teatro, si tenterà così di illuminare fenomeni variegati dell'oralità contemporanea prossima al nostro punto di osservazione, ovvero quella italiana e quella regionale siciliana. In un percorso che parta da istanze più immediatamente riferibili alla dimensione poetica si indagherà intorno alla poesia orale partendo dalla sua storia e dalle manifestazioni del *Poetry Slam*, pratica di poesia orale di non più recente importazione e approdando a esperienze personali e collettive originali tra le quali si tratteranno anche forme specifiche di recupero e risemantizzazione di altre forme di poesia tradizionale; si affronterà anche una riflessione sul Cunto, forma di racconto tradizionale tutt'ora attivo in Sicilia, sebbene in una declinazione

significativamente diversa da quelle della tradizione, sempre a cavallo tra poesia e narrazione; si sonderà infine il campo del teatro di narrazione, fenomeno italiano sviluppatosi nei primi anni '80 e approdato oggi, in un'ottica di guadagnata distanza cronologica a una certa maturazione teorica e a una conversione in esiti ulteriori, anche decisamente "cartacei".

Ora, proprio in virtù del fatto che ognuna delle forme suddette, sebbene con diversa intensità e in diverse declinazioni, palesa un legame caratterizzante con la tradizione, resistere alla tentazione di indagare queste forme orali con i mezzi dell'umanesimo più tradizionale sui quali ci siamo soffermati ancora oggi non è del tutto pacifico, soprattutto nel contesto degli studi italiani.

Confermando che gli strumenti tradizionali sono stati creati e straordinariamente raffinati per esplorare la forma scritta e che di conseguenza risulta una ostinazione reativa quella che spingerebbe ad applicare all'oralità ancora adesso mezzi storicistici, filologici, tuttavia corre l'obbligo rilevare, a partire dall'osservazione di alcuni lavori che ricadono nel bacino prescelto dalla nostra indagine, proprio su questo fronte filologico/antifilologico episodi non pedissequi. Si registra ad esempio l'intelligenza specifica di alcuni studiosi, come Gabriele Costa e Francesco Benozzo, capaci di applicare ad oggetti di studio come la poesia europea filtri di fatto filologici, ma straordinariamente elasticizzati, adattati alla logica del lungo periodo che osserveremo. Altre esperienze, come quelle del collettivo summenzionato, invitano a riflettere criticamente su questo nesso. Come è possibile realizzare la tangenza tra territori che abbiamo voluto definire quasi inconciliabili: da un lato la performance viva, dall'altro la critica concentrata sui prodotti e sui depositi?

Ancora una volta occorre adottare una prospettiva performativa, il che significa in questo caso, senza che ciò risulti riduzionistico, una prospettiva pratica.

Chiunque lavori a un canto tradizionale conduce una operazione che di fatto commercia con la filologia. La filologia non è solo critica, non è solo a posteriori. Se si guarda infatti l'opera nella sua complessità performativa la filologia appare una fase basilare della performance che commercia con la tradizione. Uno sguardo performativo consente di guardare a questa fase nella sua polarità. Esiste una branca della filologia, la cosiddetta filologia cognitiva che costituisce una ulteriore tangenza tra studi tradizionali e scienze contemporanee sul nostro orizzonte.

Se è vero che conosciamo prevalentemente una filologia critica basata sull'etica della fedeltà al testo, questa evidenza non nega l'esistenza di una filologia artistica basata sulla pratica dell'infedeltà, della superfetazione, della risemantizzazione.

La filologia è una fase autenticamente relazionale della letteratura: può tradurre un testo nella sua versione esatta o tramandare un testo nella sua essenza rimodulata.

Questo studio parte dall'ipotesi che esista infatti una performatività della critica e che questa non sia diversa dalla performatività delle opere criticate. Ciò consente di spostare l'attenzione dai prodotti ai processi e di rilevare come tra oggetti e soggetti studenti esista una continuità cognitiva che è l'essenza della performatività se la si guarda nel suo complesso.

Su questa continuità cognitiva sono utili le riflessioni su teatro e neuroscienze veicolate da una breve ma interessantissima stagione di convegni romani che ha fornito una visione

nuova intorno allo spettatore e ai suoi processi cognitivi, in relazione al processo performativo dello spettacolo.²⁶⁷

Si potrà dunque finalmente guardare al lavoro artistico di alcuni studiosi non come un vezzo romantico e sicuramente non come un caso. Così come la letteratura, la critica è un artigianato.

Ragionando in termini cognitivi inoltre si scopre ciò che storicamente non è evidenziato. Esiste una oralità della “critica” che oggi si esprime in forme di divulgazione spettacolare veicolate con vari mezzi da personalità come Roberto Mercadini, provenienti dal mondo della poesia orale e del teatro narrativo, sulla base dell’esperienza di Dario Fo. Queste esperienze di umanesimo parlato denunciano una sorta di continuità tra produzione e interpretazione che unifica scrittore e critico come parti di un unico processo performativo.

Ed essere praticanti dell’oggetto di studio in alcuni casi non è un di più, è semplicemente manifestazione di una volontà di rotondità nella propria dimensione performativa, di coscienza della inclusività della performatività artistica/ critica e della sostanziale e originaria semi-identità delle due attività, che l’ottica tradizionale ha conosciuto entrambe “letterarie”. Performare l’oggetto del proprio studio non è assurdo, è ovvio.

L’organizzazione del sapere si manifesta fisicamente nei propri templi. Gli *Studia* medievali e le Università Umanistiche differivano in molti aspetti sui quali non è il caso soffermarsi qui. Importa cogliere una suggestione: nei primi moriva il sapere grammaticale mentre l’infiltrazione delle istanze dell’Umanesimo nel contesto accademico consistette soprattutto nella sconcertante rivelazione del volgare come veicolo e in seconda istanza come oggetto di studio.

Mutatis mutandis non è così forzoso paragonare a quel passaggio epocale, l’introduzione dei *Performance Studies* nel contesto accademico, evento maturato in Italia piuttosto recentemente. Si tratta parimenti di fenomeni di quella che è possibile definire come una sorta di volgarizzazione vitale. Con ciò si intende un incoraggiamento essenziale per la sopravvivenza dell’Accademia degli oggetti di studio o calibrata sulle istanze della vita, della realtà e autorizzata dagli oggetti di studio. Se è vero che non tutte le scienze dure sono minerali ancor più questo vale per le scienze nate sull’uomo.

La predilezione dei valori dello spirito ha veicolato ancora nel Novecento proprio quelle istanze scientifiche alla base del metodo imperante: filologico, storicistico, critico.

Questo metodo, tutt’oggi validissimo per alcuni versi, orienta l’indagine ai prodotti dello spirito umano: la storia, l’arte.

Sicuramente pedissequo se non deformante il filtro dello storicismo approccherebbe l’oralità contemporanea nella sua parte depositaria e caduca, oltre che riduzionisticamente inscheletrita, spingerebbe l’occhio all’osservazione degli oggetti e la cognizione alla rilevazione dei prodotti della suddetta oralità.

²⁶⁷ C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze, Editoria e spettacolo, Spoleto, 2011; C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni, Bulzoni, Roma, 2012; G. SOFIA (a cura di), Dialoghi tra teatro e neuroscienze, Alegre, Roma, 2009; G. SOFIA, Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno, Bulzoni, Roma, 2013.

Quello che qui si tenta invece di recuperare è una dimensione performativa dello sguardo critico che potrà rivelarsi utile in futuro persino per approcciare testi più tradizionalmente definibili come prodotti, la mole sterminata e più evidentemente consistente di ciò che tradizionalmente si chiama letteratura. Ancor più utile e anzi imprescindibile risulta invece lo sguardo critico performativo come metodo di approccio dell'oralità.

Se i poli della questione così delineata sono da un lato la performance orale nella sua presente evidenza e dall'altro il rinnovamento degli strumenti scientifici per analizzarla, l'energia magnetica che ne deriva è costituita esattamente dalla realtà della cognizione nella quale il fatto orale e la sua assunzione, comprensione, interpretazione sussistono inseparati. La connessione tra i poli, in quest'ottica liberata risulta così forte da portare a chiedersi infine: esiste un episteme orale?

Ovvero c'è un punto in cui la frattura tra empiria ed episteme si può saldare oggi? Da questa indagine emerge a nostro avviso che questa ricongiunzione è possibile e in alcuni casi è verificata nei processi di alcuni artisti e anzi che questi processi sono rituali tesi a questo scopo.

Da un lato c'è ciò che si sa e ciò coincide con una metafora o una narrazione. La memoria non è uno strumento esclusivo del poeta narratore tradizionale, ma, in quanto sapienza connettiva di immagini e fatti, riguarda il narratore aedo e rapsodo, ovvero il ripetitore/rimodulatore tanto quanto il romanziere tematicamente più originale. Ogni storia in quanto immersa in una totalità cognitiva – che la performance viva serve solo ad evidenziare – è in prima istanza un sapere. Persino nell'improvvisazione integrale, se mai questo mito possa avere ipotetica risposta nella realtà performativa, il performer sa la sua storia mentre la inventa. Questa storia è una scienza rudimentale del mondo. Da un lato c'è ciò che si fa. Prevalentemente ciò che si fa è la vita. Il punto in cui si unificano.

Ora: la riconduzione della poesia ovvero dell'attitudine metaforica della mente umana e della narrazione ovvero della sua inclinazione narrativa all'evidenza della performance orale di fatto unifica il sapere e il fare integrando la poesia narrazione nella realtà biografica di chi la produce e fruisce in un unico processo in cui davvero si compie quello su cui opportunamente Michele Cometa ha riflettuto: una sedazione dell'ansia.

Al di là della attuale tendenza culturale, ormai evidente anche a livello popolare, a individuare narrazioni in ogni campo del sapere, la riflessione attuale sulla narrazione propriamente detta, tesa all'individuazione degli scopi. L'idea che vuole emergere da questo studio è che lo scopo principale della narrazione, oltre che rappresentare un paradigma è quello di integrare paradigma e vita e ciò può avvenire solo in contesto performativo. Con ciò non si vuole minimamente indebolire lo statuto della scrittura che è indipendente dall'oralità a livello del prodotto ma non integralmente del processo. Se è vero infatti che l'oralità ha rese profondamente diverse dalla scrittura questo si verifica non tanto a livello della creazione ma della resa. Il performer dell'oralità deve incanalare il contenuto in una tecnica che preveda corpo e voce, il performer della scrittura deve fare a meno di questi strumenti e commerciare con visualità e una dimensione spaziale statica, ma suscettibile ad accensioni dinamizzanti, del testo scritto. Ciò che viene diversamente "fatto" è una narrazione.

Certo, nella dimensione performativa pura, ovvero nell'oralità, quella storia è più evidentemente fatta in quanto la processualità è più esposta alla cognizione del fruitore.

Nell'oralità crediamo che si celi la chiave delle due svolte epistemologiche che hanno caratterizzato la fine del Novecento e il ventennio successivo: il *narrative turn* e il *performative turn* si verificano nell'oralità letteraria.

Sì, si tratta appunto di svolte epistemologiche verificate in contesto performativo. Dunque, *effettivamente* si tratta di un episteme ricongiunto all'empiria.

Riflettendo sulle due svolte ci troviamo nuovamente tra due poli narrazione e performance.

Occorre riflettere anche su questa tendenza della nostra stessa riflessione, se anche la critica è una performance cognitiva comprendere in primo luogo che tipo di performance si metta in campo nel proprio studio.

E il confronto con noti utilizzi degli strumenti che abbiamo programmaticamente deciso di mettere momentaneamente da parte per condurre questo studio, ovvero quelli filologici, ci suggerisce qualcosa di interessante.

Lo strumento fondamentale della filologia è lo stemma *codicum*, si tratta di un albero, una metafora mutuata nel XIX secolo dalle scienze biologiche. "Esattamente" come nella genealogia delle specie viventi i testi tramandati attraverso i codici venivano disposti dagli studiosi in uno stemma, una rappresentazione attraverso la quale, negando forzatamente ogni tentazione di umano arbitrio e ammantando la sensibilità umanistica di qualità scientifica si riteneva di poter ricostruire la fisionomia il più possibile fedele di un testo, risalendo i fino all'anello precedente il cosiddetto archetipo, ovvero il testimone originale di un'opera. Uno dei fenomeni più appariscenti nell'allestimento di questo strumento è la tendenza alla costruzione, da parte degli studiosi, dei cosiddetti stemmi bifidi. Un ragionamento dominato da una mente dubbiosa come quella filologica porta sempre all'opposizione di due strade. Non è il caso qui di approfondire ulteriormente aspetti cognitivi tipici della critica filologica, si intende attraverso questo breve esempio suggerire che uno sguardo distaccato rispetto ai processi critici è essenziale per lo studioso che forgi un proprio metodo o che più umilmente lo adatti alle sue esigenze epistemologiche formare una autocoscienza del proprio processo cognitivo.

Ecco perché si intende qui brevemente ragionare sul dato della polarità che ricorsivamente riscontriamo nel corso della nostra analisi. In questo caso tra narrazione e performance.

Cosa ci suggerisce questa suggestione critica? Che la polarità è una metafora che la nostra mente elabora per soccorrerci in quest'opera di integrazione. Tra campi del sapere apparentemente distanti e divergenti: come conciliare la tensione dinamica di due svolte senza sovrapporle e annullarle una nell'altra? In primo luogo, all'interno di questa autocoscienza cognitiva. Si cerca un magnetismo ovvero un rapporto tra i due poli, non una biforcazione dubbiosa.

Sfugge ancora qualcosa. Ma è lì: la autocoscienza cognitiva riflette sulla sua tensione a produrre metafore. Il cuore scientifico di questa performance critica è proprio la metafora. Tra narrazione e performance la metafora non è un anello ma, metaforicamente, un'energia. Il centro di questo studio è dunque affrontabile con gli strumenti della poetica cognitiva che connettono le due svolte e consentono di penetrare il panorama sfumato, misto, difforme dell'oralità contemporanea. Le due svolte a nostro parere suggeriscono che è necessario fondare una poetica cognitiva dell'oralità.

II. LA SVOLTA ORALE NELLA POESIA CONTEMPORANEA ITALIANA

UN METODO PERFORMATIVO PER LA SVOLTA ORALE. SCOMPAGINARE LA LETTERATURA.
EMERSIONE E RICEZIONE DELL'ORALITÀ POETICA NELL'ITALIA CONTEMPORANEA

1. *L'azione di fare: la performatività, ovvero la poesia*

Chi voglia corredare il proprio bagaglio umanistico dei pezzi di base può trovare l'etimologia di *poesia* davvero a buon mercato, spacciata ancora tra i banchi del liceo. Tuttavia, l'idea del fare che la parola traina con sé da millenni, sotto spoglie chirografiche, rimane una delle nozioni più vaghe dell'equipaggiamento degli stessi letterati. Essa si colloca, anzi, tra quegli universali indefinibili che paradossalmente coincidono con i pilastri stessi della letteratura occidentale, in compagnia della inattingibile nozione di quantità vocalica e della irrecuperabile natura effettiva della metrica classica. Il fatto stesso che il comune disagio di una definizione difficile porti ad accostare l'idea di *poiesis* a fenomeni specificamente legati alla dimensione orale dell'arte della parola suggerisce che l'orizzonte di indagine sui punti più oscuri della realtà della poesia è quasi buio, ma pieno della risonanza di un'oralità – vaga ma di resistenza verificata – intorno alla quale verte questo studio e in particolare l'indagine dedicata specificamente alla poesia.

Le evidenze epistemologiche, che si rilevano sull'orizzonte della critica umanistica contemporanea²⁶⁸ e che qui tenteremo di passare brevemente in rassegna, sottolineano che, per una rinnovata indagine sull'oralità – forse anche su quella non strettamente poetica? –, occorre partire proprio dalla nozione di *poiesis*, tornando a interrogarsi, senza ingenua pretese di esaustività, su cosa faccia effettivamente la poesia.

Nell'introduzione a *Finzione e dizione*, Gérard Genette scriveva:

Se temessi meno il ridicolo avrei già potuto gratificare questo saggio di un titolo ch'è stato già grossolanamente usato: “Che cos'è la letteratura?” – il testo illustre che ha posto tale domanda a propria titolazione in verità non vi ha risposto; il che tutto sommato è molto saggio: a domanda sciocca, nessuna risposta; ragione per cui la vera saggezza consisterebbe forse nel non porre neppure l'interrogativo. La letteratura è probabilmente molte cose assieme, congiunte (ad esempio) da quel legame piuttosto allentato che Wittgenstein chiamava “aria di famiglia”, difficili (o forse secondo una relazione di dubbio paragonabile

²⁶⁸ Con l'espressione “critica umanistica” si vuole alludere, complessivamente, agli studi critici di area umanistica. L'intenzione di riferirsi a un territorio così vasto è determinata dalla volontà di adottare per lo specifico poetico (che tuttavia tra poco tenteremo di emancipare funzionalmente dai termini tradizionali più stringenti) attraverso la lente dei *Performance Studies*, che consente e obbliga a una visione spiccatamente grandangolare delle varie manifestazioni dell'arte.

a quella nota in fisica, impossibili) da considerare nel complesso. Mi limiterò dunque a un solo aspetto, quello che in questo caso maggiormente mi interessa: l'aspetto estetico.²⁶⁹

Sul termine letteratura ci soffermeremo brevemente più in là. Intendiamo piuttosto avvicinare la riflessione sulla poesia, che sta molto a monte della letteratura, adottando un criterio performativo, che proveremo subito a delucidare. È appunto questo criterio che ci consente di sostituire la domanda impossibile se non ridicola – consentendo con Genette – su cosa sia la poesia, con quella, forse un po' meno capitale, su cosa essa faccia. Al di là della soddisfazione teorica che si possa prevedere in questa sede, volgendo uno sguardo limitato quasi esclusivamente al panorama contemporaneo e italiano, l'intenzione è quella di fornire un saggio delle possibilità che il metodo performativo, che proveremo a illustrare, apre non tanto o non soltanto nella direzione estetica di cui parla Genette. Nonostante ci si sia già soffermati sui valori della ricerca estetica, in questa sede non si mira a definire, attraverso la tracciatura di un discrimine di valore, ciò che si elevi esteticamente fino al grado poetico del linguaggio; si tratta piuttosto del tentativo di individuazione di un metodo che consenta di avvicinarsi a comprendere cosa faccia il linguaggio poetico, che tipo di operazione intenti, per distinguersi, a più livelli e con diverse intensità, da quello non poetico. In seconda istanza ci si potrà chiedere anche quanto questo discrimine sia netto o al contrario sfumato nel mondo contemporaneo, in particolare nella dimensione dell'oralità.

Operando dunque da subito una riduzione all'essenziale, attraverso la quale vorremmo riscattare la ricerca dal timore che incutono i territori che si danno per dissodati e i concetti che si ritengono fin troppo assodati per tornarci su, risponderemo che la poesia fa l'opera. L'opera della poesia è evidentemente la poesia stessa. Dunque, occorre ammettere che, nella dimensione della poesia, convivono un aspetto per così dire oggettuale e uno verbale, di azione. Quest'ultimo si esplica in un processo, il quale a sua volta si deposita – ma non sempre e non necessariamente – in forma di poesia scritta.

Sui legami che il testo intrattiene con l'azione, ai quali l'ermeneutica novecentesca ha dedicato una parte cospicua delle proprie indagini, alcune pagine di Ricoeur risultano nitide e illuminanti:

Profonde ragioni giustificano i trasferimenti dalla teoria del testo alla teoria dell'azione e viceversa. [...] Dirò in breve che, da un lato, la nozione di testo è un buon *paradigma* per l'azione umana, dall'altro, l'azione è un buon *referente* per tutta una categoria di testi. Per quel che riguarda il primo punto, l'azione umana è per molti aspetti un quasi-testo. Essa viene esteriorizzata in un modo paragonabile alla fissazione caratteristica della scrittura. Staccandosi dal suo agente, l'azione acquista un'autonomia simile all'autonomia semantica di un testo; essa lascia una traccia, un segno; si iscrive nel corso delle cose e diventa archivio e documento. Alla maniera di un testo, il cui significato si sottrae alle condizioni iniziali della sua produzione, l'azione umana ha un peso che non si riduce alla sua importanza nella situazione iniziale della sua apparizione, ma permette la reinscrizione del suo senso in nuovi contesti. Finalmente, l'azione, come un testo, è un'opera aperta, rivolta ad una serie indefinita di "lettori" possibili. I giudici non sono i contemporanei ma la storia ulteriore.²⁷⁰

²⁶⁹ G. GENETTE, *Finzione e dizione*, trad. it. di Sergio Atzeni, Pratiche, Parma, 1993, 11.

²⁷⁰ P. RICOEUR, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaka Book, Milano, 1989, 168-169.

Si tratta chiaramente di una riflessione sul testo nella sua forma scritta, ma si può accogliere il suo significato in generale, come riferibile anche al testo orale: esso evidenzia la sua attività più nell'atto di manifestarsi che in quello di depositarsi, anche se, dal Novecento, pure un'esecuzione orale può divenire documento, in forma di registrazione audio – che è una forma lata di scrittura –. Proveremo ad affrontare tra poco, brevemente, anche il rapporto tra scrittura e oralità, spesso in secca ma pronto a ripartenze apparentemente improvvisate, come quella verificatasi poco oltre la metà del secolo scorso: anticipiamo qui che, etimologicamente ancorato, il concetto di testualità come tessitura di dati linguistici che si consegna a un'alterità – indipendentemente dalla forma scritta o orale in cui lo fa – è la base comune per ogni ulteriore riflessione, che, a seconda dell'opportunità, si presenti più o meno incline a discriminare tra le due forme.²⁷¹

Tornando a Ricoeur: la lezione dell'ermeneutica, insieme a quella che proviene dalla fenomenologia, è stata sostanzialmente assorbita dalla critica del secolo scorso, penetrando attraverso il canale della teoria della letteratura,²⁷² e divenendo vulgata, almeno nella formula di *opera aperta*, che abbiamo rintracciato nelle righe appena lette, ma che ha avuto straordinaria diffusione in Italia grazie agli studi di Umberto Eco.²⁷³

Ora, la maggior parte delle ricerche sulla dimensione attiva della letteratura si è concentrata sul momento di approdo, il lettore, che coincide con il punto di attivazione-riattivazione della scrittura.

Gli studi sviluppati negli ultimi decenni, a cavallo tra letteratura e scienze cognitive, si sono rivolti anche alla fase dell'ispirazione e creazione oltre che a quella della lettura dell'opera.²⁷⁴ Tuttavia, le indagini sul primo aspetto, intorno alle quali è naturale che si concentrassero maggiori aspettative, sono risultate comunque più impervie. È emersa dunque, forse anche in virtù di una vacanza o di una sostanziale insoddisfazione su questo fronte, la proposta di affiancare al paradigma cognitivista quello offerto dai *Performance Studies*, di origine statunitense.²⁷⁵

²⁷¹ Sul concetto di testo risulta in questo senso ancora imprescindibile l'*Avviamento all'analisi del testo letterario* di Cesare Segre (C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985).

²⁷² Tra gli studi italiani sull'ermeneutica della lettura ricordiamo, per acutezza ed essenzialità, il breve contributo di Paolo Giovannetti (P. GIOVANNETTI, *Lettore*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2019) e le pagine dedicate alla questione da Giovanni Bottirolì (G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, 410-426).

²⁷³ U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.

²⁷⁴ Ancora utile, per uno sguardo generale la breve introduzione di Marco Bernini e Marco Caracciolo su *Letteratura e scienze cognitive* (M. BERNINI - M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, cit). Contiene interventi sulla poesia interessanti e meno noti il volume miscelaneo curato da Massimo Salgaro, *Verso una neuroestetica della letteratura* (M. SALGARO (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma, 2009). Infine, su un fronte più specifico, *Retorica e scienze neurocognitive* di Stefano Calabrese (S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma, 2013).

²⁷⁵ Abbiamo avuto modo di soffermarci sugli studi fondati da Richard Schechner. Ricordiamo qui che i *Performance Studies* ricevono suggestioni, all'origine, dalla filosofia del linguaggio di John Austin, dall'antropologia di Victor Turner e dalla sociologia di Erving Goffman, ma in primo luogo si basano sull'esperienza biografica – come lui stesso ama precisare – e artistica di Schechner. Oggi sono una galassia, ben descritta nella *Introduzione ai Performance Studies* dello stesso fondatore (R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., 34-53), nella quale le ricerche dedicate alla poesia occupano una posizione senz'altro non preminente. Tuttavia, presso la Northwestern University, gli studi performativi

Si immagina facilmente che un'indagine performativa possa rivolgersi con agio immediato, ma rischiando forse una certa fiacchezza, al punto di destinazione dell'opera. L'esempio più semplice, in questo senso, sarebbe rappresentato dal momento della resa, cioè della messa in scena, ovvero della attivazione performativa, di un testo specificamente teatrale, sul quale avremo modo di concentrarci più in là. Tuttavia, i concetti di base della teoria performativa, al di là dell'ovvio domicilio che hanno su un palco tradizionale e applicati invece al contesto ibrido che abbiamo scelto di indagare per primo, potrebbero rivelare una altrimenti insospettabile capacità di rischiarare, è il caso di dirlo, anche la zona aurorale dell'opera – e non ci riferiamo chiaramente solo a quella teatrale – ovvero proprio il territorio della cosiddetta ispirazione. Essa, sfuggente eppure ostaggio della concrezione metaforica più resistente che abbia prodotto la mitogenia romantica, risulta di più ardua penetrazione.

Ora, sebbene i legami tra ermeneutica del Novecento e teoria della *performance* non siano stati, per la verità, troppo enfatizzati, la convergenza del portato epistemologico dei due approcci sull'idea di azione appare significativa.

Ricostruendo con cura l'archeologia della teoria schechneriana della *performance*, Fabrizio Deriu rievocava la sua preistoria, nel concetto di *actual*:

Il viaggio esplorativo e descrittivo che Schechner intraprende inizia quindi col concetto di *actual* [...]. *Actuals: uno sguardo alla teoria della performance* è un saggio del 1970 [...]. Il cuore dell'idea di *actual* è in qualche modo una contrapposizione o un capovolgimento del principio estetico implicito nella teoria mimetica dell'arte che si fa risalire, nel pensiero occidentale, a Platone e Aristotele. Le realizzazioni di gran parte delle avanguardie artistiche, osserva Schechner, introducono l'idea che "l'arte non è un modo di imitare la realtà, o esprimere stati della mente" (Schechner 1970: tr.it. 41), ma un evento. Così come sono eventi, prima che espressioni artistiche, le cerimonie rituali studiate dagli antropologi. [...] La nozione di *actual* non subisce sotto la stessa denominazione ulteriori sviluppi, ma la sua sostanza antropologica va, per così dire, a dare corpo alla nozione che costituisce l'ossatura intorno alla quale è costruita la riflessione e l'elaborazione teorica di Schechner, vale a dire la *performance*.²⁷⁶

Basati su una logica interna davvero performativa, in divenire, i concetti che formano la teoria schechneriana risultano tipicamente sfuggenti a definizioni troppo nette. Tra le definizioni eluse anche quella del termine basilare *performance*. Tuttavia, possiamo farcene un'idea leggendo la risposta che Schechner dà alla domanda *What is to perform?* nella sua *Introduzione ai Performance Studies*:

Negli affari, nello sport, nel sesso, "eseguire una *performance*" significa fare qualcosa che raggiunga un livello prossimo al successo, all'eccellenza. Nelle arti, "eseguire una *performance*" corrisponde a mettere in scena uno spettacolo, un'opera teatrale, un balletto, un concerto. Nella vita quotidiana, significa esibirsi, raggiungere i limiti delle proprie

hanno avuto un singolare sviluppo in direzione della poesia orale, a partire dall'esperienza decennale del Dipartimento di Interpretazione orale (*Ibidem*: 35).

²⁷⁶ F. DERIU, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma, 1988, 10-12.

possibilità, sottolineare il valore di un'azione per coloro che la stanno osservando. Nel XXI secolo, la gente, come mai era successo prima, vive e vivrà di *performance*.²⁷⁷

Commentando questa affermazione, Deriu scrive: «La scelta di definire un concetto mediante una panoplia di verbi piuttosto che attraverso sostantivi è già di per sé significativa. Presenta infatti il considerevole vantaggio di mostrare la natura essenzialmente dinamica del concetto: i verbi esprimono azioni e dove non c'è azione non c'è *performance*». ²⁷⁸ E chiosa in nota: «Non è necessariamente vero il contrario: non ogni azione è una *performance*, e tuttavia questa considerazione sta alla base dell'idea “affermata con chiarezza da Goffman, secondo cui *performing* [eseguire *performance*, agire secondo partiture] è una modalità del comportamento che può caratterizzare *qualsiasi* attività” (Schechner, *Magnitudini della performance*, 61n.)». ²⁷⁹

Una delle più lampeggianti formule di Schechner distingue ciò che è *performance* – *is performance* – da ciò che è interpretabile *come una performance* – *as performance* –. ²⁸⁰

A questa espressione sintetica e suggestiva, che conferma tuttavia la vaghezza sempre ricercata dallo studioso, rimanda anche la distinzione tra *performance* e *performatività*, sulla quale, si sono impegnati, in particolare, gli studi di area italiana.

Sebbene ci si sia recentemente orientati al tentativo meritorio di una definizione etimologica della parola *performance*,²⁸¹ la parola *performatività* – sollevata, come derivato, dalla diretta compromissione con le questioni di etimologia – risulta ancora felicemente aperta. Da un lato essa rappresenta la proprietà “verbale” della *performance*, la sua essenza attiva-attivatrice; dall'altro, più pragmaticamente, sembra adatta a circoscrivere – con un rischio di isolamento che registriamo purtroppo ancora alto – un'area degli studi performativi, quella che si dedica alla letteratura e che rivendica una collocazione precipua all'interno del paradigma.

Non a caso proprio in riferimento a una riflessione generale sull'oralità artistica contemporanea, nell'introduzione ai lavori di un convegno su cui avremo modo di tornare si legge: «Per quanto riguarda la letteratura [...] “significato” e “evento” si integrano dando vita di volta in volta a nuove configurazioni, che variano idealmente da un massimo di performatività a un massimo di scrittura e testo, dove l'evento sopravvive in dosi via via più “omeopatiche” [...]». ²⁸² Si tratta di una visione che riconosciamo performativamente corretta: orientata all'evento; basata sulla polarità *immediacy* (della comunicazione orale “faccia a faccia”)/*distance* (massima nella comunicazione “scritto a scritto”) teorizzata da Koch e Oesterreicher;²⁸³ riferita in modo congruo alla dimensione

²⁷⁷ R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., 71.

²⁷⁸F. DERIU, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012, 84.

²⁷⁹ *Ibidem*: 84-85n

²⁸⁰ R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., 86-90.

²⁸¹ D. TOMASELLO - P. VESCOVO, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, 2020. in generale, sul termine, già S. BIGLIAZZI, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Edizioni ETS, Pisa, 2002, 9-19.

²⁸² L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, XV.

²⁸³ P. KOCH P. – W. OESTERREICHER, *Language of Immediacy – Language of Distance. Orality and Literacy from the Perspective of Language Theory and Linguistic History*, in C. LANGE – B. WEBER – G. WOLF (a

storica in cui dall'oralità si passò alla scrittura/letteratura. Tuttavia, come vedremo, quando parliamo di performatività della letteratura in senso lato intendiamo in questa sede riferirci a qualcosa di ancora più essenziale, sebbene meno palpabile di quanto ci si possa auspicare, una proprietà presente, con modulazioni peculiari, nell'una e nell'altra forma, scritta o orale, al di là della dose di eventualità manifesta in *performance* più o meno rivelate.

Ha scritto Dario Tomasello:

“Performatività”, nello specifico, significa “capacità di agire qualcosa” rimanda alla sfera del fare, del compiere un'azione. Con tale definizione, si intende riorientare la percezione della cultura da una statica collezione di artefatti ad una rete di interazioni, un *network* dinamico di processi interrelati e multilivello che contesta la fissità di forma, struttura, valore o significato. [...] In questa direzione, la scoperta dei *mirror neurons* ha enfatizzato la vocazione performativa che, prima ancora che nelle azioni e nel linguaggio (come illocuzione) è evidenziata da un'attivazione di molteplici aree cerebrali significativamente improntata all'*actio*. L'anelito alla performance risiederebbe non tanto, e non solo, nella lezione degli *speech acts* di austriaca memoria, quanto piuttosto in una radicalità performativa della nostra percezione neurobiologica. Sebbene ci sia chi, ragionevolmente, ha sollevato dei dubbi sull'appartenenza all'area della performance della letteratura e degli studi letterari, la performatività (secondo lo stesso Richard Schechner “a term hard to pin down”), si riferisce, in realtà, ad un *milieu* più complesso e riguarda, più ancora di una possibilità meramente spettacolare di un testo scritto (sia consuntivamente che preventivamente), l'aspirazione performativa sottesa, per usare un termine preso a prestito dall'evoluzionismo, ad ogni euritopicità dell'individuo, ovvero ad ogni comportamento destinato a passare al vaglio della nostra capacità, nonché necessità, di sperimentare un'abilità, un'attitudine.²⁸⁴

Ora, scegliendo come oggetto di studio la poesia orale, l'attenzione del critico, libera di appuntarsi su un oggetto che palesemente, anche, *is performance*, potrebbe ritenersi sollevata dalla responsabilità di esercitarsi epistemologicamente sul filo tra *performance* e performatività, lasciando cadere il gioco: tuttavia, proprio in questo caso, chiamare in causa il concetto più labile, meno afferrabile ma più essenziale di performatività, costringendosi volutamente a un'indagine più profonda, si rivela più interessante.

Una ricerca sulla performatività della dimensione orale si può condurre più agevolmente ponendo l'oralità allo specchio della scrittura che, soppressa la *pars* più evidentemente performativa nel silenzio della pagina, obbliga ovviamente il critico performativo a inoltrarsi nel segreto essenziale di una azione priva di immediata estroflessione. Infatti, se la performatività sommersa è l'unico mistero disponibile all'esercizio investigativo di ricerche di ascendenza schechneriana che si rivolgano a fenomeni di pura scrittura, è innegabile che lo stesso mistero, sicuramente attivo, anima anche l'oralità.

Una conduzione di questo tipo è d'altronde conforme alle condizioni inaggrabili che la ricerca in oggetto deve affrontare in partenza: l'oralità che possiamo esperire nel mondo contemporaneo non può che essere “secondaria”, secondo la nota formula di Zumthor²⁸⁵

cura di), *Communicative spaces. Variation, Contact and Change – Papers in Honour of Ursula Schaefer*, Lang, Frankfurt am Main, 2012, 441-473.

²⁸⁴ D. TOMASELLO, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», 9, 2015, 57-58.

²⁸⁵ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 1984.

e di Ong,²⁸⁶ e dunque non si può indagare se non in relazione con la letteratura, ovvero con la scrittura. Sottolinea Massimo Fusillo:

da tempo si è abbandonata la dicotomia netta fra oralità e scrittura, uno dei binarismi su cui si è costruita la cultura occidentale, dando al primo termine il valore di una pienezza primaria e originaria, fino alla decostruzione paradossale di Derrida, che ha teorizzato una primarietà della scrittura suscitando infinite discussioni [...]. Certo non bisogna dimenticare l'impatto rivoluzionario che gli studi sull'oralità hanno avuto sulla critica letteraria [...]. Non si devono però trasformare queste acquisizioni in un anticanone, e considerare quindi l'oralità la forma più autentica e preziosa di comunicazione letteraria. [...]. Se si guarda in prospettiva storica, nella lunga durata, si nota che in fondo la maggior parte delle epoche ha praticato una costante commistione di oralità e scrittura [...].²⁸⁷

Accogliendo il monito anti-romantico in prospettiva performativa, occorre precisare che, in sede critica, si può addirittura continuare ad accordare la propria lettura all'ottica di un binarismo che non sia però fine a se stesso, né teso ad esaltare uno dei due aspetti a discapito dell'altro, ma funzionale al movimento dell'opera, alla sua azione: l'oralità e la scrittura sono effettivamente un binario ed effettivamente appaiono indivisibili. Più che di commistione si può parlare dunque di confermata concorrenza a un unico scopo creativo. Se poi si adotta il principio della testualità nell'accezione sopra ricordata, la comune performatività di oralità e scrittura si potrà ritenere solidamente fondata. Recuperato dunque all'orizzonte di indagine orale l'essenzialità del performativo, al di là dell'evidenza che una declamazione orale è a tutti gli effetti una *performance*, con l'orecchio rivolto al nostro oggetto, si potrà indagare la performatività come proprietà attivante, collocata, per intenderci, proprio al momento dell'ispirazione, che condivide con la memoria, sulla quale torneremo brevemente tra poco, lo stesso spazio mentale, finendo a volte per sovrapporvisi, se è vero ciò che viene descritto dal mito originato in seno alla tradizione orale, e cioè che Mnemosine è madre delle Muse.

Guardando alla performatività come dimensione che l'oralità condivide soltanto con la letteratura, si scoprirà dunque che la performatività di fatto coincide con la poesia stessa, con la sua essenza attiva, con la sua essenza concepita in senso lato e al di là di ogni ingolfante distinzione in generi. Se poi è ancora consentito, a margine del lavoro dei giganti, cercare per questa via una definizione di letteratura, si potrà dire semplicemente: la letteratura è la poesia stessa, ma osservata nel suo percorso e nelle sue deviazioni: a partire dal momento in cui essa si deposita in lettere, ovvero in scrittura, fino ai suoi esiti meno prevedibili, cioè allo specchio della prosa, su cui torneremo brevemente tra poco.²⁸⁸

²⁸⁶ W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2014, 51.

²⁸⁷ M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009, 172.

²⁸⁸ Riscattiamo l'opportunità di questa visione della poesia come genere "complessivo", in sede teorica e in ottica performativa, al di là dell'impressione che essa sia veicolata da quello che Fortini, in un saggio sul quale ci soffermeremo specificamente tra poco, individuava come «tenace rifiuto tardo romantico di distinguere fra generi letterari» (F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in «Taccuini di Barbablù», VI, 1986, 36). Questo rifiuto sarebbe legato, secondo Fortini, a una «confusione di ruoli», sostanzialmente quello del poeta e quello dell'attore, verificatasi negli anni Settanta in Italia. Il punto è se la "confusione" sia frutto di una degenerazione o di una involuzione, e infine se in questa involuzione si possa cogliere qualcosa di positivo o solo un senso di catastrofe. Affronteremo tra poco la questione.

Ci soffermiamo su quest'ultima affermazione, ovvero che la letteratura sia una specificazione e declinazione scritta di un unico originario macro-genere, la poesia, e cerchiamo di chiarirne i termini.

Alla inequivocabile condanna che Ong riserva alla formula “letteratura orale”, considerata ragionevolmente “concetto mostruoso” e “termine assurdo”,²⁸⁹ faceva eco opportunamente la riflessione che Gabriele Frasca consegnava a *La lettera che muore*, opera sulla quale avremo modo di tornare. Frasca, soffermandosi sull'origine del termine “letteratura”, evidentemente legato alla civiltà del libro, – nel tentativo, per altro assai equilibrato, di definire il piano semantico che oggi è a esso ascrivibile e spazzare il campo dai limiti di una visione chirografica – ha scritto: «la “letteratura”, così come la intendiamo nella sua accezione vasta, è il sinonimo approssimativo di un fenomeno essenzialmente linguistico ben più complesso, cui si darà il nome di “arte del discorso”».²⁹⁰

La formula – che richiama quella di Genette «la letteratura è l'arte del linguaggio»²⁹¹ – è senz'altro cauta, limpida e opportunamente inclusiva. Si può forse tuttavia provocare una considerazione performativa proponendo appunto di sostituire al termine letteratura, quanto meno in sede di una riflessione teorica circostanziata, il termine poesia, *tout court*. Se è vero che l'arte che divenne letteraria era all'origine orale, è altresì vero che essa era tutta poetica, ma prima di addentrarci, occorre un'avvertenza.

La lente dei *Performance Studies*, se applicata al campo degli studi umanistici produce visioni caratterizzate da un essenzialismo più calibrato di quanto forse appaia e ben cosciente di poter provocare un certo sconcerto, ovvero di poter indurre una certa resistenza intellettuale e persino un iniziale rigetto dal fronte degli studi umanistici.²⁹² Degli studi performativi, del resto, colpisce proprio quello che la lingua italiana, nella traduzione imperfetta che scegliamo, rivela: essi sono performativi in sé e per sé, hanno qualità di *performance*: anche la critica ha *agency*. Ciò è verificabile, in primo luogo, proprio nella misura in cui questi studi si rivelano capaci – sollevando lo scandalo innocuo e ponderato della riduzione pragmatica di molti costrutti intellettuali raffinatamente consolidati dai metodi millenari della critica – di creare una resistenza simile a quella che nel panorama culturale, e specificamente poetico, italiano ha provocato la riemersione dell'istanza performativa dell'oralità, come avremo modo di illustrare tra poco, spigolando alcuni esempi da una serie piuttosto vasta. Conservando felicemente la tensione antropologica delle origini, questi studi mostrano inoltre uno spiccato interesse tanto per la contemporaneità quanto per i tempi remoti, tra i quali quello in cui si collocano le origini della poesia rientra a pieno titolo. Ora, ciò che in questa direzione i *Performance Studies* tentano di operare è la correzione dell'inevitabile miopia di uno sguardo tanto ambizioso, ma tale correzione non può non comportare una ricaduta: rimpicciolirà e renderà fin troppo netti i contorni degli oggetti inquadri. E guardando,

²⁸⁹ W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2014, 51.

²⁹⁰ G. FRASCA, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma, 2005, 14.

²⁹¹ GENETTE, *Finzione e dizione*, cit., 11.

²⁹² Sulla resistenza iniziale all'introduzione del paradigma dei *Performance Studies* in Italia, si veda il saggio di D. TOMASELLO, *Una via italiana ai Performance Studies*, in R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. TOMASELLO, Cue Press, Bologna, 2018, 500-517.

dunque, alla poesia con questa lente, bisogna ricordare che, se nella visione ottenuta la preziosità delle sfumature fornita da secoli di elucubrazioni specifiche della retorica si perde momentaneamente, ciò è in nome della affilatura minimalista dei concetti, dalla quale si può sempre tornare indietro: rinunciando a ricerche cronologicamente più estreme, rimuovendo la lente, spostando uno sguardo meno spericolato su oggetti più vicini, come tra poco faremo. Se infatti la natura gli studi sulla *performance* è performativa a sua volta, il metodo dinamico acquisito non necessariamente deve assestarsi su un territorio e divenire definitivo, ma pare possa ritrattare la propria presenza dopo aver fornito una preziosa occasione di rischiaramento, pronto magari a rinnovate incursioni.

Ora, ancora dietro questa lente, ma con l'intenzione di eludere il più possibile la tentazione di passare una facile spugna sulla millenaria teoria dei generi letterari,²⁹³ occorre riferirsi chiaramente alla fondazione greca della poesia occidentale.²⁹⁴ Ciò che si vuole semplicemente rilevare è che, come racconta il mito stesso delle Muse e come conferma la *Poetica* di Aristotele – e come con irreplicabile intelligenza davvero performativa insegna la filosofia di Vico – tutto il “fare” che si fa con le parole era in origine poesia, genere unico, per così dire, declinato nel ventaglio di quelli che chiamiamo sottogeneri: lirico, corale e coreutico, epico-narrativo, teatrale etc.²⁹⁵

Ciò torna particolarmente chiaro se si guarda alla poesia davvero performativamente, ovvero come a una prassi, che ha un suo sviluppo interno nella memoria e una sua manifestazione esterna nella voce – e, in origine, anche nel gesto – e che consiste prevalentemente nella versificazione, la quale appare “cosa fatta” ovvero si rivela come artificio perché si distacca e affranca la parola dallo scorrere immusicale del quotidiano parlare, su cui torneremo.

Se nel campo della sonorità, dell'oralità, quindi, si distinse originariamente ciò che era “fatto” poeticamente dal suono comunicativo quotidiano disorganizzato, in verità si può a ragione affermare che la poesia come macro-genere, in senso di generatore, iniziò ad essere identificabile come un genere, nel senso lato di tipo, solo con l'introduzione della scrittura, quando, per evocare il celebre saggio, la Musa imparò a scrivere²⁹⁶ e quando dunque nacque anche la prosa.

Ci soffermiamo brevemente sulla prosa, oggetto, tra le altre, delle notissime riflessioni consegnate da Barthes a *Il grado zero della scrittura*,²⁹⁷ polo che non comprendiamo nel

²⁹³ Per una riflessione sulla teoria dei generi centrata in relazione alla poesia e in particolare alla poesia moderna si vedano le pagine lucide e ricche di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, nel quale lo studioso si riferisce alle note teorie di Szondi, Todorov e Genette (G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005, 26).

²⁹⁴ B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano, 2006.

²⁹⁵ Nell'ambito di una disamina del problema dei generi ampia e articolata, della quale non è possibile riferire estesamente in questa sede, Mazzoni ricorda opportunamente la tesi affidata da Genette al suo *Introduzione all'architetto* (G. GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma, 1981): «le categorie di narrativa, dramma e lirica su cui si reggono quasi tutti i sistemi moderni non hanno alcun fondamento logico assoluto, ma solo un'origine storica relativa» (G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., 27).

²⁹⁶ E. A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Laterza, Bari, 1995.

²⁹⁷ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 1982.

nostro cerchio, ma che risulta indispensabile ad equilibrarne il peso, dalla propria collocazione *extra moenia*. Un brevissimo cenno ci sarà imposto anche più in là dalla riflessione che le avanguardie italiane del Novecento fecero, comparativa anche quella, tra poesia e prosa.²⁹⁸

È evidente che la prosa è un genere scritto e dunque dai caratteri spiccatamente mentalistici, non è fatto per la voce e la voce non può accoglierne ampiezza e a-ritmicità, se non con sforzo. Solo nella visione offuscata da secoli di scrittura esso può apparire, paradossalmente, come il genere più vicino alla quotidianità, alla invenzione della cosiddetta “prosasticità”, appunto: ma la quotidianità, come avremo modo di vedere, è il territorio d’elezione per l’incontro, nella vocalità, della poesia e del normale parlare. Tuttavia, si può chiamare prosastico il quotidiano solo intendendo la prosa come parola “non fatta” cioè non artefatta, non elaborata poeticamente, in pratica non versificata. Anche la prosa descrive dunque dall’esterno, per contrasto, la dimensione artigianale, performativa, della poesia e una disposizione comparativa ci tornerà utile quando vorremo distinguere, più in là, all’interno dell’oralità, ciò che è poetico e ciò che non lo è.

La poesia, per millenni, ha rappresentato dunque il *medium*, il mezzo e il mestiere con il quale si faceva l’arte del discorso: per questo, nella sua coincidenza con il concetto artigianale di fare – che non è altro che una declinazione più incidente, creativa o trasformativa, di agire – si può guardare alla poesia, o quanto meno alla poetica, in riferimento all’aspetto pragmatico, metodologico, super categoriale, della fondazione teorica aristotelica, come a un sinonimo del concetto di performatività, calato in un contesto di parola.

Se poi, staccandoci dalla ambiziosa visione di profondità millenaria di cui sopra, mossi da intenzioni più pratiche, ci si volge all’osservazione della poesia contemporanea, il confronto tra il contesto scritto e quello orale nel quale essa è tornata a presenziare dopo all’*oral turn*, rilevabile – con le cautele storiografiche che avremo cura di adottare – sull’orizzonte della letteratura contemporanea anche in Italia, stimola ad approfondire certe prospettive tracciate nel secolo scorso.

Una ricerca sul contemporaneo effettivo sa rivelare, come le interviste realizzate nell’ambito di questo studio potranno rilevare, che il poeta orale – la cui fisionomia generale oggi risponde a quella di uno scrittore che fissa più o meno concretamente le fasi della sua composizione e che le performa oralmente a vari livelli – chiamato a testimoniare sulle fasi della sua composizione altrimenti inattingibili, è in grado di descrivere con consapevolezza teorica l’esistenza della propria oralità nella propria mente, dove essa sarebbe generata dal concorso di ispirazione e memoria, prima di essere performata in modi intellegibili a un’alterità collocata al di fuori di essa.

Ora, è chiaro che, guardando le implicazioni della memoria nel processo creativo poetico non ci riferiamo tanto alla memoria *tout-court*, quella che in una condizione di oralità primaria consentiva all’aedo di ritenere la poesia ereditata dalla tradizione per poterla

²⁹⁸ Sul rapporto tra poesia e prosa, nella prospettiva del passaggio dall’oralità alla scrittura, si veda l’interessante saggio di S. GHIDELLI, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L’arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 28-53.

rielaborare e riprodurre. La psicologia cognitiva ha definito i concetti di memoria a breve termine, memoria procedurale e memoria di lavoro, solo in parte sovrapponibili. Per offrirne un'immagine vivida e semplice, seguendo una tendenza spesso abusata, non resistiamo ad attingere a nostra volta una metafora al bacino del linguaggio informatico: nel mondo di oralità secondaria la memoria del poeta è simile a una *ram*, una memoria operativa, ovvero creativa, un supporto al dinamismo verbale che consiste nel momento performativo dell'ispirazione e realizzazione mentale dell'opera. Tuttavia, è chiaro che ogni poeta ha una memoria di base del complesso dell'opera che ha prodotto e, se poi è un poeta anche orale, è comune che abbia imparato a memoria un numero più o meno definito di suoi testi, anche quando preferisce abitualmente performarli con il supporto scritto a disposizione.²⁹⁹ Questa memoria di base della propria opera, che affianca e in parte coincide con la memoria biografica, è la fonte alla quale l'ispirazione attinge quasi sempre in innumerevoli ripetizioni, se è vero che l'intertestualità, esperita come intratestualità, è una condizione ineludibile di ogni *opera omnia* personale. Mentre invece la memoria operativa è il luogo impalpabile nel quale l'ispirazione si manifesta e si performa in creazione interiore, nelle lunghe fasi di un processo che per gran parte risulta impossibile da ricostruire allo stesso scrittore/oratore.

Noi non possiamo definire questo processo in termini univoci. Esso è sicuramente performativo. Che sia mentale è evidente, meno evidente è se sia scritto o orale.

Una lettura ispirata a Derrida suggerirebbe la possibilità di individuare nella memoria operativa del poeta una serie di scritture, ovvero fasi della stessa scrittura in relazione tra loro, una quantità indefinibile di avantesti del testo orale o scritto che si manifesterà nella *pars* esterna del processo.³⁰⁰ Qualora si volesse dunque adottare una visione che privilegi l'idea di ispirazione e creazione come scrittura mentale, prospettiva che riteniamo ermeneuticamente utilissima, si rischierebbe tuttavia di rimanere impigliati nelle maglie di una costruzione metaforica estremamente interessante, utile in ultima analisi a raggiungere una visione della questione concreta proprio come la scrittura, ma carica almeno in partenza di una inclinazione retorica i cui effetti di deriva, suggestivi, sono senz'altro più difficili da arginare. Se invece si adotta una visione dell'ispirazione e realizzazione mentale come momento eminentemente orale della creazione, la conoscenza dei meccanismi dell'oralità primaria, emersi nella ricerca sull'oralità condotta nel Novecento, soccorre e orienta in senso più pragmatico la nostra riflessione.

Il primo paradosso che dobbiamo rilevare è che, se ciò è vero, è davvero possibile affermare anche che esiste un livello in cui oralità e scrittura sono manifestazioni binarie e funzionali della stessa "cosa" mentale.

²⁹⁹ Ecco, a proposito, con significativo cortocircuito dizione-lettura una testimonianza di Umberto Fiori: «Molti miei testi li conosco a memoria, e potrei "dirli" senza leggerli; ma questo darebbe alla lettura un carattere che non cerco, e dal quale anzi rifuggo» (U. FIORI, *Poesia come discorso*, in L. CARDILLI L. – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 147-150).

³⁰⁰ Ho provato ad affrontare questo aspetto in un breve contributo (F. VITA, *La svolta orale. Un metodo performativo per la poesia*, in «Oblío. Osservatorio bibliografico della Letteratura italiana Ottocento-Novecento», XI, 42/43, 2021, 106-114) nel quale accenno anche all'accoglienza di Derrida in Italia, al filtro della filosofia di Maurizio Ferraris.

Ma, senza soffermarci su questo aspetto, che nella sua scarsa visibilità ci costringerebbe, ciò non di meno, a riflessioni ontologiche ulteriori, ci tratteniamo invece dentro l'alveo di una visione fenomenologica e performativa e per questa via, incontriamo l'opportunità di riflettere su un paradosso su cui l'*oral theory* non si è forse soffermata in termini abbastanza espliciti: l'oralità è attiva anche senza che nessuno la espliciti e senza che nessuno la ascolti.

Sarà a questo punto evidente che una tale consapevolezza di ciò che dell'oralità è performativo ma non necessariamente performato, e dunque tutt'altro che evidente, non può che raggiungerci attraverso la riflessione comparativa con la dimensione passiva-attivabile della scrittura, che ne risulterà, di converso, illuminata. Se l'ermeneutica sul testo suggerisce che un'opera scritta può essere attivata solo dalla lettura, un'ermeneutica performativa del testo orale, congiunta a una prospettiva cognitivista che potrebbe recuperare fiato in questo contesto rinnovato, deve spingersi a immaginare l'oralità, nella sua dimensione di memoria (ben nota anche e soprattutto a abbia tentato di penetrare le dinamiche dell'oralità primaria) come un deposito impalpabile e sempre attivo, in quanto circuitante nella mente del soggetto vivente-poeta orale, ma realmente attivato solo nel momento in cui si trasforma nella sua dizione.

Anche al di là delle evidenze di un certo romanticismo contemporaneo, che ha portato, per esempio, all'istituzione dei *tesori umani viventi* dell'Unesco,³⁰¹ guardando alla mente e al corpo viventi del poeta, in un'ottica performativo-cognitivista, non si potrà non considerare che il poeta orale consiste in un archivio di poesia "attivo- in quanto vivente" e si esprime in un repertorio "attivo- in quanto fruibile".³⁰²

Provando a mettere in luce, dunque, come la questione dell'oralità si sia affacciata nel contesto della poesia italiana nel Novecento; rievocando le reazioni che ha incontrato in ambiente intellettuale e nel contesto dei cosiddetti generi minori (guarderemo cursoriamente alla letteratura per l'infanzia e alla commedia cinematografica); dedicando uno spazio più specifico a cosa ne sia oggi, potremo considerare infine brevemente l'attività di alcune personalità che si muovono, a vari livelli ed esprimendosi variamente nel panorama dell'oralità italiana, tentando di volgere un breve sguardo al contesto internazionale.

Definendo dunque l'oggetto al quale dovrà limitarsi questo contributo, occorre chiarire cosa si intende quando si allude ai vari livelli e alle varie espressioni dell'oralità. Ci chiedevamo, cominciando, se fosse possibile evadere le strettoie del poetico tradizionale e mostrare come l'oralità poetica, in senso lato, sia comprensiva di più generi, al suo interno. A nostro avviso, se è vero che la poesia, guardando alla sua essenza performativa originale, risulta super-categoriale, allora anche l'oralità attuale ne evidenzia la

³⁰¹ In Italia tra i *tesori umani viventi* dell'Unesco è stata rubricata, per la poesia orale, una sola testimone, la "poetessa popolare" messinese Maria Costa.

³⁰² Sui concetti di archivio e repertorio si è interrogata ampiamente Diana Taylor, in particolare si ricorda il suo contributo su *performance* e patrimonio culturale immateriale (D. TAYLOR, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma, 2019, 171-197).

trasversalità rispetto ai generi.³⁰³ Uno studio sull'oralità contemporanea più approfondito di quanto conceda questo spazio si potrà offrire anche come un mezzo per rischiarare la qualità macro-generica di cui parlavamo sopra. Sarebbe per questo quanto mai opportuno considerare la poesia orale, anzi l'oralità poetica contemporanea, non semplicemente come pratica della voce che legge o declama a memoria poesia, ma nel senso più ampio del quale abbiamo raggiunto visione, come un macro-genere, poetico appunto, cioè performativo, all'interno del quale diversi generi felicemente coesistono, performandosi in una fortunata varietà. Essa solo superficialmente si manifesta slegata, si esprime negli esiti diversificati nel ventaglio di un tempo millenario: declamazione ovvero pubblica lettura o *reading* di un testo in versi; parola cantata con o senza l'accompagnamento di uno strumento musicale; spettacolo di teatro; etc.

Se questa sede obbligherà a limitare l'approccio a esempi sostanzialmente afferenti al primo tipo, occorre anche qui evidenziare la consapevolezza della possibilità di approfondire la prospettiva più larga suggerita anche dalla recente proposta di Dario Tomasello, in *Playtelling*. In questo studio, rilevando ed esaltando il principio della narratività come base comune alle diverse manifestazioni dell'oralità contemporanea italiana, Tomasello ha voluto comprendere nel suo alveo, accanto all'opera di una poetessa come Jolanda Insana «votata all'ostensione generosa dei suoi versi»³⁰⁴ anche Marco Baliani e Davide Enia, autori-attori ascritti entrambi alla categoria del cosiddetto teatro di narrazione italiano in cui, come vedremo, a esaltare per altro il legame con la pratica della scrittura, si rileva la prassi secondo la quale recita solo chi abbia prima scritto la sua parte. Si tratta di forme di oralità che si esplicano sulla scena: la critica, evidenziando l'impossibilità di liquidarle come teatro *tout-court*, ha tradito un felice disorientamento e la necessità di riferirsi ad esse con formule a cavallo tra diversi generi.³⁰⁵ D'altronde già Massimo Fusillo, in un brevissimo cenno, nel libro di estetica della letteratura succitato, aveva inserito nel ventaglio ampio dell'oralità contemporanea «il teatro dei nuovi cantastorie (Baliani, Celestini, Paolini)».³⁰⁶ È davvero significativo anche l'utilizzo del termine “cantastorie” scelto da Fusillo per riferirsi alla cerchia (per la verità più larga di quanto lo studioso lasciasse intendere, affidandola a una breve nota) di autori-attori che rappresentano in Italia un genere a cavallo tra teatro, narrazione e poesia. Il termine “cantastorie”, con perfetta sintesi, esalta l'aspetto dell'oralità poetica, centrale e trasversale in questa manifestazione performativa specificamente italiana. “Cantastorie” oltretutto evoca suggestivamente anche l'area dei *cuntisti*, detti anche “contastorie” o “cuntastorie”, autori e *performer* del *cunto* siciliano. Questo consiste in una *performance* che, per le caratteristiche metriche della sua dizione, si colloca davvero a cavallo tra narrazione e poesia e che, sicuramente attestata dall'Ottocento, affonda le sue radici in un

³⁰³ Sulla “trasversalità” dell'oralità si veda l'introduzione agli atti del convegno *L'arte orale*, sul quale avremo modo di tornare (L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, VII-XI).

³⁰⁴ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 89.

³⁰⁵ Un saggio dal titolo significativo, *L'oralità torna in scena*, si interroga sulla questione nello specifico: M. TREU, *L'oralità torna in scena*, in L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 263-280.

³⁰⁶ M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009, 173.

passato remoto, intorno al quale recentemente è stato avviato un tentativo di delucidazione. Tomasello dedica significativamente un capitolo della sua ricerca sulle *performance* narrative nell'Italia contemporanea proprio a questo genere di oralità resistente.³⁰⁷

Tralasciando dunque di necessità le forme che appaiono periferiche, ma registrando la sollecitazione che ne proviene per le riflessioni teoriche nelle quali ci siamo inoltrati, ci dedicheremo a una breve rassegna di poesia in senso più stretto, nella quale risulterà evidente che tutte le personalità *orali* considerabili nel mondo contemporaneo sono anche personalità *scritte*. Ciò è valido su un piano più generale, considerando qualsiasi poeta orale del mondo occidentale contemporaneo, anche i cosiddetti poeti popolari, tanto più i poeti che definiremmo professionisti, guardando anche al lato artigianale del loro mestiere, che l'oralità contribuisce a riaffermare. Ci affideremo dunque alla citazione esemplificativa, necessariamente solo scritta, di alcuni loro testi, senza appulcrarvi attorno un carico eccessivo di giudizi di tipo estetico, dato che – limitatamente a questa sede – ci interessa acclarare l'esistenza di un oggetto piuttosto che giustificarne la bellezza, che in alcuni casi potrà pure risultare, purtroppo, non così difendibile.

Denunciati gli oggetti che resteranno purtroppo fuori dall'esiguo cono di luce che questo saggio tenta di gettare, insieme ad altri che sarà possibile individuare in futuro, ci resta da sottolineare che non sarà forse possibile verificare in modo appagante la tenuta delle varie premesse teoriche. Questa, infatti, non è neppure sede in cui si possa approfondire come il concetto di ispirazione, emancipato dal romanticismo originario, si esprima di volta in volta nelle vicende compositive degli artisti che avremo modo di nominare.

Una volta tratteggiato un quadro generale delle manifestazioni dell'oralità, come proveremo a fare qui, si potrà procedere a delineare in altra sede ulteriormente le personalità che lo compongono, sempre rifuggendo in termini dinamici la fissazione di un canone, che è operazione, per certi versi, anti-performativa. A questo punto sarà opportuno applicare il metodo performativo che va maturandosi e del quale ci preme, a chiusura di questa riflessione teorica, sottolineare alcune recenti emergenze interessanti. Abbiamo inteso mostrare che il problema dell'ispirazione (che, insieme a quello della lettura, come abbiamo avuto modo di premettere, ha sollecitato l'intervento dei *Performance Studies*) è centrale per la definizione della natura performativa dell'oralità poetica, forse ancor più della sua manifestazione performata.

Ora, i *Performance Studies* sono in grado di integrare in una visione complessiva un'analisi delle dinamiche della lettura con indagini sull'ispirazione. A proposito, provando le potenzialità del metodo attraverso l'applicazione specifica al recente dibattito sulle traduzioni di Tolkien in Italia, Paolo Pizzimento ha scritto:

L'opera letteraria è il *risultato* di una performance (l'ispirazione, l'atto materiale della scrittura) ed è il *medium*, tutt'altro che neutro, dell'interlocuzione performativa tra l'autore e il lettore nella loro concretezza. Emerge così un'articolazione ternaria dell'indagine in termini di performatività: - in quanto frutto di una performance, infatti, l'opera letteraria può essere analizzata da un punto di vista storico; - in quanto agente di una performance – processo, entità dinamica - può diventare oggetto di una teoria della letteratura; - in quanto

³⁰⁷ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 49-86; 121-134.

veicolo dei valori che la performance incorpora e trasmette, può essere indagata con un approccio culturalista.³⁰⁸

In merito alla triade performativa qui delineata, una memoria orale intorno a comuni riflessioni mi consente di richiamare una sintesi dell'autore, efficace e forse più evidentemente pertinente all'ambito specifico della *poesis*, ovvero che la letteratura, performativamente, è *fatta, fa e fa fare*. Appunto, chioseremmo, la letteratura coincide con la poesia al suo grado originario, massimo, essenziale.

Anche queste riflessioni sono riferite alla letteratura: serve ancora chiedersi “è l'oralità?” come se si trattasse di un processo, un'azione del fare, tanto distante dall'azione del fare operata dalla letteratura?

Le considerazioni che abbiamo posto come premesse a questo studio sull'oralità hanno inteso sottolineare che lo sguardo performativo assunto indica che l'ispirazione, anche quella che ispira la scrittura, può essere considerata un'azione orale.

A nostro avviso, dunque, sulla base delle sollecitazioni ricevute dalla realtà contemporanea, per una lettura corretta e globale del fenomeno poetico contemporaneo non si può non chiamare in causa l'*oral theory*, approfondita dall'ermeneutica. Essa offre oggi una straordinaria opportunità di delucidazione del concetto di origine del fatto creativo: se i suoi assunti sono posti a sostegno della visione promossa dai *Performance Studies* e qualora questi ultimi continuino a garantire il proprio intervento a sostegno di quelle indagini intorno all'essenziale vitale, se non biologico, portato alla ribalta anche in letteratura dall'intervento delle scienze cognitive.

2. «La guerra dei poeti» (e dei cantanti)

Pare ora che una riflessione sull'oralità contemporanea italiana possa opportunamente muovere, in ottica performativa, dalle impressioni che essa ha suscitato, a più livelli, al suo primo manifestarsi, per poi delineare per somme linee, trattandosi di un fenomeno fluido al pari dell'oralità che lo costituisce, la storiografia più plausibile. Lo riteniamo un approccio funzionale a raggiungere la visione dell'oggetto attraverso una sorta di imitazione delle modalità di percezione dei fenomeni all'epoca della loro comparsa, in una struttura del testo critico concepita retoricamente: la retorica, come prassi critica, può infatti mirare, performativamente, a raggiungere la conoscenza del proprio oggetto usando i medesimi stessi strumenti che lo hanno prodotto.

Muoviamo dagli anni Settanta del Novecento perché, proprio in quel momento, il volume dell'oralità poetica, in Italia, si alzò in modo che l'ascolto risultasse una azione obbligata: se la performatività della letteratura consiste anche nella virtù di far fare lettura a chi la cerchi, l'oralità ha infatti la straordinaria virtù performativa di far fare ascolto – quasi di costringere all'ascolto – chiunque la contatti. E partiremo volutamente da una testimonianza dal margine.

³⁰⁸ P. PIZZIMENTO, *Tolkien: mostri e traduttori. Performatività delle traduzioni de Il Signore degli Anelli*, in «Mantichora», X, 2020, 151.

Una delle *Novelle fatte a macchina*, pubblicate nel 1973 da Gianni Rodari, cominciava così: «Il poeta Sorellini, che di primo nome fa Alberto e di secondo Alberto, è il capo di una banda di poeti che scrivono parole per le canzoni e di musicisti che scrivono canzoni per le parole».³⁰⁹ Seguiva, nelle vesti del racconto per bambini, quella che a ragione – affrancata dal pregiudizio di ingenuità e tuttavia intesa con giocoso distacco – potrebbe essere letta come un'amara caricatura dello stato della poesia in Italia.

La storia che si legge in *La guerra dei poeti (con molte rime in "or")*, sulla quale ci piace soffermarci ironicamente, racconta del poeta Alberto Alberto che ha rubato la rima "cuor- amor" al poeta Osvaldo, imprigionandolo in una torre in riva al mare. Da un lato dunque Alberto, "il Poeta Piangente", che compone a memoria i suoi versi, dettandoli poi al segretario Oscar. Quest'ultimo confeziona i fazzoletti destinati alle lacrime del poeta, li raccoglie una volta intrisi del prezioso liquore che estrae e commercia di nascosto, traendone buon profitto. Dall'altro lato Osvaldo, poeta esperto in rime, che tuttavia trova a fatica. Li accomuna la fama di bravura nella composizione di poesie che entrambi leggono ad alta voce e affidano a musicisti per farne canzoni. Anche Osvaldo, come Alberto, ha la sua banda. Quando Osvaldo riesce a scappare, è la radio ad annunciare il suo ritorno e a lanciare in etere la sua voce: nella sua ultima poesia compare una nuova rima! Alberto, livido d'invidia, non ha il tempo per piangere: la banda di Osvaldo circonda la sua villa per fare vendetta. Alberto si difende con colate di polenta bollente, mentre Osvaldo, incrudelito forse dalla lunga prigionia subita, vuole sfinire l'avversario lentamente: un enorme pannello di plastica viene alzato nel giardino del poeta assediato, per precludergli la vista dei tramonti, che sono l'ovvio motore della sua malinconica poesia. A poco servono le proiezioni di finti tramonti che Oscar gli procura nella sua stanza, così Alberto inizia a perdere le rime: per prima dimentica la parola "amor". Poi anche "cuor" finisce nell'oblio: neppure Osvaldo la trova più. A nulla valgono le disperate ricerche delle due bande mandate in giro per il mondo. Oscar sopravvive vendendo le lacrime di Alberto, costretto però a spacciarle per "lozione per far crescere i denti", dato che tutto quello che è legato alla poesia non ha più mercato.

Ci si aspetterebbe forse una morale per bambini: amore e cuore sono fuggiti dal mondo perché i poeti hanno iniziato a farsi la guerra tra loro. Il monito di Rodari invece, a volerlo prendere un po' sul serio, suona quasi metaletterario: le due parole non sono fuggite, si sono semplicemente consumate per il troppo uso «come le saponette quando si riducono a minuscole scaglie che scompaiono senza rimpianti nello scarico della vasca da bagno, tra un funesto gorgogliare di acque sporche».³¹⁰

Certo l'intenzione di Rodari non era quella di fornire un piccolo saggio di critica letteraria, tuttavia, dal punto di osservazione non poi così stravagante, a metà tra l'esterno e l'interno, offerto da questo stralcio di letteratura per l'infanzia, cogliamo una descrizione di come poteva apparire la poesia, in Italia, al principio degli anni Settanta: esausta, persino commoventemente ridicola, divisa su due fronti che si equivalevano e si somigliavano nel loro impoverimento. Da un lato l'insopportabile resistenza di una malinconia manierata e stucchevole, del tutto priva del sostegno tecnico, del ritmo:

³⁰⁹ G. RODARI, *Novelle fatte a macchina*, Einaudi, Torino, 1973, 171.

³¹⁰ G. RODARI, *Novelle fatte a macchina*, cit., 178.

Alberto ha solo sentimenti e lacrime e non sa nulla di come si faccia una rima; dall'altro la ricerca di Osvaldo, tesa a una novità formale irraggiungibile.

Ciò che è altresì interessante è che la vicenda esiziale si svolge sullo sfondo di un'oralità rinnovata dalla radio, alludendo al contesto della musica popolare italiana che, negli anni in cui Rodari scriveva queste novelle, già viveva la stagione del suo migliore cantautorato.³¹¹ Tuttavia, i deboli poeti di Rodari non sono neppure veri cantautori, si presentano più come parolieri macchiettistici, appoggiati ciascuno dalla sua "banda": un po' *band* musicale, un po' gruppo di scagnozzi.

Ci si può fidare di questo ritratto vivace perché l'ironia richiama quella di certi spaccati offerti da un altro genere che nessuno oggi definirebbe ancora minore, tipicamente italiano, la commedia cinematografica del secondo Novecento, alla quale attingeremo qualche squarcio più in là: come quella, mostra di sapersi incaricare con merito del compito di descrivere la temperie socioculturale del paese, in anni di profonde trasformazioni.

Sembra insomma, con questo brano di Rodari, di trovarsi di fronte alla perfetta parodia delle due "bande" che fino al decennio appena trascorso e forse tuttora si sono affrontate e si confrontano nel campo della poesia italiana e sulle quali torneremo oltre: da un lato i poeti lirici, dei quali Alberto Alberto sarebbe degno rappresentate, dall'altro i poeti di ricerca, ascrivibili, grosso modo, al partito degli Osvaldi, se non fosse che la ricerca di Osvaldo, davvero poco originale, nel testo di Rodari è definita risibile, sterile o appiattita a servizio del lirismo di Alberto, che vive sul solito orizzonte tematico e tonale di una malinconia di maniera. Li avvicina la disinvoltura con la quale entrambi si consegnano volentieri all'oralità di un *reading* o di una canzone: la performatività che si estroflette in goffe *performance* è il loro terreno comune, la loro guerra inizia dal suono e si esaurisce nella voce.

In quella voce affermata e persino musicata, tuttavia, al di là di ciò che è caduco, emergeva davvero un interrogativo diretto al nucleo essenziale della poesia.

Ricordando *Poesia e rock*, in cui Pier Vittorio Tondelli esaltava la canzone come mezzo di soddisfacimento immediato del «bisogno di poesia» delle giovani generazioni,³¹² Guido Mazzoni, a principio degli anni Duemila, si soffermava sulla canzone, in relazione alla poesia moderna:

Negli ultimi anni è diventato chiaro che la crisi della poesia moderna non lascia uno spazio vuoto dietro di sé, ma si accompagna al trionfo di quello che Benjamin avrebbe definito il suo "elemento musicale" o nucleo profondo. Oggi l'elemento musicale della poesia dilaga

³¹¹ Nel territorio della canzone, nell'Italia del Novecento, si verifica senz'altro uno dei fenomeni più macroscopici e importanti del rinnovamento dell'oralità tradizionale. Affronta la questione con un taglio innovativo, guardando agli aspetti socioculturali e antropologici, il corposo volume di J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019. Uno spazio specifico è dedicato alla canzone nella raccolta degli atti del convegno *L'arte orale* (L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020).

³¹² P. V. TONDELLI, *Poesia e rock*, in *Un weekend postmoderno*, ora in Tondelli P.V., *Opere*, Bompiani, Milano, 2001, 335.

soprattutto perché si incarna in una forma d'arte che, nata nell'ambito della comunicazione di massa, sta rapidamente conquistando una dignità culturale alta: la canzone.³¹³

Reading e canzone, ovvero lettura e “cantatura”. È possibile definirle espressioni orali della poesia del Novecento? Come fu percepito il loro apparire in un ambito intellettuale più ristretto, tra gli stessi poeti e come questi fenomeni furono recepiti in relazione alla “vera” poesia? Il nucleo vitale dell'oralità, presente in queste emergenze, fu subito compreso o rimase opaco, oscurato dalla stessa appariscenza disordinata della sua rinnovata manifestazione?

3. «Mandare a monte l'alfabeto»

È difficile trasmettere a chi ha avuto la sorte di non sperimentarlo, il senso di cupezza che caratterizzò gli anni Settanta. [...] Le ricostruzioni della poesia del periodo tendono ad isolare, con ricorsività quasi ossessiva, alcuni fenomeni ritenuti essenziali: l'insterilirsi della sperimentazione neoavanguardistica, troppo spesso collage di slogan o combinatorio spartito virtuosistico; il diffondersi di fenomeni di spettacolarizzazione come festival e letture pubbliche; la progressiva riduzione del peso e dell'importanza dei consueti strumenti di aggregazione (le poetiche, le tendenze, le riviste); e il proliferare di una letteratura “selvaggia” attratta dal mito, post-sessantottesco, di una creatività slegata da ogni rapporto con istituti e tradizioni formali, che sfocia, con l'antologia *La parola innamorata* (1978) in un'idea di poesia “fluida, nomade, corporale, presa dal movimento della rinascita”. Se fossero solo queste le voci di un consuntivo del decennio si potrebbe a buon diritto parlare di “bancarotta letteraria” (Siciliano).³¹⁴

Scriveva così Enrico Testa, una quindicina d'anni fa, introducendo la sua fortunata antologia, *Dopo la lirica*. Il tono testimoniale pone in evidenza i valori performativi della presenza critica e si condensa in una affermazione riflessa sull'irrecuperabilità della partecipazione diretta alla fruizione del fatto di letteratura, mentre esso si verifica, accanto alla storia.

Per avere tuttavia un'idea abbastanza vivida dei toni gravi ai quali allude il critico, basterebbe rileggere qualche riga del saggio sulla poesia che Mario Luzi scriveva nello stesso '73 in cui erano uscite le novelle a macchina di Rodari. Lo scritto, pubblicato da Rizzoli nella collana *La biblioteca dell'Istituto Accademico di Roma*, figurava come contributo in un interessante dittico nel quale la parte sul romanzo era affidata a Carlo Cassola.³¹⁵

Luzi si scagliava allora, soprattutto, contro un certo istrionismo che valutava rampante e minaccioso. Dei travestimenti, che credeva di cogliere nel poeta contemporaneo, scriveva: «è infatti in quella veste che la gente preferisce vederlo, aderente alla parte assegnatagli dalla sua mitologia, munito di una certa chiassosa forza di scandalo, esibirsi nei suoi numeri, stare alle regole dello spettacolo [...]».³¹⁶ E sui media, responsabili, a

³¹³ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005, 223-224.

³¹⁴ E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, XIII-XIV.

³¹⁵ M. LUZI - C. CASSOLA, *Poesia e romanzo*, Rizzoli, Milano, 1973.

³¹⁶ *Ibidem*, 44.

suo parere, di quella deriva, affermava: «l'astuzia o la buona fede del poeta che crede di diffondere o di contrabbandare per quella via il suo messaggio è destinata, direi, a breve vita».³¹⁷ Osservando dietro un ingranditore impietoso il narcisismo più esibito dei giovani poeti, Luzi affermava, con tristezza, che non si trattava ormai di incassare, da parte loro, i colpi di un più blando *èpater le bourgeois*. Se infatti è possibile, fino a un certo punto, contenere e integrare anche «l'urto e l'offesa illusoriamente più radicali dell'ultima avanguardia che trasferisce dalle idee ai segni il proprio virus e tende a mandare a monte l'alfabeto, a interrompere il sistema di corrispondenze linguistiche su cui questa società ha edificato i suoi concetti e il concetto di se stessa»,³¹⁸ a spaventare il poeta è soprattutto l'oltranza incipiente di una ritualità svuotata di ogni senso del sacro:

Qui siamo piuttosto di fronte ad un fenomeno ulteriore per cui la natura rituale toglie ogni contenuto all'"incontro" e lo esaurisce nelle sue pure e semplici modalità. Raramente il poeta mattatore dei *meetings* è un poeta celebrativo, il più delle volte possiede una aggressività ideologica e linguistica assai pronunziata. Ma allora si può toccare con mano come l'idea generale dell'arte che si è affermata in questi due ultimi decenni è un'idea assai elementare e si può riassumere nel preconcetto di una certa dose di violenza da esercitarsi su un punto o sull'altro della cristallizzazione sociale e formale. È un'idea che la massa ha rapidamente ricevuto e scontato fin nei suoi cantautori. L'aggressività di contenuto ed espressiva che il poeta istrione porta nella cerimonia si risolve tutta e soltanto in un modo di renderla più animata. Il suo messaggio è nullo o si riduce a ben poca cosa [...].³¹⁹

È chiara la natura polemica dell'antitesi tra "celebrazione" e "cerimonia", che il poeta stabilisce in queste righe, e, se ci fosse bisogno di evidenziarla ulteriormente, evocare lo sfondo del cattolicesimo costituente di Luzi basterebbe a sovraesporla.

Appare meno chiaro, per lo stesso Luzi, cosa esattamente abbia provocato l'emersione dell'istrionismo della nuova generazione. Tuttavia, condannando i nuovi "poetattori"³²⁰ auto-cerimoniali, che cantano facendo saltare l'alfabeto, ovvero si esprimono in *performance* orali che paiono voler mandare in soffitta secoli di chirografia e di stampa, il poeta, di fatto, individua il nucleo della bomba proprio nell'oralità che costituisce la scaturigine profonda, performativa - antialfabetica dunque antiletterale e antiletteraria - della disarmonica teatralità delle manifestazioni di superficie.

Le parole di Luzi sono senz'altro troppo dure, ma tutt'altro che isolate. È interessante notare come, in verità un po' oltre la soglia degli anni Settanta, sia possibile rintracciarne una sorta di eco anche in un testo di Franco Fortini. Scegliamo di costituire un accoppiamento azzardato, accostando proprio questi due punti di vista, per mostrare come, nel gioco delle parti che animava il dibattito intellettuale dell'epoca, il poeta cattolico e il poeta marxista, potessero sostanzialmente incontrarsi – ma sempre felicemente non coincidenti - in un campo di alfabetismo, per così dire, risentito e resistente.

³¹⁷ *Ibidem*, 48.

³¹⁸ *Ibidem*, 48.

³¹⁹ *Ibidem*: 48-49.

³²⁰ Il composto compare anche come titolo di una raccolta di poesia pubblicata da Manni: A. MANCINI, *Il poetattore*, Manni, Lecce, 2014.

Invitato presso l'Università di Siena per l'inaugurazione dell'anno accademico 1981-82, all'inizio della prolusione poi confluita in questo scritto, riducendo la relativa novità della pratica delle pubbliche letture di poesia in Italia e giudicandole senza troppa indulgenza, il poeta dichiarava: «V'ha chi afferma che di simili letture, e con tanto concorso di uditori, non si fosse dato precedente nel nostro paese. Dubitiamo sia vero: le cronache del Settecento raccontano di peggio». ³²¹ Se quello è peggio questo è male: il seguito di questo scritto, se pur equilibrando espressioni di non celato dispregio con altre di neutrale interesse, in fondo suggerisce questo.

Va rilevato che mentre Luzi, nell'intervento succitato, si limitava a una descrizione più generica del quadro desolante, Fortini, in questo testo, si concentra specificamente su una sola forma di oralità: quella del *reading*. Essa certo non incarna esattamente il fenomeno più generale e rotondo della poesia orale, ma si presentava allora come la sua sottospecie più diffusa: una forma di oralizzazione della poesia scritta palesatasi come uno dei fatti culturali più affermativi del tempo, accanto alla ben più forte esplosione della canzone.

Il polemista, con consapevolezza esatta del suo oggetto, precisa che non vuole riflettere sull'oralità o sulla lettura in generale, ma solo sulla pratica della pubblica lettura di poesia, rispetto alla quale sottolinea contestualmente l'esiguità dei riferimenti bibliografici possibili. Fortini si rifà dunque alla distinzione tra polo espressivo e inespressivo della dizione poetica, secondo la teorizzazione di Jean Cohen,³²² si sofferma con acume sulla dimensione sociale della dizione privata, che si riferirebbe sempre a un codice o a una moda del proprio tempo, e di quella pubblica, che, per ovvie ragioni, quasi sempre è costretta a obbedirvi; inoltre conduce una raffinata analisi dei livelli di parcellizzazione dell'io poetico tra scrittura e dizione. Semplificando quest'ultima riflessione di Fortini, per darne breve contezza, proviamo a nostra volta a enumerare le persone che si incontrano nella voce del lettore pubblico di poesia: il lettore biografico; l'autore biografico dei versi che vengono letti; l'io creativo inventato dallo scrittore; l'io dell'ascoltatore; l'io che l'ascoltatore immagina nel suo vicino di ascolto, etc. Si tratta qui di un'acuta penetrazione di quella ipertrofia dell'io che Luzi liquidava più sbrigativamente come istrionismo e della quale Fortini insegue il dipanarsi, appunto sul filo dell'oralizzazione realizzata nella *performance* del *reading*.³²³

Fortini è spinto dunque, se non da una maggiore simpatia, senz'altro da una più grande curiosità rispetto al funzionamento di meccanismi performativi orali coi quali, tuttavia, non consente. Ed è in verità mosso dal desiderio di tenersi equidistante dai valori intimistici dei detrattori più accaniti, tra i quali colloca *en passant* lo stesso Luzi, e da quelli evanescenti degli oralisti. Leggiamo a un certo punto:

L'automortificazione dell'eloquenza emotiva è stata tanto grande e di moda, nell'ambito ermetico e nell'Italia degli anni Trenta, che dir con garbo o passione i propri versi, secondo

³²¹ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in «Taccuini di Barbablù», VI, 1986, 30-43.

³²² Jean Cohen, nel suo *Struttura del linguaggio poetico* (J. COHEN, *Struttura del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna, 1974) teorizza la distinzione tra una dizione inespressiva e una espressiva della poesia, che comincerebbe a delinearsi a partire dall'età romantica.

³²³ Il già citato volume di Mazzoni contribuisce originalmente a una riflessione sul problema dell'io nella poesia moderna. Si vedano in particolare le pagine del paragrafo intitolato *L'io e gli attimi* (G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005, 211-214).

un costume conviviale di alcune regioni italiane, quasi bastava a squalificare l'autore. [...] Posso testimoniare che il timore della sonorità della eloquenza e del gesto è stato, in quella generazione, così grande che Sergio Solmi, Vittorio Sereni, Mario Luzi spingevano spesso l'inespressività, la depressione del porgere (vera moda d'epoca) sino a mascherare, leggendoli, alcuni dei loro più belli endecasillabi.³²⁴

Pure quella alla quale avrebbe aderito anche Luzi era dunque una moda vocale? Esattamente, per Fortini si tratterebbe altresì di un atteggiamento spiritualistico persistente, del quale trova il più lontano ascendente nel celebre passo delle *Confessiones* in cui Sant'Agostino narra come venne colpito dalla lettura silenziosa e spirituale di Sant'Ambrogio. Da questa disposizione il Fortini polemistà prende nette distanze:

Voce alta e voce bassa, lettura vocale e lettura mentale, tempo di tutti e tempo di solitudine: se una questione qui si pone, è quella di interpretare che cosa, ai nostri giorni, stia dietro la falsa coscienza collettiva che si riconosce tanto nelle forme della lettura-spettacolo quanto in quelle della lettura-privatezza.³²⁵

Come dire: quando si parla di riti non ce n'è di migliori e peggiori. L'atto stesso di staccare le parole dalla pagina – sia mentalmente o a voce bassa, in privato, sia pubblicamente, declamando – indurrebbe l'automatismo egocentrico i cui esiti possono manifestarsi più o meno assertivi: se non di misura propriamente teatrale, nel senso sbagliato della parola, comunque narcisistici.³²⁶

Ora, anche se a Fortini urge dichiarare, come vedremo tra poco, quanto risulti difficile decidere quale dei due mali, pubblico o privato, sia il peggiore, tuttavia, gli è ben chiaro che tra le due oralità, privata e pubblica, sia stata quella più esibita a dare una spinta decisiva verso la decadenza. Certe parole hanno una carica polemica che, in questo senso, non lascia spazio, in verità, a fraintendimenti:

Tale trasposizione, nella fisicità e nella corporeità di un uditorio collettivo, fa pensare alle effusioni amorose in pubblico; che non scandalizzano ma interrogano. Che cosa vogliono significare? Come queste ultime contengono sempre un elemento di esibizione e oltranza. [...] Al limite l'esecuzione per altoparlante e massa di Leopardi o Hölderlin equivale a Beethoven trascritto per ritmo rock. Nessun scandalo e nulla in contrario; purché lo si sappia. [...] La dizione poetica ha preso il suo ruolo nella società dello spettacolo ossia nella teatralizzazione dell'esistenza. Un'era che passerà alla cronaca delle nostre miserie come quella del Turismo e Spettacolo, quando (diranno i posteri) per non saper o voler punire i colpevoli di atroci delitti si declamava Dante alle folle o quando (com'è stato a Milano) si potevano leggere, a sera, versi di poeti viventi (anche versi di chi qui parla) proiettati con ingranditori sulle facciate delle banche che al mattino avevano deciso della gestione economica del paese. Ma tutto questo induce anche al comportamento apparentemente contrario: si ritorna alla poesia come libro dove ci benedicono e gratificano intimità e privatezza, penombra, contemplazione e silenzio, edificazione spirituale e iniziazione; in

³²⁴ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., 37.

³²⁵ *Ibidem*, 39.

³²⁶ Sull'esecuzione mentale si vedano le interessanti pagine di Silvia Bigliazzi nell'introduzione al suo volume *Sull'esecuzione testuale* (S. BIGLIAZZI, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Edizioni ETS, Pisa, 2002, 9-38).

accordo con filosofie correnti che predicano flessibilità, debolezza, cedimento, nichilismo a bassa voce, vita negli interstizi. Non sappiamo quale tra le due posture sia la peggiore.³²⁷

Certamente Fortini ha più chiaro di Luzi che l'oralità più pubblicizzata ha agito come acceleratore dei fenomeni di deviazione teatralizzante, ma il problema dell'oralità, esattamente come in Luzi, va fuori fuoco nel momento in cui anche Fortini si lascia colpire dal problema dell'istrionismo che Luzi identificava come "fenomeno ulteriore" e del quale Fortini sinonimicamente parla come di "esibizione e oltranza". Ora, se l'oralità non è né individuata né in effetti individuabile come unica responsabile della decadenza: dove andrà dunque ricercata l'origine del declino?

Allarghiamo necessariamente lo sguardo, per provare a rispondere. Per farsi un'idea più circostanziata di quale aria si respirasse in campo poetico, in Italia, negli anni Settanta, e in verità anche per diversi anni a seguire, è utilissimo guardare alle antologie che uscivano in quel tempo, tra le quali, oltre *La parola innamorata*,³²⁸ ricordata dal brano di Testa succitato, spicca, precedendola di qualche anno, *Il pubblico della poesia*, raccolta pubblicata nel 1975 da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli: sgraziata, piena del senso di un superamento, ovvero di un *post*, mal raggiunto,³²⁹ collocata alla deriva, per citare il titolo della nota prefazione di Berardinelli.

Ora, Matteo Marchesini, contribuendo, con una delle cinque prefazioni, alla terza edizione della discussa antologia, rievoca proprio una memoria orale che riguarda Franco Fortini:

Si dice che Franco Fortini, dopo aver letto *Il pubblico della poesia*, abbia paragonato i giovani autori antologizzati ai pittori: lo colpiva, in sintesi, la loro sostanziale incapacità di dar ragione della propria opera, d'inserirla in un orizzonte culturale. È la *naïveté* di cui ha parlato più volte Berardinelli; ed è, credo, il tratto più significativo della foto di gruppo scattata da lui e da Cordelli nel 1975. Proprio allora la coscienza critica iniziava a diminuire rapidamente, mentre s'imponeva una creatività sregolata e autoreferenziale.³³⁰

Per Fortini, già noto confutatore della teoria delle neoavanguardie è dunque l'assenza di teoresi il problema dominante, quello che maggiormente inquieta i poeti delle generazioni più mature davanti al desolante panorama postdiluviano. La mancanza di teoresi è così vuotamente affermativa che in essa è possibile individuare anche la vera scaturigine delle manifestazioni performative, che non potevano essere comprese chiaramente nell'antologia di Berardinelli e Cordelli, ma delle quali quest'ultima potrebbe essere considerata uno dei più rappresentativi precipitati scritti: quelle manifestazioni sono a tutti gli effetti comprese nel quadro della poesia contemporanea a questa antologia, una poesia che andava spesso fuori cornice, esattamente come le voci vanno fuori libro.

³²⁷ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., 40-41.

³²⁸ G. PONTIGGIA – E. DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Feltrinelli, Milano, 1978.

³²⁹ A. BERARDINELLI – F. CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia. Nuova edizione con le prefazioni di Alba Donati, Paolo Febbraro, Roberto Galaverni, Matteo Marchesini, Emanuele Trevi*, Castelvechi, Roma, 2015, 9.

³³⁰ *Ibidem*, 26.

In verità i contorni della questione, così posta, allora, dalla temperatura più alta della contemporaneità effettiva, appaiono ora fin troppo rimarcati. Se infatti istrionismo e mancanza di teoresi sono i principali argomenti con cui un certo fronte di resistenza intellettuale manifestò la propria contrarietà alla disordinata esuberanza della poesia emergente, oggi, la distanza temporale, se non altro, impone di non liquidare la faccenda attraverso una sbrigativa analisi dei costumi o sotto una lente lucidata dalla morale: un'ottica performativa potrebbe forse intervenire su qualche distorsione. Certo, individuare, nella spettacolarità della "nuova" poesia, un nesso tra l'assenza di programma e l'improvvisazione di un sé ineducato e ipertrofico, fino al riacquisto del proprio corpo, è storiograficamente sostanzialmente corretto. Tuttavia, a questa operazione critica dovrebbe rispondere la capacità di discriminare, all'interno del quadro che pareva accogliere tutte le pose possibili di un poetico contraffatto, al di là della comune ingenuità di superficie, ciò che nel fenomeno performativo era effettivamente istrionesca bassezza da piazza o da tv e ciò che si manifestava come effervescenza di una sostanza orale destinata a sviluppi ulteriori. A posteriori, in effetti, si può quanto meno riscattare dall'urlo e dal gestaccio quell'istanza performativa orale che avrebbe continuato a sollecitare il mondo intellettuale, sotto i tipi ulteriori dello *slam* e finalmente dello spettacolo di *spoken word* e *spoken music*, forme che, affiancandosi e superando per grado di elaborazione performativa e formale la semplicità eruttiva di un *reading* e di un *festival* sarebbero emerse, come vedremo tra poco, solo a partire dagli anni Novanta.

Dopo secoli di performatività scritta, insomma, il ritorno di *performance* effettive che – non solo quasi inconsapevolmente, come la canzone, ma piuttosto dichiaratamente – afferivano alla poesia e dunque che commerciavano esplicitamente con ciò che si intende comunemente per letteratura, provocava un allarme comprensibile e il bisogno di imporre linee di confine. Da un lato infatti entrava nel dominio comune l'espressione di massima ammirazione "è un poeta" che il giornalismo e il grande pubblico attribuiva, con azzardo presto abusato, ai cantanti più ispirati; dall'altro non ci si poteva più esimere dalla riemersione della domanda su cosa fosse poesia, dunque, e la necessità di tracciare marcature nette si faceva più urgente.

Se il bisogno di distinguere emergenze diverse dello stesso fenomeno impone anche oggi di applicare demarcazioni, e se sembra altresì evidente che esse appunto vadano evidenziate al confine tra il negativo dell'istrionismo e del vuoto di teoresi, da un lato, e l'oralità riscattabile come principio teorico germinale dall'altro, allora, certa oralità più recente, alla quale ci dedicheremo tra poco, in realtà, sembra in grado di integrare la frattura degli anni Settanta. Ma vogliamo soffermarci sul concetto di frattura e su quello di svolta perché ci appaiono cruciali.

Negli anni Sessanta la faglia scrittura-oralità era stata attivata dall'avanguardia attraverso un esercizio teorico elucubrante – ciò che Fortini poteva definire, se non vuoto di teoresi, teoresi vuota – e una prassi che si realizzava nello scritto. Intorno al decennio successivo le pratiche che abbiamo osservato al filtro di Luzi e Fortini si alzarono, paragonabili al maremoto che segue, più distruttivo, un terremoto: la prassi dell'oralità - ora realizzata nel campo più pertinente dell'oralità - appariva ancor più vuota di teoresi rispetto al suo antecedente scritto. Osservando il fenomeno di superficie si può parlare di un improvviso, non meditato *oral turn* della poesia, ma proprio la riflessione teorica successiva, portata

avanti dagli anni '80 in poi e oggi sempre di più, a partire tra le altre dall'esperienza intellettuale e artistica di Gabriele Frasca, sulla quale torneremo brevemente, oltre a ridimensionare la svolta, corregge il vuoto di cui parlava Fortini.

Ci si potrebbe chiedere a cosa serva quindi serbare memoria di uno sguardo critico tanto severo come quello incontrato sul fronte più resistente degli anni Settanta. Forse è utile anche a riflettere – antropologicamente, se questo fiato ancora può animare gli studi performativi – su come guardare ai poeti orali contemporanei, come disporsi ad esempio di fronte alla quota di narcisismo nell'oralità contemporanea, se di questo si tratta: la volontà dei poeti “giovani” (che non sono solo tali) di esser presi sul serio, può minacciare oggi un ordine letterario? Questa volontà e un supposto ordine effettivamente sussistono? Ammettiamo subito che uno degli enigmi della poesia orale riguarda la quota di ironia che essa contiene: dallo zero – apparente – della poesia cosiddetta impegnata, al mille che è possibile riscontrare in certa poesia dichiaratamente autobiografica, diversamente, ironicamente, narcisistica, i gradi sono proprio mille.

L'oralità anche oggi porta alla ribalta, nell'immediatezza della sua eventualità e nella inevitabile esposizione della personalità autoriale, la questione della ricezione, che negli anni '70 risultava cruciale a più livelli: a proposito, tornando proprio all'antologia di cui sopra, ha notato Emanuele Trevi: «se intitoli un libro, con un autentico colpo di genio, *Il pubblico della poesia*, vuol dire che i tuoi intenti non hanno niente a che fare con il gusto. Non orientare, insomma, ma riprodurre un clima». ³³¹

La questione centrale, dunque, è sempre attuale: prima ancora che sul valore estetico della poesia, quella scritta che finisce nelle antologie come quella orale, che con essa commercia inevitabilmente, bisogna interrogarsi sul pubblico che ne è lo specchio. Dal punto di vista del pubblico di massa, l'oralità rileva che il Novecento è stato un secolo più lungo di quanto si possa pensare: le evoluzioni sono state, oltre che lente, davvero molteplici.

Prima della detonazione oralista degli anni Settanta e delle reazioni più o meno indignate dei Luzi e dei Fortini, dalla quale abbiamo deciso di affacciarci come punto strategico su un panorama piuttosto largo, i poeti più famosi in Italia erano stati anche poeti orali, tuttavia, la loro immagine presso il pubblico rispondeva maggiormente a quella di scrittori oralizzati: era possibile trovarsi al cospetto di D'Annunzio in una occasione pubblica, certamente, e addirittura ascoltarne la voce registrata in audio e video, ma lo si incontrava prevalentemente attraverso i suoi libri, leggendolo.

Ora i poeti, se vogliono uscire alla mischia infinita di scrittori seppelliti nel sottobosco del web ³³² sono a un bivio: parecchi sospirano la consacrazione cartacea, moltissimi sembrano avviati a trasformarsi in personaggi video-orali. Certo non è possibile affermare che i poeti oggi siano già più ascoltati e visti che letti. Tuttavia, di molti, tra i più noti, sia all'estero che in Italia, ci si può chiedere dove siano i loro libri e constatare che non sono ancora o non saranno mai pubblicati, proprio come succede spesso, guarda caso, ai copioni teatrali.

³³¹ *Ibidem*, 13.

³³² R. BATISTI, *Memorie dal sottobosco (poetico). Un intervento di Roberto Batisti*, in «Criticaimpura», 28 febbraio 2016, (<https://criticaimpura.wordpress.com/2016/02/28/memorie-dal-sottobosco-poetico-un-intervento-di-roberto-batisti/>) (data consultazione: 1 novembre 2021), 2016.

Ma torniamo un attimo a Luzi e Fortini: anche loro, rubricati *Dopo la lirica*, sono stati così iscritti a ragione, da Enrico Testa tra i promotori della dissoluzione, o come vedremo tra poco, dell'evoluzione della poesia tradizionale, attraverso l'introduzione, nel contesto del linguaggio alto della poesia, dell'ordinarietà della vita reale, rappresentata anche con l'intromissione del parlato nello scritto, magistralmente studiata da Dante Isella.³³³ Pur essendo chiaro che esperimenti come quello realizzato in *Satura* di Montale e oltranzate come quelle portate avanti dall'avanguardia sono fuori dal perimetro dei due poeti-critici, tuttavia, anche loro, nello scritto, ammettono l'introduzione di una quota di oralità. È possibile cogliere in questo un paradosso, una contraddizione?

Attenendoci ai fatti: certa poesia scritta, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, continuando di fatto una tendenza al realismo iniziata a fine Ottocento, esibiva all'interno dei propri confini strutture tipiche dell'oralità, dal lessico alla sintassi. Gli autori di suddetta poesia guardavano con timore a quei fenomeni di oralità effettiva: il *reading*, la canzone, il *meeting*, il *festival*. La loro resistenza sembra voler dire: la poesia può a volte spingersi in un territorio in cui si fingerà "parlata", basta che non osi parlare realmente. È forse attraverso questa resistenza che la poesia poté salvarsi dalla "bancarotta letteraria" evocata dalle parole di Testa succitate o il tempo racconta in realtà una storia di convivenza più pacifica e addirittura di stimolo reciproco?

4. *Parlato non è orale e viceversa*

Occorre a questo punto soffermarsi sulla distinzione – purtroppo ancora non così scontata, nell'ambito degli studi umanistici più tradizionali – tra parlato e orale. Non ci si può esimere dal tentativo di rischiarare l'origine di questa confusione, che non di rado offusca la visione degli stessi addetti ai lavori, di fatto uomini di lettere più che di oralità.

Nella sua *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Luca Serianni, nell'ambito di un finale consuntivo otto-novecentesco, dopo un paragrafo su realismo e antirealismo, scriveva:

Più complessa è la dialettica lingua letteraria-lingua parlata [...]. Rappresentare la crisi tardo-ottocentesca nei termini di un avvicinamento della poesia alla prosa, come fa Elwert (1970), rischia di essere un po' riduttivo, mettendo in luce solo una delle tante facce del prisma e soprattutto non dando ragione dei successivi sviluppi novecenteschi, in massima parte distanti da qualsiasi mimetismo dell'oralità. L'esperienza che va dal Bettelloni ai crepuscolari ha però una rilevanza indubbia: contribuisce infatti a dissolvere, con la lingua poetica tradizionale, anche – più in generale – il concetto di "specifico" poetico.³³⁴

È interessante questo stralcio del noto linguista, perché tradisce, in poche battute, pregi e limiti della visione "letteraria", su un panorama che inevitabilmente si apre tutto interno alla scrittura.³³⁵

³³³ E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica*. cit., VI.

³³⁴ L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma, 2001, 237.

³³⁵ La lettura degli stralci estratti da Serianni è funzionale al discorso teorico che stiamo conducendo. Per approfondire invece, la poesia italiana dagli anni Settanta a oggi, con un'attenzione particolare agli aspetti

Si tratta forse, anche in questo caso, di quella deformazione ineludibile che Ong stesso, nell'atto di parlare, ovvero di scrivere di oralità, *ma* dentro la scrittura, autodenunciava nel suo fondativo *Oralità e scrittura*:³³⁶ una alterazione dello sguardo che lo storico della lingua non può, suo malgrado, non condividere con i critici letterari e anche con noi. Su questo punto non possiamo non ricordare anche la riflessione acuta di Michel de Certeau, il quale, a proposito delle scritture sull'oralità, affermava: «La mia analisi va e viene tra queste due varianti dello stesso rapporto strutturante: i testi che essa studia e quello che produce. Con questa bilocazione, essa conserva il problema, senza risolverlo, cioè senza poter uscire dalla “circo-scrizione”».³³⁷ Tuttavia, lo sguardo performativo deve pur tentare di superare il circoscritto, anche quando, analizzando fenomeni al confine tra ciò che è scrittura e dunque letteratura e ciò che non lo è, può risultare difficile evitare quelle contraddizioni che non possiamo non cogliere nelle affermazioni del linguista, sulle quali non vorremmo esimerci dal provare a fare chiarezza.

Serianni denuncia come riduttiva una lettura dei rapporti tra lingua letteraria e lingua parlata che si limiti alla descrizione del fenomeno macroscopico dell'avvicinamento della poesia alla prosa.

Contestualmente egli avvalorava l'idea secondo la quale sia stata proprio l'introduzione in poesia di elementi del parlato, ciò che chiama il “mimetismo dell'oralità”, a provocare la decisiva virata novecentesca della stessa poesia in direzione della prosa.

Infine, lo storico della lingua afferma che gli sviluppi novecenteschi della poesia, sono in gran parte distanti dalla questione del rapporto con l'oralità.

I termini, così posti da Serianni, risultano evidentemente confusi da una sovrapposizione dei concetti di “parlato”, “mimetismo dell'oralità”, “prosa”. E la confusione in verità pare derivare da un'impostazione della questione in termini stilistici e non performativi.

Il parlato in scrittura è infatti una questione di stile, che implica a gradi molto fluttuanti la consapevolezza di un commercio, limpido o meno, con l'oralità come questione performativa, nei termini che abbiamo tentato di delineare nelle premesse teoriche.

A proposito di stile: effettivamente le sperimentazioni poetiche novecentesche, anche quelle che giocano con il concetto di prosa – dalla poesia in prosa fino alla provocazione della prosa in prosa – dimostrano che questa trasformazione, volutamente incompiuta e imperfetta, si spinge molto al di là della questione dalla quale ha origine, cioè quella dell'oralità nel senso lato che vorremmo provare a specificare. La questione complessa della presunta “prosasticità” del parlato quotidiano, alla quale pure abbiamo già avuto modo di accennare nelle premesse teoriche, è questione di stile: il livellamento sperimentale dei tipi della poesia e di quelli della prosa, fenomeno novecentesco di indubbia, enorme, consistenza, ha il suo pilastro principale nella poetica del significante liberato, ovvero nella sperimentazione anti-metrica che è ricerca stilistica.

Ora, è opportuno seguire il ragionamento ulteriore del linguista. Nell'ultima riflessione, più cogente e lucida, Serianni accantona, momentaneamente e a nostro avviso

linguistici, si veda il volume di Andrea AFRIBO sulla *Poesia italiana postrema* (A. AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma, 2018).

³³⁶ W. J. ONG, *Oralità e scrittura*, cit., 55.

³³⁷ M. DE CERTEAU, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina, Milano, 2004, 32.

felicemente, la questione della prosasticità, sgombrando così il campo dall'elemento a nostro avviso più eccentrico.

Nella parte più interessante, dal nostro punto di vista, della sua proposta, Serianni, riesce a indagare più in profondità intorno alle origini del realismo/parlato in poesia, tirando in causa, molto opportunamente, il terzo genere, ovvero il teatro:

Lo sfaldamento della tradizionale cittadella poetica ha però altrove il suo punto di massima evidenza: nell'immissione di precisi segnali antilirici, tra i quali, assai caratteristico, il gusto per le puntuali coordinate spazio-temporali, onomastiche e persino onomastiche; e, più in generale, nel riecheggiamento di modalità del parlato. Nei suoi lineamenti il processo è assai noto. Ma forse si dovrebbe dare più importanza, per collocare i fatti in una giusta prospettiva storica, alla grande fortuna che arride nel secondo Ottocento alla commedia in versi [...].³³⁸

Bisogna dunque guardare al teatro in versi per comprendere dove la poesia avesse imparato, per così dire, ad accogliere gli stilemi del parlato. Da lì, con una trasfusione verso-verso, il parlato sarebbe penetrato anche nella lirica.

Il coinvolgimento, in relazione con quella della versificazione/poesia, della questione del teatro, sposta la questione nell'ambito della trasversalità ai generi tipica dell'oralità poetica, di cui discutevamo sopra.

La lettura storico-critica che chiama in causa il teatro in versi oltre ad avere un indubbio fascino obliquo e performativo è sostanzialmente corretta e descrive ottimamente uno dei canali della penetrazione del parlato in poesia, attraverso il genere orale per eccellenza. Solo partendo da questa sintesi, si può provare a illuminare la differenza tra parlato e orale.

Non tutti gli atti linguistici che compiamo quotidianamente sono orali, ma la maggior parte di essi lo è. Non tutti gli atti linguistici orali realizzati ogni giorno sono ascrivibili al contesto della conversazione, ovvero al parlato, ma la maggior parte di essi lo è. Uno spunto utile per definire cos'è il parlato proviene dagli studi sociologici sulla conversazione, derivati dalle indagini sul quotidiano di Goffman e di Garfinkel: il regno del parlato è la conversazione quotidiana. Quali sono, invece, i confini del regno dell'oralità?

Per comprendere da dove abbia origine l'oralità non semplicemente "parlata", nel dinamismo dell'osservazione a fisarmonica al quale ci spinge la visione performativa, conviene allargare di nuovo lo sguardo e volgerlo a un'altra delle categorie tradizionalmente indagate in contesto letterario, il racconto: percorrendo il cammino di definizione dell'oralità, tutte le categorie che hanno dato vita ai modi e ai generi letterari così come si sono storicamente realizzati, sono chiamate in causa: poesia e prosa, teatro, racconto.

Ora, indagando la pervasività delle narrazioni nella vita quotidiana, il sociologo Paolo Jedlowski³³⁹ si è soffermato sulle "narrazioni minori", espressione mutuata da Peticari³⁴⁰ e sugli "atti narrativi", che Barbara Herrnstein Smith deriva evidentemente dagli "atti

³³⁸ L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., 232.

³³⁹ P. JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, 55.

³⁴⁰ P. PERTICARI (a cura di), *Della conversazione*, Guaraldi, Rimini, 1993.

linguistici” di Austin.³⁴¹ All’interno della conversazione quotidiana, i racconti rappresentano un nucleo, non sempre facilmente isolabile, perché la sua natura – non solo improvvisata, ma spesso anche impreveduta e sempre fluida, processuale – lo impedisce. Che i racconti quotidiani non siano “opere” è ben chiaro anche e soprattutto a chi studi i fatti estetici con strumenti tradizionali, eppure, se la riflessione sul narrare quotidiano sviluppata in area sociologica viene accostata alle teorie di area cognitivo-evoluzionistica costruite da Ellen Dissanayake³⁴² il loro germe artistico, ovvero la loro parentela con l’arte, nello specifico con l’arte della parola, appare evidente.

Le riflessioni della studiosa americana si incentrano sulla conversazione tra madre e bambino. Interrogandosi sul *baby talk*, ovvero sul linguaggio tipicamente articolato con il quale le madri, in tutte le culture, si rivolgono ai neonati con scopo ansiolitico-pedagogico, la studiosa è arrivata a teorizzare il concetto di *making special*, e di *artification*: che fornisce, in progressione, il bagaglio delle parole e delle strutture della lingua, passando attraverso una conversazione che si conduce fino alla forma del racconto. Mutuando la formula dai *Performance Studies*, potremmo definire il nucleo narrativo dell’*artification* osservabile nelle conversazioni madre-neonato come *Ur-narration*, una sorta di sottocategoria della inattingibile *Ur-performance* di cui, con la consueta vaghezza aperiente, in un paragrafo della sua *Introduzione ai Performance Studies*, intitolato *Origini della performance: se non attraverso il rituale, allora come?* scrive Schechner:

Nessuna *Ur-performance* potrà mai essere identificata con precisione. Ciò non ha impedito agli studiosi occidentali, sin dalla fine del diciannovesimo secolo, di estenuarsi nel tentativo di provare che le arti performative discendono dal rituale. [...] Il desiderio di immaginare una *Ur-performance* ci dice più cose sulla storia di una certa genia di studiosi che su quello che è successo veramente. Teoricamente l’*Ur-performance* è una situazione, non un evento o un genere. Una *performance* ha origine nel bisogno di far accadere le cose e di intrattenere; di ottenere risultati e divertirsi; di mostrare il modo in cui vanno le cose e di ingannare il tempo; di diventare qualcun altro e di compiacersi di ciò che si è; di mostrarsi e sparire; di impersonare una forza trascendente e di essere “quel che sono” qui e ora; di perdersi in una *trance* e avere un perfetto autocontrollo; di rivolgersi a un gruppo specifico e di trasmettere il proprio messaggio alla più ampia messe di destinatari; di sentirsi in ballo per soddisfare un’esigenza personale, sociale o religiosa e di farlo soltanto per denaro. Lo scarto tra una *performance* rituale e artistica avviene quando una comunità ampiamente partecipata si frammenta in una serie di consumatori occasionali. Il passaggio dalla *performance* artistica a quella rituale avviene quando un pubblico di individui si trasforma in una comunità. Tendenze verso entrambe queste prospettive si manifestano in ogni *performance*.³⁴³

Se definire l’*Ur-performance* è impossibile, tuttavia, verificando le sue caratteristiche così come vengono sommariamente delineate da Schechner sul contesto della *Ur-conversation* e della *Ur-narration* isolabile al suo interno, si scopre che i tratti più solidi sono: l’originarietà; la situazionalità, evidenziata a scapito dell’evento e del genere; la

³⁴¹B. HERRNSTEIN SMITH, *Narrative Versions, Narrative Theories*, in W.J.T. MITCHELL (a cura di), *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, 209.

³⁴²E. DISSANAYAKE, *L’infanzia dell’estetica. L’origine evolutiva delle pratiche artistiche*, ed. ital. a cura di F. DESIDERI - M. PORTERA, Mimesis, Milano, 2015.

³⁴³R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., 157-159.

sperimentalità che deriva da quest'ultima e che è basata sulla ovvietà di una improvvisazione costitutiva; la sua ritualità.

La ritualità si evidenzia nel valore ansiolitico-pedagogico della conversazione originaria, necessaria alla sopravvivenza; si realizza come una iniziazione vera e propria, che è la base di ogni ritualità; si verifica nel *making special*, un a-parte perfettamente enucleabile e interno alla quotidianità, com'è di tutto ciò che è tipicamente rituale.

L'arte orale che include la poesia, la narrazione, il teatro è una nicchia speciale e rituale della conversazione, una zona del parlato dove il parlato è, tuttavia, tutt'altro.

L'oralità, dunque, comprende senz'altro il parlato ma lo scatto rituale, che avviene nel momento in cui nel quotidiano si crea la nicchia del *fare speciale*, "fa" e "consiste" nella poesia.³⁴⁴

Quando parliamo di oralità poetica dobbiamo essere consapevoli di riferirci a qualcosa di molto più ampio, complesso e radicale, del gioco stilistico, recentissimo, dell'imitazione del parlato: parliamo dell'*Ur*, per così dire, che si antepone e sorregge ogni fatto poetico che l'oralità rende presente qui e ora.

5. *Cosa include, dunque, la poesia. C'è stato un oral turn? Lirica, ricerca, performance, oralità: forme che fanno la stessa cosa*

Gettando uno sguardo sull'oralità come dimensione specifica del rituale e del poetico, è dunque apparso chiaramente come la questione dell'introduzione degli stilemi del parlato nella poesia scritta non è che un episodio della sua storia millenaria, la cui importanza epocale è fuor di dubbio – tanto quanto la sua marginalità sulla lunga distanza –. D'altronde, a ben guardare, anche una storiografia limitata agli ultimi sessant'anni della poesia italiana, che scandisca con criterio e con la minuziosità che purtroppo non possiamo applicare in questa sede, traccerebbe da sé una distinzione di fenomeni di oralità parlata e di oralità rituale, per intenderci, che solo l'accumulo e la seguente commistione, ha potuto offuscare.

Negli anni Sessanta, l'inserimento sperimentale di moduli del parlato nello scritto, si realizzò nella sfumatura dei generi che abbiamo già chiamato in causa e che allora diventava, come abbiamo visto, deliberata commistione secondo «modalità ascrivibili ai tipi del racconto, e soprattutto del dramma, spesso in interazione».³⁴⁵ Il fenomeno consisteva in un movimento di ribellione e al contempo in una denuncia – dalla marca intellettuale spiccatamente letteraria – di morte incipiente della poesia. La scrittura meta-denunciava allora la colonizzazione subita da parte di una realtà, simbolizzata dalla banalità del parlare quotidiano, non più cercata con gli strumenti del realismo ma ricevuta, nella finzione letteraria, come artificialmente invadente e intrusiva, a volte anche

³⁴⁴ Sulla ritualità, man mano che si sposta l'attenzione dall'oralità alla scrittura domande si moltiplicano: «Nella situazione comunicativa della lettura di poesia, esiste un residuo, una virtualizzazione dell'evento rituale? E se esiste, come viene codificato nel testo o nelle pratiche di lettura? Come si riflette, dal lato pragmatico, su attitudini e comportamenti del lettore?» (L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale*, cit.).

³⁴⁵E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, X.

esteticamente commovente, se guardata con la nostalgia autoriflessiva tipica di chi appartiene a un mondo e che medita alle periferie della propria civiltà. Meditare alle periferie non può non condurre al tentativo di individuare il limite sempre a portata di mano e sempre sfuggente, e di individuare cosa includere e cosa escludere dai propri confini, così prossimi.

Nel 1964 Montale, come ricorda lo stesso Testa, descriveva la *Poesia inclusiva* contemporanea in questi termini:

I poeti d'oggi sono [...] poeti "inclusivi": "esprimono l'aspetto fenomenologico del loro essere uomini *in situazione* (anagrafica, temporale e strettamente individuale). Inclusivi di tutto, escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica".³⁴⁶

Difficile non cogliere il portato performativo dei termini utilizzati da Montale. L'evocazione dell'orizzonte fenomenologico, unita alla suggestione della dimensione situazionale che abbiamo colto poco sopra nelle parole di Schechener sull'*Ur-performance*, non può lasciare indifferente uno sguardo critico che si volga a individuare la specificità performativa dell'oralità. Ora, solo negli anni Settanta la poesia avrebbe realizzato, seguendo di fatto una linea di sviluppo autonoma rispetto alle stesse avanguardie, una "situazione" allargata, nella quale l'inclusività poteva apparire – comprendendo la vena carsica dell'oralità in riemersione – o compiuta, anche della pienezza delle *performance* vocali di cui sopra, o terrorizzante, nella sua ostentazione ribellista. Vero è che i toni con i quali l'oralità tornava a parlare dovevano apparire davvero sgraziati, come da voci diseducate da secoli di silenzio. Ciò che era rimasto a tacere in effetti non era l'oralità, ci si consenta il paradosso, ma la vocalità. Con la prospettiva di definire l'oralità attraverso la discriminazione dai caratteri secondari che ne hanno adombrato la sua natura di categoria superiore autonoma e comprensiva di varie sfumature, sulla base di ciò che si è provato a fare a proposito di parlato-orale corre l'obbligo di rimandare ad altra sede un approfondimento su vocale-orale, tutt'altro che banale.³⁴⁷ A proposito si ricorda, con necessaria brevità, quanto scrive Alberto Bertoni, riferendosi alla prefazione di Zumthor³⁴⁸ all'originale volumetto di Corrado Bologna, *Flatus vocis*:

Sul piano invece terminologico, proprio perché la risonanza della voce e della musica interne al testo poetico si pone al di là del senso logico degli enunciati, preparando il terreno a un

³⁴⁶ *Ibidem*, VIII.

³⁴⁷ Notevole, a proposito, il non più recente contributo di N. LORENZINI, *La voce nel testo poetico*, in «Il verri», I-II, 1993, 73-87. Per integrare una prospettiva antropologica merita davvero attenzione il volume di C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004. Sul fronte della teoria della *performance* invece, è imprescindibile, anche per ciò che concerne la riflessione sulla voce l'opera di E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014. Infine nell'ottica della teoria dell'oralità e della scrittura si veda il saggio di J. CULLER, *The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 3-27.

³⁴⁸ P. ZUMTHOR, *Prefazione* a C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992, 9-12.

senso a venire, plurale e subliminale, individuale e conflittuale, è preferibile definire questa corrente che provoca e attraversa il testo scritto vocalità piuttosto che oralità: mentre il secondo termine, infatti, designa “il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio”, il primo rimanda invece all’insieme delle attività che sono proprie della voce, “indipendentemente dal linguaggio”. Ed è proprio la vocalità ad agire, nel testo poetico, travalicando il mero livello semantico.³⁴⁹

Ancora soffermandosi ancora sul tema, Bertoni, riferendosi al saggio di estetica *L’occhio e l’orecchio* di Mikel Dufrenne,³⁵⁰ ricordava:

Sul piano storico, oltretutto, è ben vero che, per esempio presso le scuole dei bardi, tendeva a prodursi un rifiuto della scrittura, in quanto – da un lato – strumento di cancellazione di un monopolio memoriale; e – dall’altro – esercizio di desacralizzazione “nell’esteriorità del visibile” di quel segreto che veniva a coincidere con la natura musicale dell’anima.³⁵¹

Ed ecco che da questo spunto si evidenzia la necessità di trattare le questioni terminologiche con necessaria elasticità: per la verità, questo cenno ai bardi pare infatti proprio ricondurre la vocalità, appena enucleata, alla dimensione dell’oralità.

Anche il recente convegno, *L’arte orale*, organizzato da Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, ha evidenziato che bisognerebbe riferirsi alla poesia orale attuale con la consapevolezza che dal suo orizzonte sono usciti «altri attributi, pertinenti piuttosto alla categoria [...] di “tradizione orale”», in riferimento ai meccanismi dell’oralità primaria.³⁵² Tuttavia, un istinto critico forse più corretto ha spinto, guarda caso, i curatori a mantenere la nomenclatura “orale” al posto di “vocale”.

La vocalità, inoltre, è più che un appariscente *trait d’union* tra presente e passato di un tipo di poesia la cui definizione continua a imbarazzare: potremmo definire la vocalità come un rivelatore performato della oralità performativa che percorre la storia della poesia orale (e non solo, e come abbiamo provato a mettere in luce nelle premesse teoriche).

Sulla connessione – orale, per così dire, e non solo vocale – tra presente e tempi remoti, la riflessione teorica ulteriore, sarebbe tornata negli decenni più recenti, come vedremo tra poco e come si rilevava nell’ambito dello stesso convegno succitato: «Gli stessi poeti orali odierni – o forse meglio, ammettiamolo, poeti vocali, performativi – non mancano mai però di proclamare la loro parentela sia genetica sia strutturale-funzionale con la letteratura orale tradizionale, fino all’antichità».³⁵³

Ora, questo felice nesso con le origini dell’oralità ridimensiona, in ambito critico la portata del fenomeno che negli anni Settanta si presentò come l’*oral turn* della poesia italiana. Esso non ne svoltò effettivamente le sorti ma, provocatoriamente sollecitò la propria inclusione nel panorama della agitazione performativa della poesia del tempo: includere tutto esclude la possibilità di una élite di definirsi tale, da ciò il disorientamento

³⁴⁹A. BERTONI, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino, Bologna, 2006, 102.

³⁵⁰M. DUFRENNE, 2004, *L’occhio e l’orecchio*, Il Castoro, Milano, 2004.

³⁵¹A. BERTONI, *La poesia*, cit., 102.

³⁵²L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L’arte orale*, cit., IX.

³⁵³*Ivi*.

e la frustrazione dell'*auctoritas* che abbiamo colto in Luzi e Fortini. Ancora Alberto Bertoni ha ben sintetizzato i termini della quesitone:

Nel Novecento [...] l'azione trasgressiva e sempre *on stage* delle avanguardie storiche (futurismo, dada, surrealismo, tra anni Dieci e Venti) e il procedere verso il mondo performativo dell'esperienza culturale di massa [...] hanno condotto a una perdita di assolutezza dei concetti stessi di testo e di autore. E hanno fatto sì che al poeta non fosse più consentito il bisbiglio spettrale e autotelico di chi parla a se stesso, "volgendo le spalle al pubblico" (nei termini di Northrop Frye). La poesia si è di nuovo secolarizzata. Così, in questa sorta di discesa agli inferi [...] la poesia ha puntato a riscoprire tutte le sue potenzialità fisiologiche, rinunciando alla sacralità di una iniziazione geniale e privata, a favore di una destinazione ritualmente collettiva, immediata e spettacolare [...].³⁵⁴

La poesia "inclusiva" escludeva dunque dal suo bacino l'élite dei vecchi poeti e il loro vecchio sacro? O questa era solo una loro impressione? Bastavano a questo il *reading* e la canzone? È interessante notare come lo stesso Bertoni, che pure è poeta lettore dei suoi versi, soffermandosi su questi due tipi di *performance*, al principio degli anni 2000 descrivesse una situazione che appariva sostanzialmente immutata rispetto a quella percepita negli anni Settanta:

Attraverso il suono e l'ascolto ci si trova a riannodare i fili di una situazione comunitaria: e se scarsissima circolazione e fortuna editoriale conoscono oggi i libri in versi, grande successo di pubblico arride appunto [...] ai meeting, reading, festival di poesia. Certo, anche questa nuova oralità assembleare e performativa muove dalla resa a voce alta di testi scritti (che, in quanto tali, avevano fissato in segni convenzionali la vocalità pulsante -d'origine e d'autore- dalla quale erano scaturiti), perché è ben vero che, dopo l'introduzione e la diffusione della scrittura, nessuna oralità può sottrarsi a quel modello di riferimento.³⁵⁵

Dunque, la poesia non era mutata poi così tanto dopo la "svolta"? Non sembra affatto. Pochi anni fa, nell'agile volume *La poesia italiana degli anni Duemila*, Paolo Giovannetti ha descritto con chiarezza la frattura, ancora aperta, sui due fronti della lirica e della ricerca ai quali abbiamo avuto modo di accennare cursoriamente, prendendo spunto al bozzetto ironico di Rodari.

Nel bilancio tracciato pochi anni fa, Giovannetti ha notato come il tentativo di messa al bando della dimensione più tradizionale della poesia, intrapreso dalle avanguardie degli anni Sessanta e stigmatizzato dalla pubblicazione della citata raccolta di Enrico Testa, *Dopo la lirica*, si sia perpetuato fino a disegnare il quadro ancora attuale:

Nei discorsi sulla poesia d'oggi, affermare che un poeta è lirico rischia di suonare come un insulto. L'epiteto "lirico", in effetti, evoca spesso una serie di idee non del tutto gradevoli: l'immagine di un autore che si parla addosso, che mette in piazza la propria esperienza utilizzando una forma tendenzialmente semplice ed esibendo strumenti ritmici molto anzi troppo musicali (troppo tradizionali).³⁵⁶

³⁵⁴ A. BERTONI, *La poesia*, cit., 100.

³⁵⁵ *Ibidem*, 100-101.

³⁵⁶ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma, 2017, 17.

Tuttavia, Giovannetti difende la vitalità del genere lirico nel panorama italiano: molti poeti si collocano di fatto dentro la tradizione lirica ed «è molto probabile che da cinquant'anni a questa parte i migliori dei poeti detti “lirici” italiani in realtà proseguano la strada di maestri [...] che il lirismo avevano *modificato*». ³⁵⁷

Ciò che risulta particolarmente interessante della ricostruzione di Giovannetti è il taglio spiccatamente performativo che dà alla sua lettura dello stato della poesia italiana, proprio a partire dal fronte lirico, che un approccio superficiale registrerebbe tra i meno performativi tra i sottogeneri possibili della poesia.

Applicando di fatto un approccio critico performativo ai testi lirici del Novecento, spesso di difficile lettura, Giovannetti scrive del loro caratteristico

valore morale, etico, in accezione specificamente “rituale”. Cioè, la poesia tende a configurarsi come una sorta di evento, nel corso del quale si delineano dei contenuti per noi preziosi, che assaporiamo prendendo atto – a poco a poco – della loro importanza. [...] Ora, questo apparire di un significato anche etico fa sì che la poesia – qualsiasi poesia – svolga una funzione *pubblica* di tipo *rituale*. Per il lettore il testo si configura come un accadimento che si svolge sotto i suoi occhi, e che *merita* di essere ripetuto, di essere approfondito attraverso la sua replica.

È interessante notare come la nozione di evento emerga nella visione di Giovannetti da quella di ripetizione, che a sua volta si configura nel suo carattere rituale: appunto la non immediatezza dei significati, sollecitando a realizzare più volte un testo nella lettura, sottolinea la dimensione attuabile e attuativa e dunque la performatività intrinseca a ogni scrittura.

È possibile che i fatti e le riflessioni sulla dimensione rituale della poesia abbiano attivato una coscienza critica orientata in questa direzione?

Giovannetti si spinge ad accogliere la recente proposta di Johathan Culler, il quale che ha sostenuto che la lirica, nella Grecia antica, discenderebbe dal discorso pubblico epidittico. ³⁵⁸ Al di là di ogni possibilità di concreta verifica, non si può non registrare l'accoglimento di questa suggestione come sintomo di una sensibilità tesa ad accogliere nel panorama della scrittura l'originaria oralità, performatività.

A fianco di questa tendenza dello sguardo critico a rilevare i segnali dell'oralità si nota l'intenzione di Giovannetti, per noi davvero stimolante, di indagare i luoghi della contaminazione all'interno dei generi: lo studioso spiega che «per capire una poesia spesso sono utili schemi mentali (i cosiddetti *frames*) di tipo narrativo». ³⁵⁹ E si interroga:

Dunque, la poesia potrebbe essere vista come una specie di racconto molto breve? Il lettore non farebbe altro che confrontarsi con un soggetto (al limite un noi) che rievoca una propria esperienza? La poesia come genere sarebbe, insomma, intrinsecamente narrativa? [...]. ³⁶⁰

³⁵⁷ *Ibidem*, 21.

³⁵⁸ J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2015.

³⁵⁹ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., 25.

³⁶⁰ *Ivi*.

La risposta riconduce alla iniziale riflessione sulla tentazione di demolire la teoria dei generi alla quale Giovannetti spiega lucidamente come si possa giungere, partendo dalle difficoltà di collocazione della poesia:

Poesia = narrativa. Se le cose stessero così, sarebbe un bel paradosso. Un genere tanto importante si confonderebbe con una tradizione immensa, ricca di articolazioni, che, di fatto coincide con quanto gli antichi chiamavano epica. In effetti, questo è stato quasi il destino della lirica, si può dire da sempre: manifestarsi, esserci con chiarezza, produrre testi e tradizioni; ma non poter essere definita con esattezza, in modo univoco, non poter essere ben inserita nel sistema dei generi letterari. L'epica e il teatro sono generi che fin dalle origini della riflessione sulla letteratura hanno avuto una soddisfacente descrizione. La poesia, la poesia lirica no.³⁶¹

Ciò che risulta veramente interessante del discorso di Giovannetti è che lo studioso giunge a descrivere la difficoltà di definizione della lirica a partire dalla necessità da parte del lettore di praticare una *performance* cognitiva per comprendere alcuni testi poetici lirici: cucirne i pezzi e colmarne i vuoti di significato narrandosi o dialogandosi il loro significato mentalmente, come Giovannetti dice più cursoriamente, alludendo quasi a una ulteriore dimensione "generica" del lirico, quella teatrale: «Dobbiamo utilizzare dei frames cognitivi, attivando quasi delle sceneggiature mentali che ci consentano di situare la breve storia a cui stiamo assistendo».³⁶²

La riflessione di Giovannetti dimostra insomma che non conta se si tratti di un'azione di compensazione narrativa o teatrale; come abbiamo voluto affermare all'inizio, se è vero che la poesia è tanto macro-generica quanto super-generica, conta la sua performatività. A proposito del testo di Paolo Febbraro, *Fuori per l'inverno*, scrive Giovannetti: «appare ancora più certo che la narrazione non è in grado di dare senso a questa poesia, non può esaurirla. [...] Che bisogno abbiamo di questo bozzetto che si legge e si consuma in una manciata di secondi? Il "poetico" sta altrove; è un'istanza che ci interpella con forza, chiedendoci di fare qualcosa con il testo».³⁶³

Tuttavia cosa ci sia da fare con il testo ovviamente non è chiarito: lo studioso intende semplicemente mostrare come la *performance* messa in atto dal lettore si appelli a risorse cognitive che hanno un esito nell'immagine mentale che egli si forma della poesia percepita ma questo esito è imprevedibile e soprattutto rappresenta una forza in grado di scompaginare la teoria dei generi sulla quale non a caso si ritorna, verificando la trasversalità della performatività rispetto alle categorie tradizionali.

Sull'altro fronte della frattura si colloca la poesia di ricerca. Giovannetti invita a non dare per scontata l'ascendenza diretta della poesia di ricerca attuale dall'esperienza delle avanguardie del Novecento, dagli anni Dieci agli anni Settanta.³⁶⁴ Lo studioso evidenzia quei tratti della poesia di ricerca che la avvicinano al concetto di oralità che qui ci interessa indagare, ovvero la costitutiva, a suo parere, coincidenza della lingua "di ricerca" con quella della realtà quotidiana:

³⁶¹ *Ibidem*: 25-26.

³⁶² *Ibidem*, 23.

³⁶³ *Ibidem*, 28-29.

³⁶⁴ *Ibidem*, 37.

La produzione di ricerca ha il compito di ricordarci con enfasi un problema, che è storico e teorico insieme. È come se il sistema poesia presidiasse una zona di confine, sottolineandone la precarietà: la fragilità, ma anche il *pregio*, l'utilità. Da una parte c'è il sistema delle arti, dall'altra parte c'è la "vita". E per vita intendiamo quello che i formalisti russi chiamavano *byt*: le attività quotidiane, gli scambi comunicativi normali, le abitudini di tutti i giorni, il lavoro ecc. La poesia in genere, ma soprattutto la poesia di ricerca, risiede con particolare consapevolezza proprio *su quel margine*. E il suo compito sembra essere quello di esplorare le forzature più radicali e complesse, i modi anche più astratti, "concettuali", di dar forma alle parole, nella piena consapevolezza che queste si distingueranno pochissimo dalle parole comuni, dalle sciocchezze e dagli eroismi verbali di ogni giorno.³⁶⁵

La verbalità della poesia di ricerca sarebbe dunque sovrapposta alla verbalità della vita, in una esaltazione reciproca della propria consistenza orale. Senonché lo studioso, soffermandosi più esaustivamente sulla poesia di ricerca italiana contemporanea non manca di riferire della sua dimensione visuale, digitale e installativa e si sofferma sui diversi tipi di interpretazione che queste forme ibride richiedono al lettore.

Ora, a questo punto l'argomentazione si complica opportunamente, ed è qui che il discorso si fa più interessante: Giovannetti, evadendo il bivio tra lirica e ricerca, dedica una trattazione a parte alla poesia performativa:

È utile aver già esaminato la dimensione installativa della poesia, perché ciò permette di entrare con il piede giusto nel mondo della poesia orale. Non c'è dubbio, infatti, che installazione e oralità coprono ambiti fra loro opposti. L'oralità ha a che fare con il dominio della performance, che quasi per definizione è tutt'altra cosa rispetto a quello dell'installazione. Nelle arti visive, del resto, la performance e l'installazione sono realtà ben differenziate. Semplifico al massimo il concetto. Se, come abbiamo visto, protagonista dell'installazione è il pubblico, cioè il *lettore* (chiamiamolo pure "fruitore"), protagonista della performance è il *poeta-artista*, la voce che parla e agisce (chiamiamolo pure "autore"). Da una parte prevale l'attività di chi entra in un'opera, dall'altra l'azione di chi l'opera mette in scena, *rappresenta*. La dimensione performativa della poesia è quella in cui si privilegia un tipo di testo prodotto da una persona in carne e ossa, entro una situazione comunicativa ben determinata.³⁶⁶

La sostanziale tripartizione di Giovannetti,³⁶⁷ sottolineata da un intervento online di Luca Vaglio, *La mappa della poesia italiana: lirici, performer e sperimentatori*³⁶⁸ costringe a una riflessione.

In realtà la posizione di Giovannetti è tutt'altro che pacifica. Se infatti lo studioso, come abbiamo rilevato, mostra una spiccata tendenza ad individuare la performatività anche nelle forme di poesia lirica e di ricerca poi decide di prediligere un campo semantico più

³⁶⁵ *Ibidem*, 42-43.

³⁶⁶ *Ibidem*, 59.

³⁶⁷ Nello stesso volume, Giovannetti dedica un capitolo alla poesia in prosa e alla prosa in prosa (*Ibidem*, 81-94) e un altro alle forme che la poesia esprime online (*Ibidem*: 95-116), tuttavia queste trattazioni risultano come una sorta di appendice, rispetto alla triade più forte che apre il libro.

³⁶⁸ L. VAGLIO, *La mappa della poesia italiana: lirici, performer e sperimentatori*, in «Gli stati generali», 26 agosto 2017, (<https://www.glistatigenerali.com/letteratura/mappa-poesia-italiana-26082017/>) (data consultazione: 1 novembre 2021).

ristretto accordando la patente di performatività alla sola poesia orale.³⁶⁹ Per ciò che attiene l'uso di performativo come sinonimo di orale in poesia, dobbiamo registrare che oggi è prevalente.

Il più recente articolo di Simone Burratti, *Le performance della performance. Sulla poesia orale recente*,³⁷⁰ tra gli altri numerosi contributi sul tema reperibili in rete, afferma in modo chiaro questa tendenza nomenclatoria.

Ciò che si è affermato storiograficamente a nostro avviso appare giustificato a livello concettuale ed è per altro bene accolto in questa sede dove si tenta di indagare la poesia coniugando la teoria della performatività e quella dell'oralità.

Tuttavia, la poesia performativa, essendo di fatto una declinazione della poesia genericamente detta di ricerca, ricerca davvero in ogni ambito del performativo, tentando di realizzare davvero quella forzatura artistica attraverso la quale l'*as poetry*, se ci è consentito giocare con i termini schekneriani, *is performance*: ne deriva la sua declinazione in aree di ricerca molteplici.

Per avere un'idea, un esempio delle difficoltà di definizione alle quali vada incontro chi voglia penetrare l'universo magmatico della poesia performativa, si può ricordare l'interessante studio di Teresa Spignoli, *La parola si fa spazio*³⁷¹ col quale la critica si inerpica meritevolmente nel territorio difficile della poesia spaziale distingue poesia concreta, visiva, visuale etc.

Ma torniamo all'oralità e a questo punto, dopo aver colto performativamente le reazioni che provocò la sua riapparizione, dopo aver tentato di definirla performativamente, contestualmente, come categoria, passiamo a osservarne le sue diverse declinazioni nel panorama italiano, avviandoci a parlare di contemporaneità in termini più cogenti.

6. Ascoltando la "galassia" orale italiana. Orientamenti teorici e pratiche poetiche

Se *La Galassia Gutenberg*³⁷² definiva la nascita dell'"uomo tipografico", la persistenza di una galassia orale, espressa in galassie linguistiche minori (come quella italiana, sulla quale concentreremo l'ascolto), continua a descrivere l'uomo orale, ovvero quello che di lui è rimasto.

Recenti ricostruzioni generali dell'attualità poetica italiana dedicano una attenzione particolare alla questione della poesia orale. Gilda Policastro, nel volume *L'ultima*

³⁶⁹ Giovannetti ha altrove sollecitato la riflessione non tanto sulla vocalità dell'oralità quanto, per intenderci sulla "orecchiabilità", conforme all'interesse mostrato dallo studioso, nel campo della riflessione sulla scrittura, alla ricezione del lettore. Con non celato polemico, Giovannetti ha per altro tentato di riscattare l'oralità dal mito del popolare costruito tra Settecento e Ottocento (P.GIOVANNETTI, *La performance dalla parte dell'ascolto*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 54-70).

³⁷⁰ S. BURRATTI, *Le performance della performance. Sulla poesia orale recente*, in «Le parole e le cose», 28 giugno 2019, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=35991>) (data consultazione: 1 novembre 2021).

³⁷¹ T. SPIGNOLI, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Pàtron, Bologna, 2020.

³⁷² M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.

poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi,³⁷³ conferma la sostanziale stabilità nel tempo – già osservata nella descrizione di inizio anni Duemila fornita da Bertoni – della *performance* poetica orale contemporanea più diffusa, il *reading*,³⁷⁴ intorno al quale sono andate però addensandosi, per così dire, altre performatività: «La lettura ad alta voce non è da intendersi, nel rinnovato contesto contemporaneo, come un rituale arcaico, quanto piuttosto come una modalità intermediale, che convoca le arti visive e sceniche, dal teatro alla musica alla videoarte all’installazione». ³⁷⁵ I festival stessi – che si rifanno tutti più o meno all’originario evento del 1979, a Castelporziano, “la Woodstock della poesia” – possono essere considerati come altrettanti collettanei della forma *reading*, serie di letture in occasioni delle quali il pubblico della poesia si identifica con gli stessi poeti. Di questa pratica popolare e al contempo aristocratica Policastro rivela l’aspetto laboratoriale, ricordando eventi come RicercaRE, che dagli anni Duemila, trasferendosi da Reggio Emilia a Bologna è diventato RicercaBO, e Ex.it, ad Albinea, in provincia della stessa Reggio: in questi contesti il *reading* è apparso evoluto e funzionalizzato in termini performativi nuovi. Facendo un breve passo indietro nel tempo, Policastro descrive come, a partire dagli anni ‘90, al di là dell’impegno verificabile sul fronte di una più raffinata costruzione performativa dell’io stratificato del poeta-attore,

la voce, messa alla prova (“allenata”) in occasioni diverse, si modulava di volta in volta sulle diverse esigenze di ascolto, negli specifici contesti performativi. La performance, cioè, non veniva più intesa come modalità recitativa o messa in scena [...] e, piuttosto, come verifica in atto del testo, delle sue possibili risonanze al di là della gabbia tipografica, costitutivamente limitata (e limitante).³⁷⁶

Cercando la linea di continuità con le istanze delle avanguardie, (continuità rispetto alla quale Giovannetti, come abbiamo visto avanzava qualche dubbio), Policastro ricorda l’opera del Gruppo 93: «Era stato anzitutto il Gruppo 93, erede diretto delle istanze neoavanguardiste, a privilegiare l’esecuzione orale e considerarla una forma quasi obbligata di manifestazione della poesia»³⁷⁷ e prosegue: «è però dalla fine degli anni Novanta che si va definendo una idea più definita della *performance*, come studiata e ben dosata messa in forma (e in scena) della voce e del corpo da parte del poeta, ed è nei primi anni Novanta che, curiosamente, tale attitudine viene esibita, nella scena poetica italiana, soprattutto da poeti-donne». ³⁷⁸ Ricordando che «negli anni Novanta era ancora un privilegio di pochi poeti l’accesso a un palco, davanti a un pubblico allargato (e magari

³⁷³ G. POLICASTRO, *L’ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano, 2021.

³⁷⁴ Sul *reading*, in riferimento al contesto ultra-contemporaneo si veda il contributo, incentrato sull’esperienza artistica personale, di R. LO RUSSO, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L’arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 71-90.

³⁷⁵ G. POLICASTRO, *L’ultima poesia*, 68.

³⁷⁶ *Ibidem*, 76.

³⁷⁷ *Ibidem*, 73.

³⁷⁸ *Ibidem*, 76.

con un microfono perfettamente funzionante)»³⁷⁹ la studiosa sottolinea la trasversalità tra oralità e installazione di rassegne importanti, come Romapoesia, tra gli anni Novanta e gli anni Duemila: «l'attitudine performativa si realizzava soprattutto in ambito multimediale e spettacolare, negli anni a seguire si sarebbe man mano affermata una più netta distinzione tra i testi pensati espressamente come performativi e dunque destinati alla messa in scena/fruizione orale nei luoghi specificamente deputati alla *performance* [...] e una performatività "percepita", in virtù di una maggior padronanza scenica e di una migliore gestione della voce e del palco da parte di alcuni autori, rispetto ad altri più introflessi e statici». ³⁸⁰ Dopo un cenno alla diffusione, negli anni Dieci, di generi ibridi tra oralità e visualità, come gli iconotesti, Policastro continua a tratteggiare la sua utile sinossi storica, necessariamente sommaria: «negli anni Dieci, dopo un periodo di marginalità o di pregiudizi nei confronti della poesia per il palco e il microfono, la scena della poesia performativa in Italia è letteralmente esplosa, con nuovi nomi e nuove esperienze, più o meno in debito (o, all'opposto, in aperto contrasto) con la tradizione performativa dei precursori: il riferimento obbligato di quest'area rimane Lello Voce, primo *emcee* (*master of ceremonies*) di *poetry slam* in Italia a partire dal 2001 [...]». ³⁸¹ Oggi si diffondono sempre più, in Italia, esperimenti di *spoken word* (come spiega in un utile glossario sempre Policastro: «tecnica di poesia orale, recitata in forma di monologo o improvvisata [...] con accompagnamento musicale o multimediale, le cui origini vanno dal blues alla poesia beat degli anni Sessanta»³⁸² e *spoken music*, che raggiungono risultati già notevoli, ad esempio, nelle opere dei membri del collettivo *Zooplaco* (che nella formazione attuale è composto da Eugenia Galli, Toi Giordani, Riccardo Iachini, Vittorio Zollo).

Tuttavia, il tipo di *performance* poetica più affermativa in Italia, negli ultimi vent'anni è senz'altro lo *slam*, con il quale, in misura maggiore o minore, con un'oscillazione tra giocoso entusiasmo indefesso e distacco ironico, tutte le forme di oralità poetica si trovano oggi a dialogare. Torneremo tra poco sullo *slam* dare un brevissimo saggio delle suggestioni che con esso sono penetrate dalla cultura americana in Italia.

Prima di gettare uno sguardo su oggetti che le ricostruzioni storiografiche più recenti non hanno potuto ancora illuminare a sufficienza, corre l'obbligo di ricordare come la stessa storiografia sull'oralità poetica vada a poco a poco costituendosi attraverso occasioni di riflessione sul tema affermatesi non solo in campo artistico e nel lavoro teorico ad esso strettamente collegato, ma anche in campo critico, con un proficuo dialogo con il mondo scientifico.

Hanno monitorato efficacemente l'evoluzione dell'oralità nella letteratura italiana contemporanea promuovendo un contatto tra mondo accademico e artistico, due recenti convegni. I lavori del primo, sollecitati da Giovannetti e Voce, sono confluiti in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli- Stefano Lombardi Vallauri, volume molto ricco, dal quale abbiamo avuto più volte modo di citare diversi saggi. Il più recente si è svolto on-line: *Nuova Pop. La poesia orale e performativa negli*

³⁷⁹ *Ibidem*, 79.

³⁸⁰ *Ivi*.

³⁸¹ *Ivi*.

³⁸² *Ibidem*, 180.

anni Duemila, 21 maggio 2021, organizzato da Riccardo Frolloni (Università di Bologna) e Alessandro Ludovico Minnucci (Zoopalco, University of Chicago).

Al di là di questi contesti più scientifici, per dir così, nei quali però è risultata opportunamente affermativa la presenza di una rappresentanza significativa di artisti, ricordiamo un evento di poco più distante nel tempo, a cavallo tra la leggerezza del *festival* e la serietà, tuttavia effervescente, dei consessi in cui si tirano le somme su questioni scottanti e si portano alla luce, con effetti vitalizzanti, conflitti evidentemente sempre fertili: *Mitilanza #1. Gli spazi mobili della poesia*, una *reunion* di poeti e critici tenutasi a La Spezia il 25 e 26 febbraio 2017. Per ricostruire questo capitolo davvero interessante della tensione tra scrittura e oralità, si può ancora ricorrere a *Gli spazi mobili della poesia, un ragionamento su Mitilanza #1*, un volumetto collettivo che non ha avuto edizione ufficiale ed è reperibile esclusivamente online, sul sito www.amazon.it [ultimo accesso 31.07.2021]. Nell'opuscolo digitale sono stati raccolti interventi di poeti e critici sui temi promossi dal convegno. I contributi, pubblicati tra 1 marzo e 5 aprile 2017, erano ospitati originariamente nella rivista www.midnightmagazine.org, non più accessibile online. In un gioco funzionale, non privo di acuta ironia, si configurarono allora due schieramenti: da un lato, tra i difensori dell'oralità più pura, il decano Lello Voce, dall'altro lato critici come Roberto Batisti, orientati a un maggiore equilibrio e a una ragionevole difesa dei valori della scrittura.

È impossibile in questa sede dar conto più dettagliatamente dei rivoli nei quali si disperde l'oralità poetica in Italia oggi. Ma non vogliamo esimerci dal tentativo di contribuire al quadro con delle linee che risulteranno senz'altro grosse: si spera nella loro virtù semplificatrice. Vorremmo anche concederci qualche apprezzamento legato a un giudizio di tipo estetico che finora abbiamo ritenuto opportuno accantonare: anche nell'ambito dell'oralità italiana esiste una poesia che è più raffinata e semplicemente bella e una che lo è meno. Le prime meritorie ricostruzioni storiografiche dell'oralità poetica italiana contemporanea non hanno potuto dedicare spazio sufficiente a capitoli la cui bellezza è tuttavia pacificamente riconosciuta e che in futuro sarà possibile ampliare e approfondire. Possiamo qui soltanto accennarvi.

Guardando al quadro complessivo e dunque tornando indietro agli anni Sessanta, dopo aver evocato, con Policastro, il Gruppo 93, non si può non chiamare in causa, più esplicitamente di quanto non si sia fatto finora, ma relativamente agli aspetti meno noti, oggi riconosciuti degni di attenzione, il Gruppo 63 che lo precede in tutti i sensi e che recentemente è stato oggetto di uno studio di Giovanna Lo Monaco, nella nostra ottica molto interessante, a cavallo tra poesia e teatro: *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*.³⁸³

Guardando al fenomeno del *reading*, nel contesto laboratoriale richiamato da Policastro, è d'obbligo rievocare, tra le esperienze maturate al Sud, quella salentina: nel 1985 Arrigo Colombo e Walter Vergallo fondarono un laboratorio di poesia al quale parteciparono personalità dell'accademia leccese. Dall'esperienza del laboratorio nacque la rivista *L'Incantiere*: il primo numero uscì nel 1987. Lo apriva Dario Bellezza. Lo animava il principio di popolarità e spettacolarità della poesia. Al laboratorio erano infatti legati

³⁸³ G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Prospero, Milano, 2019.

spettacoli di poesia e musica e danza che culminavano nel festival Salentopoesia. Da quella esperienza emerse la personalità di Claudia Ruggeri, la cui opera, per un attento studio filologico, è tornata recentemente all'attenzione della critica.³⁸⁴

Un altro aspetto al quale sarà utile prestare attenzione, anche nella prospettiva alla quale sembra spingere la significativa tensione alla sovrapposizione delle forme di *spoken word* e *spoken music* di cui sopra, e quella della sonorità della poesia al di là della mera vocalità, alla quale pure, non abbiamo potuto dedicare spazio specifico. Per ciò che attiene la ricerca sulla poesia sonora si segnala l'installazione *La voce regina*, presente nella biblioteca comunale Sala Borsa di Bologna: una postazione per l'ascolto di poesia nell'ambito di un progetto ben illustrato dal sito internet correlato: www.lavoceregina.it. In quest'ambito si segnalano anche le sonorizzazioni pubblicate dalle Edizioni Prufrock spa, di Luca Rizzatello, la cui esperienza, da poco conclusa, ha stimolato significativamente il dibattito intorno alla poesia italiana nel decennio appena trascorso. Obbedendo ora al desiderio di evocare all'interno di questa carrellata esempi di poesia orale anche esteticamente davvero notevoli, se bisogna pure che il gusto abbia la sua parte, cominciamo a richiamare nel contesto limitante di questo scritto l'oralità fondamentale di due poeti pur stilisticamente estremamente distanti tra loro, Gabriele Frasca e Francesco Benozzo, accomunati tuttavia dalla comune tensione a una riflessione teorica forte degli strumenti raffinati dell'accademia della quale fanno parte, docente di Letteratura italiana e Letterature comparate presso l'università di Salerno l'uno, docente di Filologia e linguistica romanza presso l'università di Bologna il secondo.

Una manciata di versi rappresentativi dell'uno e dell'altro, che in ottica performativa scegliamo di raccogliere dalla home page dei rispettivi siti internet, dando minimamente ragione della raffinatezza stilistica dei due poeti, mirano a documentare sommariamente il livello estetico che sono in grado di testimoniare le prove scritte dell'attività di un poeta orale.

Ecco uno stralcio dei versi rappresentativi di Frasca:

Ciò che hanno fatto di me le vecchie parole,
Spiccare il sole via dal midollo dell'osso
Come s'essicca un frutto del proprio liquore,
Spargere il senso assoluto d'un sasso
Al debole grido che ha scosso
Questo ordigno di sensi che è tutto un motore
Muto e cocciuto in attesa d'un suono [...].³⁸⁵

Ed ecco invece il testo *Strofe dell'alluvione vegetale* di Francesco Benozzo, in cui rileviamo tutt'altro tono:

Sarebbe stato meglio:
un qui e altrove senza uomini,
un'alba di felci sui tavolati di marea

³⁸⁴ C. RUGGERI, *Poesie. Inferno minore (e pagine del travaso)*, a cura di A. Cudazzo, Musicaos, Lecce, 2018.

³⁸⁵ I versi compaiono in home page all'indirizzo <http://www.gabrielefrasca.it/>.

e pochi poeti per ogni territorio.³⁸⁶

E, sempre dall'*home page* di Benozzo, ci piace citare i bei versi tratti da *Felci in rivolta*:³⁸⁷

L'unica cosa che so è la poesia:
grandinata inattesa che devasta
mattanza di balene – mare rosso –
sillabe-fiocine per spiaggiare l'abitudine
felci in rivolta alle frontiere dei villaggi.

Questa riduzione che operiamo – giustificandola al massimo come conforme al principio performativo che anima una *home page*, antologia dell'antologia personale di uno scrittore – purtroppo si colloca comunque, occorre riconoscerlo, al limite del funzionale. In estrema ratio, il paragone mira anche a mostrare, attraverso una percezione epidermica, come pure nell'ambito dell'oralità, si possa, volendo, riscontrare quella tensione, ben nota nel campo della poesia scritta, tra ricerca e lirismo, sulla quale abbiamo sopra seguito le riflessioni di Paolo Giovannetti.

Sul fronte della fondamentale elaborazione teorica e poetica, occorrerà invece ricordare che entrambi i poeti, nell'ambito della propria carriera artistica e accademica, si sono spinti significativamente oltre la tradizionale linea dell'*oral theory* Parry-Lord-Havelock-Ong.

Intorno alla teoria – della letteratura, come appunto, dell'oralità – Gabriele Frasca ha consegnato le sue riflessioni al già citato, fortunato, ricco volume *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*³⁸⁸ che costituisce oggi un punto di riferimento teorico per chi pratica la poesia orale in Italia. Inoltre, insieme al conterraneo Lello Voce, Frasca ha pubblicato il noto *Avviso ai naviganti*, un testo teorico dalla struttura originale in cui alle varie parti che compongono la nave, designate dai relativi termini tecnici, corrispondono riflessioni acute: al centro della questione non solo l'oralità della poesia, in questo caso, ma la sua originaria audio-visività performativa.

Ecco solo un frammento della nave di Frasca e Voce, la *chiglia*, nella quale spicca, tra l'altro, il riferimento originale a Jousse, un teorico geniale dell'oralità, purtroppo ancora poco tradotto e poco noto in Italia:³⁸⁹

La poesia non è un genere letterario ma un medium, perché come aveva ben visto Giambattista Vico (e come poi hanno confermato gli studi di Marcel Jousse) quello che noi chiamiamo linguaggio, il gesto buccale che si sostituisce all'imitazione simbolica con tutto il corpo, nasce metrico, vale a dire già organizzato per il canto comunitario, dal momento che il suo scopo non era quello di favorire la comunicazione ma d'informare letteralmente il corpo che l'avrebbe contenuto. In questo senso il linguaggio diviene il tratto specie-specifico

³⁸⁶ Questi versi di Francesco Benozzo figurano nell'*home page* del suo sito: <https://www.francescobenozzo.net/>.

³⁸⁷ F. BENOZZO, *Felci in rivolta. Ferns in Revolt*, Kolibris, Ferrara, 2015.

³⁸⁸ G. FRASCA, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma, 2005.

³⁸⁹ Tra le traduzioni italiane dell'opera del gesuita francese padre Marcel Jousse, fondamentale ma di difficile reperibilità è *L'antropologia del gesto*, pubblicata dalle Edizioni Paoline (M. JOUSSE, *L'antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Milano, 1980).

del processo di ominazione, il congegno sociale che consente il transito dell'informazione vivente che collega ogni singolo individuo, non al branco del presente contingente, ma alla sua comunità di vivi e di morti. Quella che noi chiamiamo poesia è dunque il medium delle prime culture orali, in realtà sin da subito audiovisive, che grazie a un linguaggio fortemente ritmato e memorizzabile, e all'ausilio delle immagini (delle posture del corpo e poi delle loro "impronte" nelle cosiddette pitture rupestri) stoccavano e tramandavano i pacchetti d'informazione necessari alla comunità (e all'intera specie) per sopravvivere. La poesia, insomma, è nata prima dei poeti. E per fortuna.³⁹⁰

Non è purtroppo possibile approfondire le notevoli suggestioni che derivano da questo che può a ragione essere riconosciuto come un piccolo manifesto dell'oralità poetica italiana contemporanea. La vicenda artistica di Gabriele Frasca, felicemente a cavallo tra una scrittura di estrema limatura formale e una oralità teoricamente attrezzatissima è stata condotta, dall'inaspettato debutto a Milano-poesia negli anni '80 fino ai progetti musicali e teatrali in corso. La sua espressività è fortemente coerente con la riflessione teorica.

Appare straordinariamente coesa anche l'opera di Francesco Benozzo, che conferma l'esattezza di un approccio critico che privilegi lo studio della performatività, che è l'essenza fondamentale circolante ai vari livelli (biografico, artistico, scientifico) di una esperienza esistenziale, al di là dello studio dei meri oggetti/*performance* prodotti, i quali costituiscono solo l'esito più concreto di un processo che alcune personalità, come appunto quella di Benozzo, poeta-musicista-filologo, sanno rivelare nella loro globalità. L'opera poetica, che è valsa a Benozzo ripetute candidature al Nobel (argomento dal quale il poeta si schermisce con altrettanti ribadimenti), limitandoci alla *pars* scritta del corpus, è stata pubblicata in sei libri, tra i quali risulta specificamente interessante, per ciò che attiene gli aspetti performativi, il "poema camminato" *Stóra Dímun*, composto appunto durante lunghe camminate sulla più piccola delle isole Faroe.³⁹¹ Nella sua globalità, l'esperienza orale della poesia di Benozzo, che è anche raffinato arpista, comprende anche la ricerca musicale: egli è pure autore e *performer* della parte musicale delle sue poesie orali.

Sul fronte scientifico, in ambito filologico, si registrano invece gli studi originalissimi confluiti nel corposo *Etnofilologia*,³⁹² nel quale lo studioso evidenzia le linee di continuità che congiungono la poesia della preistoria con quella contemporanea. E proprio sul filo ininterrotto dell'oralità ci interessa qui soffermarci un breve testo, *Homo poeta*³⁹³ apparso in un volume su *Le origini sciamaniche della cultura europea*. Questo, che si presenta nel contesto come un saggio scientifico, è un testo che rivela la trasversalità performativa ai generi, individuabile (avendo forse nel padre Marcel Jousse, evocato da Frasca, il più illustre rappresentante) come marca dello studioso e artista orale.

Con una scansione numerica che ricorda il piglio del manifesto - accostabile in dittico all'*Avviso* di Frasca e *Voce* anche per questo aspetto, oltre che per il riferimento alle

³⁹⁰ G. FRASCA – L. VOCE, *Avviso ai naviganti*, in «Alfabeta2», 6 maggio 2018, (<https://www.alfabeta2.it/2018/05/06/avviso-ai-naviganti/>) (data consultazione: 1 novembre 2021).

³⁹¹ F. BENOZZO, *Stóra Dímun. Poema camminato*, Kolibri, Ferrara, 2019.

³⁹² F. BENOZZO, *Etnofilologia. Un'introduzione*, Liguori, Napoli, 2010.

³⁹³ F. BENOZZO, *Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia*, in F. BENOZZO (a cura di), *Le origini sciamaniche della cultura europea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, 15-20.

origini della specie - Benozzo vi addensa una felice sintesi del suo magistero teorico e del suo orientamento anarchico. Per dare contezza del tono generale possiamo citare, per ragioni di spazio, solo qualche punto:

I. In quanto artefice e demiurgo di parole e immagini (e cioè creatore di parole da altre parole, di immagini da altre immagini, e in definitiva inventore di parole a partire dalle immagini) *Homo loquens* si presenta nelle fasi evolutive del genere *Homo* principalmente come *Homo poeta*. [...]

XVIII. L'ipotesi di cui parlo si può così riassumere: forse il poeta, il poeta sciamano, non è ospitato dal continente, ma *ospita in sé* ogni continente.

XIX. Da cui può emergere – e varrebbe la pena di non fermarsi proprio qui – un dubbio positivo: forse è proprio in *Homo poeta*, e non nei vari stadi di evoluzione culturale, tecnica e sociale di *Homo sapiens* (*faber, religiosus, politicus, laborans, oeconomicus, ludens, aestheticus, technologicus*) che dobbiamo riconoscere il segreto (sciamanico) dell'Eurasia.

XX. *Eurasia sine poesis nihil*.

Ora, saziato solo minimamente il bisogno critico di dare contezza di processi e prodotti apprezzabili per raffinatezza teorica e stilistica, dedichiamo un breve spazio a una contenuta serie di emergenze performative riferibili, in senso lato, alla cultura pop americana.

Confermando in verità il mito popolarista che Giovannetti, come abbiamo avuto modo di accennare, ha tentato di sgonfiare, almeno nel contesto nostrano, la poesia orale in America si è affermata come movimento dal basso.

La forma più nota, alla quale abbiamo avuto modo di accennare è il *poetry slam*. Dome Bulfaro, nella sua *Guida liquida al poetry slam*, sottotitolata, con non trattenuto entusiasmo, *La rivincita della poesia*,³⁹⁴ vera e propria bibbia per i praticanti italiani, ricostruisce le origini della vicenda *slam*, dall' America negli anni '80, alla sua diffusione europea, alla sua affermazione in Italia a partire dal nuovo millennio. La vicenda continua, oltre la ricostruzione di Bulfaro, raggiunge il presente con la prima vittoria di un poeta italiano, Giuliano Logos, alla quindicesima edizione della Coppa del Mondo di *poetry slam* (Parigi 10-16 maggio 2021).

Il *poetry slam* è un evento regolato da precise norme: funziona come un campionato. Attraverso numerose sessioni di *reading* poetici, nelle quali i testi, letti in pubblico dagli autori, vengono valutati da una giuria, si accede alla gara finale e alla coppa. Una poesia gioco, se si vuole, un *Playpoetry* o un *Poetring*, per giocare, a nostra volta, in chiosa al titolo succitato del volume di Tomasello, incentrato piuttosto sul *telling*, ma orientato a individuare nel fenomeno letterario in senso lato il fondamentale aspetto performativo del gioco, sul quale la riflessione schekneriana si è ampiamente profusa.

Sotto forma di gioco semiserio, anche in Italia lo *slam* si è mostrato capace di supportare, nella sua forma leggera ma elastica, due dimensioni del poetico che appartengono a filoni di tradizione remotissima: la poesia cosiddetta impegnata, o civile, e quella intimistica, sulle quali ci apprestiamo a gettare qualche lampo fugace.

³⁹⁴ D. BULFARO, *Guida liquida al Poetry Slam. La rivincita della poesia*, Agenzia X, Milano, 2016.

7. «Ipotesi de fucile». Oralità poetica “impegnata”

Partiamo dalle emergenze della poesia orale civile, che nel corso del Novecento ha avuto uno sviluppo grandissimo nella stessa America dalla quale proviene lo *slam*, e che in Italia si è espressa in contesti diversi, per confluire ultimamente, come vedremo tra poco, nel contesto *slam*.

Nel testo di Mario Luzi citato all’inizio venivano evocati i nomi di Evtuschenko e Ginsberg, campioni dell’oralità dalle forti implicazioni politiche.³⁹⁵ Non ci soffermiamo sulla ricezione di questa area della poesia, pure ben nota alla cultura nostrana, perché ci condurrebbe molto lontano.

Riprendiamo piuttosto l’osservazione dei fenomeni di ricezione a un livello meno impegnato intellettualmente. Seguendo il filo delle suggestioni leggere che ci aveva spinti a iniziare dalla novella di Rodari, lasciamo che ci raggiunga lo stralcio di un film del 1982, *Spaghetti House*, di Giulio Paradisi, erede di livello senz’altro non eccelso, e tuttavia non privo di fascino, per ciò che qui ci riguarda, della commedia all’italiana, genere ampiamente e felicemente riscattato, anche dall’ottica performativa, dall’idea minorità.

Tratto dalla solita epico-cronacistica “storia vera”, film parla di spaghetti, libertà e anche poesia, in una accozzaglia “satirica” nel senso più etimologico, e dunque culinario, immaginabile: camerieri del Sud Italia trapiantati a Londra lavorano in uno dei principali ristoranti italiani della città e sognano di mettersi in proprio, quando irrompono nel locale dei maldestri rapinatori di origini africane che li terranno in ostaggio in un’escalation di tensione e amicizia che sfiora la tragedia e perviene al lieto fine. Del film ci interessa il dialogo tra Nino Manfredi e Rudolph Walker, che interpretano rispettivamente il cameriere Domenico e il rapinatore, che nel corso della vicenda assume l’identità del guerrigliero “comandante Martin”.

Mentre l’ostaggio Domenico inganna l’attesa della sua liberazione, ubriacandosi con gli zuccheri acidi del succo di pomodoro crudo che ha trovato nella dispensa nella quale il gruppo è rinchiuso, coglie Martin intento a scrivere su un cartone:

- Che stai a scrive’ Martin?
- Niente. Solo una poesia. Tu non puoi capire.
- E che so’ scemo io? Eh... Non posso capi’...

Domenico prende in mano il cartone vergato dal suo sequestratore e comincia a leggere, ma mentre le sue labbra iniziano a muoversi, è la voce di Martin a declamare i semplicissimi “versi”:

- “Fui partorito un giorno in schiavitù. Fuggo ancora da quel giorno e non ho ancora intenzione di fermarmi. Mentre fuggo, inciampo in qualche cosa che non avevo notato: un vecchio fucile. È quel vecchio fucile dalla cui bocca un giorno uscì la parola libertà”.
- Bello. Cazzo.

³⁹⁵ M. LUZI - C. CASSOLA, *Poesia e romanzo*, cit., 46.

- “Un vecchio fucile di una antica guerra dimenticata, senza calcio, né cane, né grilletto, né mirino, né un pezzetto di canna, non è neanche un fucile, soltanto un’impronta per terra”.
- Ma che fucile è? Non c’è niente. “Ipotesi de fucile”.
- “Può essere idiota tentare di raccogliarlo quel fucile, tentare ancora di farlo sparare. Eppure, è molto più idiota starsene lì senza far niente, come facevo io prima di inciampare in quel vecchio, inesistente, fucile”. Firmato Comandante Martin.
- Me sei fatto veni’ i brividi. Sembra la poesia de un guerrigliero vero, adesso ho capito perché quelli li fuori c’hanno creduto.

Martin gli spiega che no, è tutto vero, lui è diventato guerrigliero per via di *performance*, diremmo, proprio compiendo quella azione e scrivendo quella poesia. Domenico, però, non lo riconosce come vero poeta, perché nella sua poesia manca la rima, e lui se ne intende di rime, venendo dalla patria di Dante Alighieri: cita allora i primi versi dell’*Inferno* a memoria, ma si perde ed è proprio il guerrigliero straniero a dover completare la terzina, trovando almeno la rima dantesca.

Il tono con il quale Domenico esprime il suo giudizio intorno alla poesia di Martin è un concentrato, reso possibile dalla magistrale ironia di Manfredi, di ammirazione e sospetto. In questa battuta è detto tutto quello che c’è da sapere sulla ricezione “dal basso” delle forme di poesia orale impegnata delle minoranze straniere delle quali evidentemente giungeva sentore anche in Italia: una antropologia casereccia, una specie di popolar-antropologia, che, attraverso il tema del poetico performativo, stimola il giudizio dello spettatore sui temi sempre scottanti del diverso e del *politically correct*.

Dietro questo bozzetto si condensano le mille vicende che nel secondo Novecento sono esplose, oltre oceano, e che possiamo sintetizzare così: la vittima si difende oralmente.

Non è questa la sede per soffermarsi su un filone di studi fertile, i cosiddetti *Trauma Studies*, che in Italia hanno una declinazione piuttosto isolata e originale nelle riflessioni che Daniele Giglioli ha consegnato, non più recentemente, a *Senza trauma*,³⁹⁶ seguito da *Critica della vittima*,³⁹⁷ nei quali lo studioso mostra come la condizione di vittima, nel nostro tempo, conferisca prestigio e imponga l’ascolto.

Se la poesia possa incarnare e sublimare, in particolare nella voce, una forma di violenza di rimando, non è qui in conto, tuttavia è innegabile che, come abbiamo avuto modo di accennare sopra, l’oralità si impone all’ascolto più di quanto la scrittura si imponga alla lettura ed è ugualmente innegabile che la stessa parola *slam* sia portatrice di una energia repressa e desiderosa di liberarsi.

Tornando però alla poesia orale, anche a quella che si colloca in origine oltre lo *slam* e che vive fuori dall’Italia oggi in contesti che dallo *slam* sono molto distanti, per rendere l’idea della potenza dell’oralità delle minoranze, basti osservare lo scatto di Yasuyoshi Chiba, vincitore del *Word Press Photo 2020*, intitolato significativamente *Straight voice*: durante una manifestazione per i diritti civili in Sudan un ragazzo è immortalato, attorniato da tanti ragazzi, mentre tiene la mano sul cuore e grida la sua poesia. L’impatto emotivo della visualità superstita di questa poesia orale, al di là della qualità dei versi irrecuperabili, è innegabile.

³⁹⁶ D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodilibet, Macerata, 2011.

³⁹⁷ D.GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Nottetempo, Milano, 2014.

Per dar conto di eventi che cadono perfettamente nel perimetro di questo contributo e si collocano fuori dall'Italia, ma che per la loro portata globale ovvero "galattica" coinvolgono anche la sua ristretta realtà, evochiamo un'altra *performance* che è apparsa in verità tutt'altro che gridata, ma dalla potenza affermativa fino a poco tempo fa semplicemente inimmaginabile. Ci riferiamo all'evento di poesia orale di maggior diffusione della storia: la declamazione del testo *The Hill We Climb*³⁹⁸ fatta dalla giovane autrice Amanda Gorman, durante l'*Inauguration Day* della presidenza di Joe Biden, il 20 gennaio 2021. Una volta c'era l'"intellettuale organico", questa *performance* di livello globale imporrebbe un interrogativo sulla plausibilità dell'organicità della vittima che esula però dalle intenzioni di questo contributo.

Citiamo l'incipit del testo per dar conto anche della sua temperatura stilistica, così simile, tocca ammetterlo, a quella dei versi del comandante Martin:

When day comes, we ask ourselves where can we find light in this never-ending shade? The loss we carry, a sea we must wade. We've braved the belly of the beast. We've learned that quiet isn't always peace, and the norms and notions of what "just" is isn't always justice. And yet, the dawn is ours before we knew it. Somehow we do it. Somehow we've weathered and witnessed a nation that isn't broken, but simply unfinished. We, the successors of a country and a time where a skinny Black girl descended from slaves and raised by a single mother can dream of becoming president, only to find herself reciting for one.

Se questo stralcio non risultasse sufficiente a documentare ciò che diremo organicità, per obbedire al *politically correct*, di questa operazione poetica, basterebbe la vicenda biografica che correda il testo, ovvero il racconto dell'epica stesura a caldo di alcuni passaggi scottanti, avvenuta durante la stessa notte del 6 gennaio in cui si era compiuto un altro evento performativo di portata planetaria e di segno politico opposto: l'assalto al Campidoglio.³⁹⁹

La pubblicazione del testo dopo la sua declamazione, le polemiche, che hanno avuto risonanza anche in Italia, nate intorno alla proposta di traduzione da parte del poeta olandese Marieke Lucas Rijneveld, appartenente alla comunità *no binary*, mostrano come l'attrezzatura di un'ottica performativa risulti indispensabile al critico contemporaneo, per rischiarare alcuni casi che esulano decisamente dai confini sicuri della vecchia cittadella letteraria.⁴⁰⁰

In particolare, la vicenda racconta un aspetto dell'oralità sul quale non abbiamo avuto modo di soffermarci abbastanza: la percezione di una coincidenza tra testo voce e corpo, non sempre centrale, ma senz'altro fondamentale nell'ambito della poesia impegnata e in particolare della poesia della vittima. Non è un caso forse che la sollecitazione, proveniente da quest'area sociale, politica artistica, alla riflessione sui meccanismi di

³⁹⁸ A. GORMAN, *The Hill We Climb*, Penguin - Chatto & Windus, London, 2021.

³⁹⁹ Sugli aspetti performativi dell'evento si richiama un recente contributo: P. PIZZIMENTO – F. VITA, «*If it's not Love then it's the Bomb*». *A social drama: selfie and nuclear imaginary in contemporary Politics*, in *Imagines of a Pandemic*, «Imago. A journal of the social Imaginary», XVII, X: 111-138, (www.imagojournal.it) (data consultazione: 1 novembre 2021), 2021.

⁴⁰⁰ Sulla performatività della traduzione, oltre al già citato contributo di Paolo Pizzimento su Tolkien (P. PIZZIMENTO, *Tolkien: mostri e traduttori*, cit.), si veda, più specificamente, il volume di L. FONTANELLA, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*, Asterisco, Milano, 2020.

identificazione e stratificazione dell'io biografico, autoriale, attoriale rimandi alle riflessioni di Luzi e Fortini sulla quota di teatralità della performatività poetica orale con le quali avviavamo la riflessione teorica.

I livelli qui sono complicati da una dialettica oralità- scrittura (e traduzione) nella quale l'oralità appare dominante, se un corpo bianco, ci si passi il termine, non solo non sarebbe ritenuto adatto a impersonare, traducendola, la vicenda di un corpo nero, ma non è "opportuno" neanche come agente di scrittura. Questo implica anche – per quanto oscenamente, è il caso di dirlo, distorto da una polemica fin troppo scottante e complessa – un sentimento della performatività della scrittura in quanto azione dell'io, anche dell'io corporeo, che si registra inaspettatamente molto elevato. Certo bisogna registrare che, in questo caso, il dominio del personaggio dell'autore famoso più come oralista che come scrittore si spinge fino alla ricerca di una coerenza pure sulla pagina, pure nella traduzione, in nome di un paradossale congelamento performativo del testo.

Seguendo il filo delle riflessioni sulla dimensione politica della vittima, sull'escursione delle espressioni della *performance* orale poetica di tipo "impegnato" tra atto di ribellione e comizio organico, ci spostiamo finalmente all'area italiana, limitandoci a due esempi che citiamo in ordine alla loro cronologia.

Il primo riguarda la figura di Giulio Stocchi, il *Compagno poeta* del quale, nel 1980, un volume di Einaudi raccoglieva l'opera nei tipi della poesia, del racconto, della "testimonianza".⁴⁰¹ Per descrivere il personaggio lasciamo parlare l'introduzione di Corrado Stajano:

È il poeta o il cantastorie più popolare d'Italia, anche se non devono essere in molti a conoscere il suo nome. Recita le sue ballate, le sue canzoni e le sue poesie di agitazione politica davanti a migliaia di persone, nelle fabbriche, nei quartieri, nelle piazze, nei cortili della periferia, nei capannoni di Cinisello Balsamo e di Sesto San Giovanni. Qualche anno fa ha letto una sua invettiva - "il posto di lavoro non si tocca"- sui licenziamenti degli operai dell'Innocenti, in piazza del Duomo a Milano, al termine di un comizio di Luciano Lama, presenti in centomila che l'hanno ascoltato fino alla fine e l'hanno applaudito in modo non convenzionale. (...) I chierici e i critici di poesia potranno arricciare il naso perché il libro di Stocchi è come un fiume luttuoso e i versi, i racconti veri, le lettere e le testimonianze che lo compongono possono apparire, a chi non vuole uscire dagli schemi, come pezzi grezzi di fonderia incandescente. (...) L'autore è anche un attore-protagonista serissimo e insieme quasi comico, quando racconta la laboriosa nascita dei suoi poemi calcolati sulla presenza e sulla voce, come quelli di Majakovskij, sulla recitazione davanti a un pubblico di massa e poi quando rievoca le vicissitudini per poter recitare i suoi versi agli operai dei consigli di fabbrica. (...) Stocchi, come un personaggio cinematografico, corre la pianura padana su vecchie auto ad appiccicare i manifesti poetici dipinti a mano da lui e dalla sua ragazza per qualche manifestazione popolare o per qualche occupazione di stabilimento e poi, implacabile nel suo furore di timido poeta politico, si mette in coda con gli operai sotto la pedana del consiglio di fabbrica: "tu di che reparto sei" "No, io ho scritto una poesia e la dico". "Una poesia?" (...). Nel boom della poesia, recitata nei chioschi d'autunno e nei teatrini invernali, ogni tanto salta fuori qualche "ochina letterata", come dice Stocchi, a rimproverargli i suoi "volantini in versi": ma chissà che le ballate del cantastorie rosso, i suoi acrostici fatti col pennarello, le sue parole appassionate non abbiano più forza di tanti versi

⁴⁰¹ G. STOCCHI, *Compagno poeta. Ballate e testimonianze di una generazione*, Einaudi, Torino, 1980.

formali senz'anima e non servano ai giovani per avere ancora un po' di coraggio e agli uomini più maturi per capire un po' meglio lo spirito di una gioventù disperata.⁴⁰²

Basta questa descrizione a dare un'idea del grado e del tipo di affermazione della personalità all'interno della costruzione del personaggio del poeta orale civile a quell'altezza cronologica e sullo sfondo della temperatura politica del tempo. In parte la descrizione di Stajano prova anche a dare ragione di un interrogativo che è balenato nel corso della nostra trattazione: può un poeta orale "seriamente" impegnato giocare con ironia intorno alla propria immagine? Sì, evidentemente. Di Stocchi citiamo, per dare idea anche dello stile dei suoi testi, tra *naïveté* e impegno, i versi che aprono il volume, tratti dalla *Lettera a ognuno e a tutti i miei compagni operai*:

A chi mi rivolgo

Vorrei sedermi
Al vostro tavolo
E come un amico
Che viene da lontano
Guardarvi ad uno ad uno
Negli occhi
Per dirvi di me
Per raccontarvi
La diversa geografia
Del nostro stesso viaggio

E se per trasparenze parlo
Non è l'acqua della solitudine
O il fiore segreto
Che nasce
Lungo i sentieri dell'alba
Ma per la vostra voce
D'umano metallo che canta
Per lo sguardo diritto
Dei vostri anni
Per la legge solidale
Che la vostra mano
M'insegna [...].⁴⁰³

Ed ecco invece un esempio della forma racconto, l'incipit di *Paolaccio dei sogni*:

"Però, non lo so mica se è così..." "Cosa, Paolaccio?" "Mah...", e abbraccia con un gesto il frisbee, le collanine, i volti dipinti, le piccole cianfrusaglie, la disperata voglia di stare insieme di tante solitudini. Piazza Mercanti, dove ogni sabato i giovani dei circoli si danno appuntamento, e scavano e scavano nei loro desideri, che certo un giorno riusciranno a volare. Paolaccio se ne sta lì, tutto circondato d'ottobre, la faccia larga da contadino: "se è così che

⁴⁰² *Ibidem*, VII-IX.

⁴⁰³ *Ibidem*, 11.

si fa la rivoluzione”, riprende col suo accento strascicato che, chissà perché, mi ricorda le ciliegie selvatiche, le visciole.⁴⁰⁴

Ci pare interessante notare come, se pure col teatro di narrazione, sul quale abbiamo avuto modo di soffermarci brevemente, nell’alveo dell’oralità di ritorno è riconosciuta la figura del narratore orale, quando invece si deve definire la personalità impegnata all’interno del quadro dell’oralità civile si tenda a usare più che altro l’appellativo di poeta, anche se la sua produzione orale (ma pure scritta, se è il caso) comprende forme che esulano dalla poesia e somigliano più alla narrazione. Ciò si sottolinea non solo a conferma della trasversalità dell’oralità poetica e della larghezza super-generale della poesia, ma anche come prova del maggiore prestigio conferito alla personalità orale dalla definizione di poeta, essere evidentemente mai emancipato dalla sua mitologia.

Ciò è vero non solo per Stocchi, ma anche nel contesto a noi più vicino, quello in cui la poesia “impegnata” in Italia, come accennavamo, si esprime magari nella forma più lavorata della *spoken word* o *spoken music*, ma commerciando almeno a livello di esperienza biografica, con i modi fenomenali appresi nel contesto *slam*.

Da quell’esperienza, comune a diversi poeti impegnati, si recuperano in questo ambito le suggestioni provenienti dalla sua etimologia che rimanda al colpo di fucile, all’atto di sbattere una porta o qualcosa in faccia a qualcuno, a lanciare la poesia come una bomba, evenienza in realtà più facile nel contesto di un *open mic*, un evento in cui l’atto di impossessarsi di un microfono pubblico comprende a volte una riflessione etica, politica alle spalle.

Ci allontaniamo dunque dal rituale collettivo del comizio, evocato non solo in senso organico e connotativo dall’esempio di Amanda Gorman, ma in senso opposto e metaforico dall’esperienza di personalità attive come Stocchi nell’Italia degli anni di piombo.

Come esempio del tipo più attuale possiamo guardare alla poesia di Vittorio Zollo, membro del già citato collettivo Zoopalco. Trascriviamo pochi versi da *La nostra rivoluzione* – che miscela l’italiano con il dialetto di San Leucio del Sannio – pubblicati sulla rivista on-line *Poesia del nostro tempo*:

3 minuti solo 3 minuti per ricusare un applauso
prima di dormire:
mentre manifestano e fanno barricate
‘na guagliona e ‘nu guaglione cu ‘na bomba miez’ ‘e man’
se guardano miez’ a’ folla, gente ca se votta ‘nguoll’
‘a speranza ca se scoll’ je mo m’a martello ‘mbiett’
e ‘nu lietto fatt’ ‘e spine ca m’accoglie a tarda sera
m’arricorda ca mo sto buon’ ma soffro ancor’ pe’ quell’ che ero
M’a vec’ ner’...
È nella notte che io mi sorprendo con le mie vertigini
come posso accarezzare ciò che mi da i lividi?
Come posso accelerare se alla lunga zoppico?
So bagnare bene i solchi del mio volto arido
ma manc’e can’... ‘A Poesia...

⁴⁰⁴ *Ibidem*, 170.

La Poesia è fatta di ossa, carne e sangue, quali cazz' 'e parol'?!
 La Poesia è carne trist' ca nun vole manc' Crist'.
 Perchè dovrebbe volerla questo branco di cani irrequieti?
 mua mua...
 Cyber attack! mozzeca 'e pacc'! Virus in Asia, in Iran ed Iraq
 hacker pink punk 'mman' 'na sprang', sfonnace 'o cranio, crew vs gang!
 Tornan' in mente 'u guaglione' e 'a guaglione' cu' 'na bomba miez' 'e man'
 se guardano miez' a' folla e 'a bomba sarà 'na Poesia. [...]

Questa poesia non è popolare. Usa una lingua popolare che tuttavia, secondo una dichiarazione dello stesso *performer* raccolta nell'ambito dell'intervista che segue, mira provocatoriamente a non essere capita. Certo Zollo punta a tutt'altro che a disegnare l'élite vittime, ma, come in una "azione *slam*" più assertiva se non più violenta, il poeta alza il volume della voce oltre il comune e percuote il pavimento con una attenzione alla liberazione del ritmo che permette di collocare il suo lavoro quasi a metà tra *spoken music* e *cunto* siciliano. Si tratta di una parola che si perde nel suono e di una denuncia che ricusa di scendere a patti con lo stile e che si afferma nella forma di pura protesta.⁴⁰⁵ Ora, attraverso questa *performance* dispersiva, questa poesia, che pure ha una sua teoresi essenziale e a servizio di una pulsione etica, non riflette sulla sua dissoluzione, ma la rappresenta. Non ci si colloca qui nel campo delle riflessioni meta-letterarie o meta-oraliste: la dispersione si manifesta come forma mimetica della società. Ciò implica anche l'accoglimento dei toni tipici della malinconia postmoderna e della consapevolezza che permette al poeta di denunciare, accanto allo sfacelo sociale e anche in virtù della parcellizzazione della comunità in individualità disperse nel web, quello intimo della depressione. Questo argomento, affrontato, sottotraccia, anche nella poesia "impegnata" emerge e diventa centrale in un altro tipo di poesia orale, che definiamo, per intenderci, intimista, alla quale prestiamo l'ultimo ascolto.

8. «*The View from Halfway Down*». Oralità poetica "intimista"

Che gran parte del bisogno di storie sul quale riflette in famoso volume di Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare*⁴⁰⁶ sia oggi soddisfatto a livello globale dalla fruizione delle serie tv, di produzione o ispirazione americana, è ben noto. La potenza mitogenetica di alcune di queste e la capacità di descrizione e denuncia dei problemi della società contemporanea è fortissima.

⁴⁰⁵ Sulla accoglienza in Italia della linea del dissenso della poesia orale nata all'estero si veda l'articolo di Alessandro Minnucci apparso sulle pagine online de Il Manifesto (A. MINNUCCI, *La poesia orale, strumento di lotta*, in «Il Manifesto», 27 giugno 2020, (<https://ilmanifesto.it/la-poesia-orale-strumento-di-lotta/>) (data consultazione: 1 novembre 2021). Sulle produzioni della Monosportiva si può consultare la pagina dedicata sul sito di Zoopalco: <https://zoopalco.org/produzioni/monosportiva/> (data consultazione: 1 novembre 2021). L'EP omonimo si può ascoltare invece su Spotify: <https://open.spotify.com/album/5kGTn7MkkxEKJkC8vg0uJj> (data consultazione: 1 novembre 2021).

⁴⁰⁶ J. GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare*, cit.

Cosa c'entra questo con la poesia? C'entra molto. Nello specifico, poi, può accadere che una sceneggiatura di per sé pregevole accolga un testo poetico dal valore stilistico non così scontato.

Ci riferiamo al testo di Alison Tafel, *The View From Halfway Down*:

The weak breeze whispers nothing
the water screams sublime.
His feet shift, teeter-totter
deep breaths, stand back, it's time.

Toes untouch the overpass
soon he's water-bound.
Eyes locked shut but peek to see
the view from halfway down.

A little wind, a summer sun
a river rich and regal.
A flood of fond endorphins
brings a calm that knows no equal.

You're flying now, you see things
much more clear than from the ground.
It's all okay, or it would be
were you not now halfway down.

Thrash to break from gravity
what now could slow the drop?
All I'd give for toes to touch
the safety back at top.

But this is it, the deed is done
silence drowns the sound.
Before I leaped I should've seen
the view from halfway down.

I really should've thought about
the view from halfway down.
I wish I could've known about
the view from halfway down—

Questa poesia compare nella omonima penultima puntata della sesta stagione della serie animata *BoJack Horseman*, creata da Raphael Bob-Waksberg per Netflix.

La legge un cavallo antropomorfo, il personaggio di Secretariat/Butterscotch, davanti a un pubblico di uomini e animali. La poesia parla di ciò che si vede nel momento in cui ci si trova “a metà strada” tra la vita e la morte. La serie è attraversata da una riflessione profonda sul tema del disagio emotivo. La scena del *reading* costituisce uno dei punti più iconici dell'intera opera e rappresenta una celebrazione, nella cultura mediale globale, della *performance* poetica più familiare in ambiente statunitense: il *reading*, praticato più che altro in contesto *slam*.

Il tema che abbiamo definito intimistico è tutt'altro che estraneo all'oralità poetica legata al *poetry slam*: cosa ne è qui dell'effetto "colpo", dell'effetto "esplosione" che lo *slam* consente nell'ambito dei temi del dissenso civile e della contestazione politica?

L'effetto è qui più che mai attivo, anche quando la poesia orale si affaccia dal privato dell'autore/performer a un pubblico disposto a rintracciare nell'autobiografia auto-performata le condizioni taciute della propria biografia, della propria esperienza esistenziale allo specchio del performer, immediato – se lo specchio non fosse un medium a sua volta –.

L'azione di "sbattere" in faccia al pubblico la propria condizione esistenziale –, nell'apparenza di uno sfogo istintivo che il filtro artistico, nel caso delle migliori interpretazioni, in realtà costruisce sapientemente – configura la *performance* in questione come una sorta di declinazione poetico-rituale del rito, anch'esso ben noto e ben rappresentato dalla cinematografia americana, della terapia di gruppo.

Una delle *performance* orali più famose e coinvolgenti in questo senso è opera della canadese Sabrina Benaim, notissima figura dell'area *slam* americana. Ecco i versi iniziali di *Explaining My Depression To My Mother : a conversation*:

Mom, my depression is a shapeshifter.
One day it is as small as a firefly in the palm of a bear,
The next, it's the bear.
On those days I play dead until the bear leaves me alone.
I call the bad days: "the Dark Days."
Mom says, "Try lighting candles."
When I see a candle, I see the flesh of a church, the flicker of a flame,
Sparks of a memory younger than noon.
I am standing beside her open casket.
It is the moment I learn every person I ever come to know will someday die.
Besides Mom, I'm not afraid of the dark.
Perhaps, that's part of the problem.[...]

I documenti video della *performance*, visionabili su YouTube evidenziano l'esistenza di un lavoro attoriale sul personaggio che orienta decisamente dal tipo del *reading* o della declamazione a un'impostazione più marcatamente teatrale: il personaggio è scosso e incatenato dalla sua condizione psichica in un crescendo angosciante al quale non trova soluzione.

Argomenti afferenti a un universo privato e intimo percorrono l'oralità *slam* italiana con una tendenza a riversarsi in pubblicazioni che si configurano, anche felicemente, come episodi di scrittura di ritorno, oltre il ritorno dell'oralità.

Tra questi abbiamo spazio per spigolare solo qualche verso di Francesco Terzago, che scegliamo da *Dedica*, che apre la raccolta *Caratteri*:

Mia nonna mi chiamava tesoro, lipscén
diceva e mi appoggiava una mano sulla testa
e mi diceva che era stanca. Vedi lipscén le stelle
che sono sopra di noi, il cielo – l'universo che
non ha confini pensa – a tutte le cose che ci sono
dentro pensa agli anni che ci separano e pensa

a quante persone, in questo preciso momento,
ed è possibile che sia così – tesoro, lipscén – si
staranno parlando delle stesse cose, e ci sarà una
brutta donna come me che piange dicendo al nipote
cose come queste. Lassù vorticando su delle
pietre azzurre come la terra – che è una pietra azzurra
anche se il suolo è velenoso e non devi mettertelo
in bocca quando fai i tuoi giochi, mi raccomando
lipscén, tesoro, e pensa che siamo degli atomi
tenuti assieme senza un apparente motivo, perché
siamo fatti così? Fatto sta che lo siamo. [...].⁴⁰⁷

Ecco invece i versi di un sonetto del metricista Alfonso Maria Petrosino, *Porta d'ingresso*, che compare in *Nature morte e vanità* (Petrosino 2020):

S'apre la porta e oltre la porta appare
l'ingresso di una casa vuota e oscura.
Non c'è nessuno più ma l'apertura
della porta la rende familiare.

Il buio è compromesso: quanto più
la porta si apre tanto più c'è luce.
Per terra c'è un tappeto e un po' più su
l'ovale di uno specchio riproduce

l'ingresso e l'apertura della porta.
Nel portaombrelli un femore e un ombrello,
le stecche rotte e una frattura grave.

Ancora in una ciotola la chiave.
Sulla parete una natura morta
ed il disegno di un ingresso: quello.⁴⁰⁸

Infine, per dar conto della linea fertile e promettente della *spoken word music*, citiamo qualche verso da *Ta ta ta* della Monosportiva Galli Dal Pan composta da Eugenia Galli, membro del già citato Zoopalco, e Lorenzo Dal Pan:

Questa parte di città non l'ho mai vista; alla finestra
si srotolano i nomi delle aziende e dei negozi,
certamente nomi inglesi — è alla moda —
che noi vecchi non capiamo, *ta ta ta*.

Qui non c'è molto da fare. L'infermiere avrà trent'anni,
avrà studiato, ma suppongo che nemmeno lui capisca:
mi sorride se gli chiedo una lettura ad alta voce
di quei nomi, non risponde.
Io mi sento una turista in questa lingua,
ta ta ta.

⁴⁰⁷ F. M. TERZAGO, *Caratteri*, Vydia, Macerata, 2018.

⁴⁰⁸ A. M. PETROSINO, *Nature morte e vanità*, Vydia, Macerata, 2020.

In tv qualcuno parla di un complotto
delle case farmaceutiche e dei medici —
forse è questo, forse inventano una cura
per un male inesistente, che non appartiene al corpo.
Ti convincono inventandone anche il nome.[...]

Qui di notte resto sola, *ta ta ta*,
e per qualche folle ora si convince il personale sanitario
che io renda al mondo il corpo,
che mi scada questo prestito ogni sera,
come già nell'aldilà vivessi in sogno. [...]

I tre stralci testimoniano del valore della escursione stilistica notevolissima che riesce a convogliare al suo interno l'oralità poetica italiana più recente.

9. *Non «pensare ai cavalli come automobili senza ruote»*

La potenza visiva di *BoJack Horseman* ha evocato sul panorama dell'oralità l'immagine di un cavallo che legge una poesia.

Proprio i cavalli si sono prestati a una delle metafore, con straordinario concorso di ironia, più fulminanti prodotte dalla critica impegnata sul fronte della teoria orale: accanto alla Musa analfabeta che Havelock è stato capace di farci immaginare affannata intorno al suo calamo, Ong ha posto questi cavalli metaforici che secoli di scrittura non hanno potuto offuscare nella loro perfezione motoria – che è perfezione performativa –: «Pensare alla tradizione orale o a un'eredità di forme, generi e stili orali come a una “letteratura orale” è lo stesso che pensare ai cavalli come a delle automobili senza ruote». ⁴⁰⁹

Se l'*oral turn* non è stato una svolta, se la letteratura scritta-scritta continua la sua straordinaria stagione di vitalità millenaria è innegabile che essa è stata momentaneamente scompaginata, con l'immagine che abbiamo voluto proporre nel titolo, giocando anche noi, nel nostro piccolo, l'antico gioco poetico performativo che in ambito critico riteniamo doveroso richiamare. Lo scompaginamento – quel disordine che pare trovare sede connotativa nell'area semantica del libresco e si scopre congeniale invece ai gruppi umani, le compagini, che le *performance* artistiche sollecitano a volte fino a un disorientamento e a una crisi rivitalizzanti – è stato nel Novecento un'azione, una *performance* dell'oralità – nella sua felice riemersione dagli ipogei carsici dove era giaceva piuttosto silente, almeno in Italia, almeno fino agli anni Settanta – agita sulla scrittura se non contro di essa.

Questa riflessione evoca la dimensione di una gestualità che rappresenta un altro capitolo della stessa teoria dell'oralità, solo in parte da essa enucleabile.

Nell'oralità originaria, infatti, il fare era anche un muoversi: lo ricordava la bacchetta con la quale il *cuntista* siciliano, fino alla metà del secolo scorso (quando fu sostituita da una

⁴⁰⁹ W. J. ONG, *Oralità e scrittura*, cit., 52.

spada) scandiva gestualmente le parti ritmiche della sua *performance* orale, esplicitando gli accenti forti, ovvero gli *ictus* metrici del testo, con i fendenti aerei del suo strumento. Oggi, pure la riduzione dei gesti al minimo, nello stesso teatro orale di narrazione, dice di un'oralità che in verità tende ancora a mantenersi piuttosto decurtata dalla sua parte corporea, temendo forse le derive istrioniche e confidando in un ritorno alla voce che può anche non implicare un ritorno al gesto: forse la poesia deve mantenersi più vocale che gestuale, più spirituale che teatrale, per evitare derive in cui davvero la sua identità di genere sarebbe definitivamente aperta alla super-generalità sulla quale ci siamo soffermati? Le evoluzioni dell'oralità poetica avvenire potranno fornire la risposta.

Il teorico dell'oralità, anche qualora non affronti sull'orizzonte teorico il problema del gesto, confrontandosi con oggetti di studio che ne sono obiettivamente poveri, deve essere comunque cosciente del suo coinvolgimento, fenomenologico ma anche ontologico, nel fare della *poesis*: solo così la coincidenza tra poesia e performatività potrà risultare rischiarata fino in fondo.

Il fare che ha fatto l'uomo (secondo la metafora biblica evocata dai versi di Antonio Porta che abbiamo posto in esergo per introdurre all'oralità) consiste in una *performance* in due fasi: impastare l'uomo con il fango e soffiarsi dentro il respiro, che il bellissimo studio di Corrado Bologna, citato purtroppo solo cursoriamente, chiarifica come consustanziale alla voce:⁴¹⁰ non si rintraccia nulla, dunque, nel nostro orizzonte culturale, di più originario dell'oralità, corredata da un gesto.

Lasciarsi suggestionare da questa *performance* originaria, recuperandone la potenza metaforica, non sembra togliere nulla al rigore di un affondo performativo tecnico, "scientifico": qualora la critica di poesia rinunciassero definitivamente all'affezione alle sue metafore si allontanerebbe drammaticamente dal suo oggetto. A proposito di metafore, descrivendo l'incidenza del concetto di *performance* e performatività nell'orizzonte della critica contemporanea Massimo Fusillo ha scritto: «Questo è uno dei tanti casi in cui il lessico teatrale influenza la teoria estetica e letteraria; una delle tante varianti della metafora "il mondo come teatro"». ⁴¹¹ Questa ci appare come una condizione ineludibile e fertile degli studi performativi: la costruzione metaforica della critica ci pare confermi la correttezza e la funzionalità delle teorie alla base del metodo performativo.

Per la confidenza che descrivono e a volte per la capacità di assorbimento (se non di comprensione) che rivelano del mondo dell'oralità, ci è piaciuto chiamare in causa alcuni episodi della ricezione popolare del fenomeno della poesia orale. Non resistiamo dunque a evocare in calce anche Brunello Robertetti, il poeta orale interpretato da Corrado Guzzanti, e il suo tormentone: "ora dico una poesia". L'ironia, necessaria ad accogliere i fenomeni artistici più disordinati e dirompenti nell'alveo della cultura di un paese e di un tempo, crea la leggerezza forse indispensabile, in un tempo inquieto come il nostro, per ad abbracciare anche il valore etico nella costruzione del mito dell'*oral turn*, se siamo disposti a riconoscere ancora valore alle parole che Paul Celan affidava al suo discorso *Il Meridiano*, pronunciato nell'ottobre del 1960, in occasione del conferimento del maggior premio letterario tedesco: «Poesia: ciò può significare una svolta del respiro». ⁴¹²

⁴¹⁰ C. BOLOGNA, *Flatus vocis*, cit.

⁴¹¹ M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, cit., 174.

⁴¹² P. CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, Einaudi, Torino, 1993, 13.

LA VOCE DEI POETI

Nell'ambito della ricerca performativa, come abbiamo avuto modo di notare, si sono realizzati eventi in cui è stato veicolato il contatto tra mondo dei critici e mondo degli artisti, nella convinzione della validità epistemologica delle ricerche che promuovono una circolarità tra riflessione teorica e pratica artistica.

Le trascrizioni delle interviste che seguono non sono disposte nell'ordine cronologico in cui sono state realizzate, ma nell'ordine di apparizione della prima produzione poetica rispettivamente di Gabriele Frasca e Francesco Benozzo, succitati e dei membri del collettivo Zoopalco.

Nei giorni precedenti alle interviste sono state inviate ai poeti le domande che seguono, allo scopo di fornire un orientamento di massima sui temi sarebbero stati affrontati nelle interviste.

- Nel tuo lavoro, testo e voce viaggiano in sincrono? Come descriveresti il loro rapporto? Se ritieni esista una certa sfasatura, si presenta prima la voce o la scrittura e cosa c'entrano l'idea e il gesto con entrambe?

- Come si definiscono metafora e narrazione nel tuo lavoro? Che tipo di rapporto intrattengono tra loro e con il gesto? In quale misura ritieni che possano definirsi performative?

- Le parole opera, lavoro, prodotto, processo quali secondo te rispondono meglio all'idea di arte orale?

- Nel tuo processo che peso hanno quelle fasi della creazione che tradizionalmente si chiamano ispirazione e compimento? In quale cronologia si collocano rispetto alla performance?

- Ormai da molti decenni, anche in Italia, gli artisti si confrontano con il concetto e con il termine, oggi comune ma indefinito, di performance. Come si definisce la performance per te biograficamente, artisticamente? Dall'inizio del tuo percorso a oggi che rapporto hai stabilito con questa parola e con questa categoria antichissima, ma sostanzialmente imprecisata? Che tipo di contributo pensi abbia dato il tuo lavoro alla sua definizione, anche in termini teorici?

- Quale rapporto intrattiene il tuo lavoro con la letteratura? Ritieni che in qualche misura la letteratura possa essere performativa di per sé?

- Ritieni che il tuo lavoro dialoghi con la dimensione rituale e sacrale dell'oralità? Esiste una ritualità civile? Come si configura per te e come si manifesta, eventualmente, nel tuo processo?

- Quando scrivi senti la tua voce dentro la tua mente?

- Faresti performare la tua performance a un altro? Perché sì? Perché no?

1. *Comprendere il medium. Intervista a Gabriele Frasca*

11 maggio 2021

Messina – Salerno

Nel suo lavoro lo studio e la pratica artistica si fondono in una continuità peculiare. La sapienza letteraria e la poesia, in particolare la poesia orale possono dunque coniugarsi?

Certamente, sì, io credo anche che la poesia orale si riveli senz'altro più lucidamente a chi la osservi sfruttando gli strumenti acquisiti con lo studio della letteratura. Anche una formazione filologica, ad esempio, può essere estremamente utile per comprendere alcuni aspetti della poesia orale, a patto di manovrare opportunamente i mezzi che è in grado di mettere a disposizione la filologia.

È vero, alcune esperienze recentissime, partendo dall'oralità e aprendosi alla ricerca performativa più ampia, giungono addirittura a inglobare la filologia nel processo artistico. Mi riferisco a un progetto avviato da un collettivo di Bologna, Zoopalco, che lei sicuramente conosce e che ricade nell'ambito della mia ricerca. Ma dirigiamoci, piuttosto, al suo lavoro. Un punto nodale della sua riflessione teorica è costituito dal discorso intorno al medium della poesia. Se la poesia è un medium, lo è sia in senso mediatico che medianico? Come si concilia il fatto che la poesia, in particolare quella orale, possa apparire come un'arte estremamente "immediata" con il fatto che essa stessa è un medium? Con la sua guida vorrei giocare retoricamente, ovvero seriamente, con queste le parole. Mi interesserebbe, magari più in là, interrogarla anche intorno al discrimine tra poesia orale e teatro, ma anticipo subito: è vero che il teatro sia l'unica realtà artistica performativa non mediata? Forse l'aspetto apparentemente contraddittorio dell'immediatezza del medium della poesia orale può rischiarare la questione?

Per quanto riguarda il gioco di parole tra mediatico e medianico, lei sa che oggettivamente il termine *medium* entra nei dizionari delle lingue europee, in inglese, come in italiano e in altre lingue, negli stessi anni, con entrambi i significati. Il periodo in cui emerge la parola *medium* a indicare i mezzi di comunicazione di massa – ciò che giustamente diciamo *medium* perché sottintendiamo *me*, "*mi*"... - è proprio lo stesso in cui si fanno i primi esperimenti mediatici. Il *medium* - spesso *la medium* - può portare la comunicazione addirittura al di là del tempo, cosa che noi riteniamo scontata e non lo è. Su questo intreccio tra mediatico e medianico si è soffermato un filosofo dei *media* molto interessante, John Durham Peters, in un libro che apparve in italiano con il titolo di *Parlare al vento*, uscì per Meltemi. È un magnifico libro. Ho seguito anche dopo Durham Peters, purtroppo però il suo lavoro non ha avuto molta diffusione in Italia, perché non sono uscite traduzioni delle sue opere successive. Tra i "filosofi" dei *media*, tuttavia, a me Peters sembra davvero uno dei più interessanti. Per ciò che mi riguarda più direttamente, lei sa come la penso: per me la poesia non è un genere letterario. Il grande motivo di diversità rispetto ad altri colleghi che fanno il mio mestiere - non soltanto i poeti, con i quali condivido alcune scelte e altre no, ma anche gli studiosi - ciò che insomma credo caratterizzi il mio lavoro è quest'idea, che difendo il modo molto radicale, secondo cui la poesia non è un genere letterario, ma un mezzo diverso. E non si tratta davvero di una posizione aleatoria: la poesia è il *medium* della cultura orale. Io guardo

tutto da questo punto di vista e credo, in effetti, che la poesia sia esattamente ciò che paradossalmente c'è di meno immediato e di più immediato nello stesso tempo. Di meno immediato: perché non si fa poesia se non attraverso il *medium* della poesia. Penso, chiaramente, all'organizzazione delle pause, chiamiamola così, proprio per fugare l'idea che esista soltanto una possibile metrica, che sia quella tradizionale. Non esiste una sola metrica, infatti, esistono infinite metriche diverse: ciò che è fondamentale, in poesia, è che esista un sistema capace di ingabbiare le pause all'interno dell'enunciato in modo tale da rendere - da trasformare - ciò che viene detto in qualcosa di profondamente memorabile. La poesia lavora per la memorabilità. Poesia e memoria sono quasi la stessa parola. Per me è ovvio, intendendo così la poesia, che essa presenta una natura innanzitutto profondamente performativa e che questa sua performatività non è esornativa, davvero non è affatto un di più, è costitutiva. Ora, mi rendo perfettamente conto che, direi, l'ottanta per cento dei poeti, non solo italiani ma mondiali, ha un'idea completamente diversa della poesia, ma ciò avviene perché, in definitiva, siamo passati tutti quanti attraverso il Romanticismo. Perché, a un certo punto, una macchina comunicativa formidabile come la poesia è finita nelle mani di un'unica classe, la quale, giocando con il suo giocattolo preferito, che è la letteratura, ha tentato di inglobare la poesia nella letteratura. La poesia è l'opposto della letteratura. È contro la letteratura. La letteratura è borghese e la poesia è fuori classe.

Anche da questo punto di vista, intendo quello della trasversalità sociale della poesia, la sua ricerca rivela aspetti molto interessanti. C'è una tensione intellettuale notevolissima, nella sua lingua, tra estrema raffinatezza della forma – ma non solo in senso estetico, in senso anche concettuale - e volontà di raggiungere comprensibilità a trecentosessanta gradi. In particolare, nel momento in cui il più complesso e stratificato dei suoi componimenti diventa una dizione, si fa davvero comprensibilissimo. Questo mi fa pensare a una “narrabilità a dispetto di tutto”, delle sue poesie, quando sono dette, con la voce. Mi sembra comodo se non utile tirare in ballo il concetto di narrazione, quando si fa ascolto dei suoi testi, nella sua resa performativa. A volte, insomma, sembra che la sua voce “narri” i testi anche se essi non contengono elementi prettamente narrativi. Intendo con narrazione qualcosa di strettamente legato alla “spiegazione” ma data in modo artistico. La sua ricerca sulla voce va effettivamente in questa direzione? Quanto le interessa, nella resa orale, far sentire, sottolineare, insomma, il ritmo dei suoi testi, e quando le interessa che questi ultimi risultino sciolti in una sorta di spiegazione-narrazione? I due aspetti sono legati? Questa “risoluzione” vocale della complessità serve per così dire a “correggere”, smorzare, la tensione intellettuale altissima dei suoi testi, in direzione popolare, passando magari da una riflessione poetica specifica, o è un tratto meno consapevolmente o intenzionalmente inglobato nel suo stesso processo?

Io credo che tutti gli aspetti che lei rileva siano validi e veri. Provo a spiegarmi. Da due anni, approfittando del centenario dantesco che si avvicinava e al quale siamo giunti, coprendo, rispetto agli impegni accademici precedenti, un'ulteriore cattedra, quella di Letteratura italiana, porto avanti corsi su Dante. Con Dante ci troviamo esattamente al centro della questione che lei pone: Dante, con la *Commedia*, fa una scelta che è chiaramente popolare. È addirittura più popolare della scelta, già popolare, di usare il volgare. Non è un caso che Dante abbandoni il *De Vulgari Eloquentia* per portare avanti la scelta del volgare anche al di là dell'orizzonte tracciato da quell'opera, volgendosi al grande progetto del *Convivio*. Ma Dante va davvero oltre, in direzione del popolare, solo con la scelta del poema: col poema, il poeta sceglie quanto di più *pop* aveva a

disposizione, per poter affrontare argomenti di una complessità spaventosa. Lo sforzo dottrinale riversato nel poema di Dante ha dell'incredibile, ma, ecco: il contenuto dell'opera si fa stranamente comprensibile, quando si rimette in funzione la "macchina Dante", ovvero quando ciascuno di noi aggiunge al poema quello che manca, ciò che Dante nel Purgatorio chiama "quel d'Adamo", affermando - io ero lì con "quel d'Adamo" -, cioè che lui era lì con il corpo. Quella macchina esiste ancora, la "macchina *Commedia*", ma ha bisogno di qualcuno che ci metta "quel d'Adamo". Se ciascuno di noi ci mette "quel d'Adamo", che vuol dire prendere la posizione di Dante, la storia vive. Nello specifico, mettere il nostro, in questo contesto, significa davvero prendere la posizione di Dante: in realtà, se vogliamo soffermarci sulla *Commedia*, mettere il proprio corpo significa prendere *solo* la posizione di Dante e non quella di altri personaggi, perché è lui l'unico, sulla scena del poema, ad avere "quel d'Adamo": è l'unico a portare il corpo in tutta quella storia. E chiunque di noi si rivesta in un momento del corpo di Dante, per ridare corpo a Dante e ridare voce alla *Commedia*, si accorge che inizierà a leggere ritmando clamorosamente, come si fa inevitabilmente con Dante: davvero non si può leggere Dante e non sentire e riprodurre quasi automaticamente l'estrema musicalità del suo endecasillabo... Ecco, e proprio mentre si legge e si dà il ritmo giusto alla *Commedia*, si scopre anche che, proprio attraverso la metrica, si producono quelle pause che danno la possibilità di comprendere un dettato che, altrimenti letto, ci sembrerebbe particolarmente complesso: naturalmente il ragionamento lì è a livelli altissimi, vertiginosi, per una *picciotta barca*... Ma, avendo la possibilità di pausare, proprio al punto giusto, anche il discorso più complicato può risultare assai semplificato.

Nella performance, dunque, è come se si integrasse il processo concettuale con quello della dizione, in modo che tutto risulti comprensibile, sciolto...

Esatto. Sono contento del fatto che si noti questa cosa: che apparentemente io sono particolarmente complesso, ma poi, appena mi si legge ad alta voce... Ecco, voglio chiarire: non è che sia io ad adottare chissà quale tecnica vocale, a fare qualcosa di particolare con la voce... Io credo che chiunque mi legga ad alta voce, con una sapienza minima nella collocazione delle pause, ovvero rispettando naturalmente le pause metriche, alla fine noti da sé che tutto il senso del testo effettivamente si scioglie.

Sì, e credo che sia così anche per quello che, forse a torto, come lei davvero mi insegna, la nostra prospettiva chirografica ci fa pensare come il "non sapiente", direi l'analfabeta, che magari non legge, ma ascolta soltanto: può darsi che, nel flusso della lettura di un altro, l'analfabeta – che è possibile, per intenderci, anche oggi, almeno postulare – perda il significato della singola parola, di fatto comprendendo comunque, anche in forza del ritmo, della musicalità del testo?

Esattamente. E torno a Dante, che scriveva anche per gli analfabeti, e se ne vantava con Giovanni del Virgilio, che gli aveva mandato la famosa epistola provocatoria: -ma come? ma perché non scrivi tutto questo in latino? – E Dante risponde, più o meno: - io voglio che finanche le umili labbra dell'ultima donnicciuola riescano a cantare la mia canzone, allora mi coronerò poeta -. E riferendosi alla donna, Dante intende alludere alle analfabete per eccellenza, dato che allora davvero pochissime donne sapevano leggere e scrivere.

Loro però potevano ascoltare la *Commedia*: non bisogna dimenticare che il termine leggere comprendeva, all'epoca, nella sua sfera semantica anche "ascoltare chi legge". Infatti, ogni qual volta Dante pensa, dice, appella "lettore", in realtà si sta rivolgendo sia a coloro che leggono in quel momento, sia a coloro che ascoltano, ma anche a coloro che hanno mandato a memoria i suoi versi. Se Sacchetti ci rappresenta, per ben due novelle di seguito, dei lavoratori che ritmano il loro lavoro su Dante, ci sarà un motivo. Penso chiaramente al fabbro ferraio, al quale Dante butta per aria tutta la bottega intendendo: "tu rovini il mio lavoro, allora io rovino il tuo!". Ma attenzione, là Dante non si arrabbia perché un fabbro ferraio osa intonare la sua *Commedia*. Si arrabbia perché il fabbro ferraio sta utilizzando, per intonare la *Commedia*, il sistema dei cantari, mentre la *Commedia* aveva una sua "cantilena", per così dire, peculiare. Si trattava di un modo preciso di essere del testo, sicuramente lanciato da Dante, male interpretato dal fabbro della novella di Sacchetti. Ecco, pochissimi in realtà si sono resi conto che le prime testimonianze che parlano di Dante... addirittura già Giovanni Villani, che ci consegna il primo ritratto del poeta, tra le pochissime cose concrete che dice di lui, afferma che performava da dio. Ci informa insomma del fatto che Dante era un grandissimo oratore e che aveva una bellissima voce. Non è questo un inequivocabile segnale dell'importanza della dimensione performativa in poesia?

Certamente. Sul discorso del leggere che equivale ad ascoltare una lettura lei mi dà spunti molto interessanti, per un approfondimento futuro, in ambito cognitivo. Per ciò che riguarda le capacità performative di Dante, ha ragione, sono effettivamente poco note. Il testo della Commedia è stato sottoposto a molti studi teatrali, penso a Federico Tiezzi, a Marco Martinelli, per dirne solo due. Sarebbe interessante rilevare, anche all'interno di simili progetti, gli aspetti performativi della persona Dante, sui quali lei porta giustamente l'attenzione. E, parlando di teatro, riprendo un interrogativo che avevamo messo da parte: la poesia orale di fatto è teatro o no? Soffermandoci su questo, in relazione al suo lavoro: lei mai sentito l'esigenza di accompagnare le performance vocali con un lavoro gestuale più strutturato di una lettura? Cioè ha mai avvertito la tentazione di diventare un attore vero e proprio? È possibile, per un poeta che è anche poeta orale, isolare la parte fonatoria del proprio corpo oppure il poeta è tutto coinvolto, corpo e voce, e lo sente anche quando sul gesto non c'è un lavoro specifico?

Io non sento il corpo come lo sentirebbe un attore. Forse nessun performer sente il corpo come lo sente un attore, che avverte, immagino, di essere in qualche modo abitato da una parola che gli detta anche dei movimenti. Nella fattispecie, della mia gestualità non meditata potrei dire davvero che è simile a quella di un qualsiasi performer: credo, insomma, che si tratti di una gestualità di tipo spontaneo, qualcosa di legato al modo in cui accarezziamo le parole, a volte, per farle uscire. Forse è anche un modo istintivo di aiutare la memoria: il gesto, effettivamente, mi aiuta a conservare porzioni di testo, in quei rari casi in cui io mi consento di affidarmi alla mia memoria: in realtà non la uso quasi mai. Evito di usare la memoria perché non voglio che la mia attenzione sia concentrata eccessivamente sugli aspetti più spiccatamente performativi, per intenderci, della stessa performance. Io vorrei rimanere, in realtà, a metà strada, anche se, in effetti, concepire anche solo ipoteticamente un passaggio al teatro è quasi inevitabile. E questo, secondo me, si verifica per due motivi. Uno: perché è così che nasce il teatro. Il teatro nasce semplicemente quando l'aedo, che è poeta, è costretto a fare più voci: a un certo punto, sulla scena, arriverà il secondo. Basta che arrivi il numero due, che è il numero del

teatro, e arriva il dialogo e arriva anche il diavolo. Ironicamente direi che con il due si è sempre in compagnia del maligno. Ad ogni modo, il secondo motivo è del tutto personale: ogni tanto io avverto questa necessità di passare al teatro e in effetti in tutti gli ultimi testi che ho scritto, nei mesi che hanno preceduto questa benedetta pandemia, io stavo completando una serie di lavori che mi avrebbero portato inevitabilmente verso il teatro. Mentre componevo quei testi avevo già creato il gruppo, la compagnia teatrale che mi avrebbe dovuto seguire in una serie di performance. Si chiamava - e spero che si chiamerà ancora - *Bobice*, ovvero il bozzolo del baco da seta: si trattava di un progetto di teatro al buio. Qualcosa l'abbiamo già fatta, in questa direzione. E in realtà non solo è un teatro al buio, ma anche un teatro dei segni: nella compagnia ci sono due bravissimi writer. Mentre la voce procede decisamente al buio, i writer illuminano quel buio di segni. Abbiamo già portato in scena qualcosa di simile, per un testo non mio... perché ogni tanto mi concedo il lusso di interpretare testi di altri... In effetti in quel caso si trattava, in fondo, di un testo "quasi mio", ovvero tradotto da me, *Lo Spopolatore*, di Beckett, che ho portato in scena in Svizzera, debuttando lì, e una volta sola a Napoli. Poi... ci hanno chiusi.

Questo è un aspetto molto interessante del suo lavoro, sul quale per la verità ho concentrato un'attenzione meno specifica. So che ha anche scritto testi suoi per il teatro. In questi casi lei era proprio in scena dunque...

Sì, in realtà testi teatrali ne ho scritti davvero pochi. Però hanno avuto tutti la fortuna di essere rappresentati da qualche parte. Qualcosa è stata rappresentata da Roberto Paci Dalò. Un testo teatrale che si intitola *Stella della sera* - un vero e proprio testo teatrale completo, con attori e voci - è stato portato sia a Longiano che a Rimini. Quello mi è capitato di interpretarlo io, in prima persona, alla biblioteca Nazionale di Napoli. Io eseguivo la voce: è un testo strutturato con una voce fuori campo e due personaggi in scena. Ora ne sorrido un po': due malcapitati in quell'occasione si prestarono a fare gli attori e io mi misi di spalle ed eseguivo la voce. È stata un'esperienza interessante, ma rara, la voce non va in scena così nei miei pochi spettacoli...

E della retorica del napoletano che non può che fare teatro che ne pensa?

È assolutamente retorica e sostanzialmente falsa, eppure posso dirle che i miei testi sempre di più si avvicinano a questa sorta di fase teatrale...

Appunto, mi pare di intuire che si tratti di una fase della sua storia creativa, inserita in un quadro che pare esuli di molto, per la sua profondità, dal tema ricorrente dell'"inevitabilità del teatro a Napoli"...

È verissimo, la ricerca che intendo portare avanti quando mi dirigo verso quest'ambito non è certo orientata all'idea di teatro tradizionale napoletano. Direi che quei testi miei che si stanno avvicinando al teatro sono in realtà testi che sto scrivendo sulla storia: prendendo degli elementi della storia degli ultimi cento anni e ricucendoli insieme, esattamente come farebbe un rapsodo. Ho l'impressione che siamo talmente tanto immersi nelle storie... Tutti presi, me compreso, da questo "storytelling" esploso con le serie televisive - che sono la cosa culturale che più si avvicina al romanzo, a volte di

qualità nettamente superiore a romanzi invece molto discutibili... - ecco, siamo così immersi nelle storie, dicevo, che stiamo perdendo il senso della storia e stiamo dimenticando che cosa è successo nella storia, cosa è successo nel Novecento, qual è il trauma del Novecento, quali sono gli avvenimenti che stiamo ancora scontando e che probabilmente sono anche alla base, per esempio, di questa pandemia. Quindi per un motivo di adesione politica al mio stesso lavoro... Io credo molto nella funzione politica del mio mestiere... Se tendo a entrare nel teatro, se ci scivolo dentro, scivolo da politico. E appunto scivolo nel teatro politico, non in un teatro generico. Forse, in un certo senso, la cosa più lontana dal teatro napoletano, così come è inteso generalmente, è questa. Tutto ci si immagina del teatro napoletano, ma non il lato politico.

Si, è vero, si ha sempre quell'idea preconcepita di un flusso partenopeo vita-teatro... Invece la dimensione politica del teatro, che il Novecento ha conosciuto bene, non è più così esplosiva. Però evidentemente è possibile, proprio in questo frangente drammatico, nel disorientamento generale che viviamo in questi tempi, avvertire un'esigenza di ritorno a un teatro che parli della storia e dell'attualità in termini politici...

Io lo credo davvero. C'è una piccola traccia, in rete, che dà un'idea di quello che sarebbe stato il lavoro di *Bombice*, anche in questo senso. È un frammento che circola a nome mio e del duo di writer Cyop&Kaf, i due grandi artisti dei quali accennavo prima, che mi seguono da un po' di tempo. Il testo si intitola *Noi lo sappiamo e abbiamo anche le prove*. Cyop&Kaf, che hanno girato anche dei documentari, tra l'altro pluripremiati, per corredare questo mio testo hanno usato le immagini di un videogioco d'annata, rallentato, e l'hanno fatto sia per questa versione che per quella in altre lingue. Questo testo è stato tradotto prestissimo davvero in una caterva di lingue: lo si trova anche in tedesco, tradotto Durs Grünbein, per intenderci... Insomma, ha davvero avuto una certa risonanza, perché si tratta di un atto di denuncia piuttosto violento nei confronti di quello che stava avvenendo qualche mese fa. Il testo mi era stato commissionato dal portale di una nota enciclopedia italiana: stavano tenendo, in quel periodo, una sorta di tribuna, monitorando un po' i primi mesi della pandemia, e avevano deciso di chiudere questa tribuna, che si chiamava *Storie virali*, con un testo affidato a un poeta. Ed ecco, mi hanno commissionato quel lavoro... Io immagino che se avessi presentato un testo scritto sarebbe apparso senza nessun problema. Quando invece lo hanno sentito, hanno detto: ma noi viviamo di fondi pubblici... non possiamo fare ascoltare roba così. Lo devo ribadire: questo testo sarebbe passato del tutto inosservato se fosse stato presentato solo nella sua forma scritta, ne sono certo.

Lei crede dunque che la parola orale, in questi termini, sia più incisiva di quella scritta? Cosa pensa di questo tempo in cui Vate è la poetessa di Biden? Negli Stati Uniti si può assistere a performance di poeti orali organici che per fortuna sono distanti dalla nostra realtà... Dirò la mia: mi sembra che si tratti di un fenomeno inquietante.

Sono d'accordo. Trovo che quello sia davvero sia qualcosa di molto inquietante...

Si tratta in fondo di riti pubblici, cosa pensa di questo cortocircuito tra politica e sacralità, per dire così? Ne approfitterei per chiamare in causa anche il sacro, mentre parliamo di riti, lei ritiene che commerci ancora con l'oralità, come in origine?

Sì io credo che quando si ha a che fare con la poesia – con la poesia come macchina totale, complessa – si è sempre inevitabilmente vicini al sacro. Tocca una corda che ha sempre fatto parte dei miei interessi, anche tematicamente. Ho anche studiato, seguendo questo interesse, e qualche anno fa licenziai un romanzo in cui i personaggi principali erano due religiosi.

Sì, si riferisce a Dai cancelli d'acciaio. So che ha anche lavorato su Giacomo Lubrano...

Sì, ma anche al di là di quel lavoro specifico, credo di avere davvero approfondito la mia conoscenza nella direzione del sacro proprio col romanzo, dovendo ragionare con la mente dei due personaggi: il cardinale e il suo giovane segretario gesuita. Documentarmi allora è stato fondamentale.

Sì, in certi contesti immagino che sia imprescindibile affidare l'atto creativo a una preparazione solida sugli argomenti in ballo.

È così. Ma anche al di là del romanzo, uno degli autori che io cito maggiormente tra coloro che hanno studiato il nodo della voce, chiamiamolo così...

È una metafora interessantissima quella del “nodo della voce”, l'ho interrotta, mi scusi, ho pensato subito al saggio su Dante di Guglielmo Gorni, lì il nodo interessa direttamente la lingua: Il nodo della lingua e il verbo d'amore, alludeva a quello?

È molto bello quel saggio di Gorni, è vero: anche lui si è interessato a questo tema... Io pensavo in realtà all'autore che nei saggi che ho scritto cito maggiormente su questo argomento, Marcel Jousse, padre gesuita francese straordinario. Una delle letture più importanti che io abbia fatto in questa direzione.

Mi colpisce l'apporto dei gesuiti agli studi sull'oralità: penso a Ong, chiaramente, ma anche a De Certau, in linea generale...

È vero, i gesuiti hanno dato un apporto fondamentale alle riflessioni sul tema dell'oralità. Jousse approfondisce non solo l'oralità ma, complessivamente, la performance; fu il primo a parlare della Messa in termini di performance e le sue celebrazioni erano cariche di questa consapevolezza. Per il Padre Nostro, ad esempio aveva trovato un sistema di recitazione a “bilanciamento”, in tutta la sua opera si rintraccia la riflessione liturgica e pedagogica sul *balancement*, l'ondeggiamento del corpo che accompagna l'apprendimento. Jousse era figlio, fortunatamente, di una cultura contadina e ricordava chiaramente come si fa a ricordare a memoria dei testi, favorendo l'apprendimento con il movimento del corpo. La cultura contadina insegna anche questo...

Sì, la cultura contadina emerge in particolare nel suo saggio Il contadino come maestro...

Esatto. Del resto, Jousse non si è occupato soltanto di argomenti religiosi. Jousse è essenzialmente un antropologo. Quando ha affrontato argomenti religiosi lo ha fatto da

antropologo. Penso a quanto nei suoi scritti insista particolarmente nella descrizione di come procedeva Gesù nel suo ammaestramento, Gesù che ha sempre chiamato il rabbi Joshua di Nazareth: per lui non era “Gesù Cristo”. Quel nome è ovviamente un’invenzione successiva, perché *Cristos* è un termine greco: Gesù era appunto il rabbi, il maestro, Joshua di Nazareth, il quale era analfabeta e insegnava in aramaico e non in ebraico, dato che, ovviamente, nessuno del suo *milieu* comprendeva più l’ebraico. Gesù, nell’ottica di Jousse, insegnava fornendo pillole di saggezza che appartenevano alla cultura contadina.

Sì, quello di Gesù era di fatto un insegnamento orale narrativo, certamente...

Esatto. E sull’insegnamento orale cristiano Jousse ribadisce un concetto: catechismo, anche in greco, non vuol dire altro che “ripetizione a eco”. Un’altra immagine splendida dell’oralità di Jousse è quella eucaristica, che lui spiegava così: il discepolo deve letteralmente mangiare il maestro, deve conservarlo tutto al suo interno, deve mangiare tutte le sue parole. Il discepolo mangia sempre il maestro. L’eucarestia coincide con il passaggio dell’informazione orale... L’eucarestia è Gesù in corpo e anche in parola: Gesù è, per così dire, una “forma di parole”, per Jousse, che vengono letteralmente mangiate dal credente, che così - è il compimento - diventa Gesù. Jousse approfondiva temi dottrinali, ma interessava tutti: era stato allievo di antropologi, psicologi e la sua formazione gli consentiva di dialogare e interessare ben al di là del contesto religioso. Si immagini che quando insegnava alla *Sorbonne*, tra gli anni ’30 e gli anni ’60, l’*Amphithéâtre Turgot* era gremito, stracolmo di persone. Non lo seguivano solo gli allievi, quelli che avrebbero lavorato con lui, non lo seguivano solo gli studenti di discipline umanistiche: lo seguivano da tutte le discipline. Alle sue conferenze furono presenti personaggi come Paul Valéry, James Joyce... Intellettuali di livello altissimo. Il suo insegnamento rappresentava una straordinaria novità.

È incredibile come di fatto in Italia la sua opera non sia divulgata: le traduzioni sono introvabili...

È vero. Ma consideri quanto poco tenesse lui stesso alla sua divulgazione scritta. Jousse, da studioso dell’oralità, coerentemente, ha prodotto pochissimi scritti: era uno di quelli che preferiscono parlare, non scrivere. Molti dei suoi insegnamenti sono recuperati da dispense che circolavano tra i suoi allievi, penso all’*Antropologia del gesto*.

Esatto, quel libro è uscito in Italia per le Edizioni Paoline, nel 1979, pochi anni dopo la pubblicazione francese, ma non è ristampato. Si trovano, più facilmente, La sapienza analfabeta del bambino, e Il contadino come maestro, di cui parlavamo prima.

Tutto Jousse può essere utilissimo per uno studio sull’oralità.

Io troverei interessante all’interno di uno studio sull’oralità, provare ad approfondire nello specifico ciò che riguarda la voce. Mi interessa guardare a questo argomento attraverso l’autocognizione che il poeta orale ha della propria voce. Le chiedo per questo: lei immagina le sue poesie dette dalla sua voce, le “sente” mentalmente o usa la sua voce per dirle mentre compone? Intendo insomma alludere a una cognizione diretta della sua voce durante la composizione sia a livello interno che a livello di emissione.

Per essere più esplicita: lei potrebbe parlare di un processo di “autodettatura”, realizzata mentalmente o fisicamente, delle sue poesie, che lei deposita nello scritto? Registra mai delle tracce audio, in fase creativa, come appunti orali? La pratica della registrazione, con la tecnologia legata allo smartphone, sempre a portata di mano, si sta diffondendo anche tra i poeti...

Io in effetti compongo alla maniera dantesca: “ditto”, “mi ditto dentro”, sostanzialmente. Io provo anche a cercare un ritmo camminando, non compongo mai da seduto, o meglio, da seduto ci arrivo, dopo. Diciamo che quando entro in un possibile testo o in un’idea per un possibile testo, da subito lo elaboro molto mentalmente. E non prendo appunti. E non registro nulla. Non prendo appunti nemmeno usando la voce, insomma, perché la mia idea di composizione è forse un po’ radicale... Io credo che se quello che mi viene in mente riesce a incidersi profondamente nella memoria allora vuol dire che vale la pena di continuare. Se quando torno a casa, dopo averci camminato un po’ su, o magari due giorni dopo, quell’idea è ancora nella mia mente, allora decido di mettermi allo scrittoio e inizio a scrivere, fisicamente. Sono convinto che sia degno di essere portato a compimento, di quello che riesco a comporre oralmente, mentalmente, mentre cammino e ci ragiono sopra, solo quello che mi resta in memoria dopo due o tre giorni dall’idea iniziale: se è rimasto vuol dire che vale la pena dargli ascolto e seguito. Se l’idea è svanita, vuol dire che doveva andar via. Io credo fermamente che la nostra testa, almeno da questo punto di vista, sia molto più brava di noi...

La “testa” fa sintesi... Effettivamente oggi ci ritroviamo sopraffatti dalle “cose” mentali, idee e parole che abbiamo la possibilità di archiviare e ci ingolfano, benché siano fuori dalla nostra “testa”, per dire così, nei vari supporti che abbiamo a disposizione... Forse proprio così, le idee ci sfuggono, forse il processo creativo non ha assolutamente bisogno di una mole di appunti depositati. Eppure, molti artisti, sfruttando le possibilità offerte dai metodi di archiviazione digitale annotano in presa diretta tutto. Si tratta di un’ossessione?

Sì, per me sì. Io credo che invece di conservare, nella composizione, bisogna saper perdere, mi viene in mente, sorridendo, la famosa canzone...

Dunque, la poesia è sintesi anche in questo senso? Un adagio della critica letteraria insegna che la poesia è sintesi in termini di prodotto sintetico. Forse uno studio della poesia in termini di performance completa, dalla sua ideazione alla sua resa, magari anche performativa, potrebbe evidenziare meglio che la poesia è sintesi anche durante il processo compositivo? Quello che dice sulla composizione della sua poesia sembra suggerire che bisogna rinunciare ad alcuni pezzi non alla fine, escludendoli da un prodotto per “rifornirlo”, ma camminando e facendoli cadere a poco a poco nel procedere...

Esatto! In realtà la poesia deve essere sintesi dall’inizio, altrimenti non lo sarà mai.

Poco fa parlavamo del Romanticismo come di un ostacolo, penso ai miti che ci ha tramandato, resistentissimi e in particolare a quello dell’ispirazione. Ecco, come si può parlare di ispirazione e il compimento di un’opera in termini performativi secondo lei? Guardando al processo creativo poetico, a suo parere si può individuare chiaramente il suo inizio e la sua fine? Cerco di farmi comprendere meglio, chiedendole di applicare la domanda al suo processo, nello specifico: quando lei “rifà” oralmente le sue poesie ritiene di trovarsi ancora dentro lo stesso processo creativo che le ha prodotte? L’oralità è presente dall’inizio o è una sorta di continuazione della processualità poetica avviata in termini non strettamente orali? In termini pratici, le capita di cambiare deliberatamente i testi durante la dizione? Non ho avuto

modo di condurre una collazione, in termini filologici, tra i suoi testi scritti e la loro resa orale, può dirmi lei qualcosa a proposito?

Sì io cambio i miei testi quando li performo oralmente, nuovamente, a distanza di un certo tempo, dopo che hanno trovato la loro fissazione nella scrittura. Li modifico quando, performandoli, non riesco più a ritrovare nella voce il ritmo della composizione... Questo mi è capitato in diverse occasioni, quando rimesso mano alla mia opera. Credo che questo avvenga perché al di là di tutto sono convinto che, fortunatamente, non si scrive mai una cosa una volta per sempre... Il fatto che un'opera sia passata attraverso la scrittura non significa che il suo destino sia chiuso. Da questo punto di vista la penso come chi fa teatro... Mi sto occupando di Beckett in questo periodo, sto lavorando all'edizione per il Meridiani. Mi trovo insomma in pieno momento beckettiano. Beckett, che pure è un autore che direi fortemente tipografico, quando arriva al teatro si rende conto che il testo teatrale non è mai scritto una volta per tutte. Quando poi diventa regista di se stesso comincia a modificarsi, si cambia continuamente. La mia idea di testo è questa: qualcosa che non è mai davvero finito.

Penso all'idea di fissazione di un testo nel contesto orale. In riferimento alle sue performance orali, nelle quali utilizza quasi sempre il supporto scritto, lei mi diceva che preferisce non trattenere le sue poesie a memoria, ma appunto affidarsi alla lettura. Riflettevo sul fatto che ciò è ovviamente evidente a chi assista dal vivo a una sua performance poetica o guardi un video, ovvero che lei sta leggendo, è possibile percepirlo anche ascoltando una delle tracce audio dei suoi lavori, mi riferisco a quelle che sono presenti sul suo sito on line. Nel suo modo di performare, insomma, si avverte sempre che sta leggendo, che la voce si appoggia a qualcosa di esterno. Quel testo che in lei non è trattenuto, la sua voce lo ritrova sullo scritto. Uno degli argomenti sui quali mi interessa indagare è l'auto percezione che l'artista ha del grado di "fissazione" del suo testo quando questa avviene nella sua memoria mentale. È possibile che l'artista che componga e poi finisca per imparare il suo testo a memoria avverta di averlo fissato molto più così che non nello scritto, è possibile che così lo avverta come maggiormente vincolante, in vista della resa performativa che contempla, futura?

È proprio così, è una giusta osservazione. Il poeta che impara il suo testo a memoria è vincolato da quella memoria, e finisce per fare il testo sempre nella stessa maniera, finisce per appiattire la sua performance.

Sì, la sensazione immagino che per alcuni possa essere quella di determinare la morte performativa del testo che venga imparato a memoria...

Se invece hai il foglio davanti sei libero. Libero di fare nuovo... Tu di fatto ricordi, grosso modo, come fai normalmente quel testo, però se non lo sai a memoria, magari in quell'occasione, per un motivo o per un altro, ti esce una nota completamente diversa...

A dispetto dell'idea un po' naive che circola nell'ambito di una poesia orale facile, quella del testo scritto che obbliga, incatena, la sua pratica suggerisce l'idea di testo scritto come supporto che sostiene e libera il performer. La sua opera è animata da una giusta difesa della libertà ideologica, finanche della libertà di sostenere una apparente contraddizione: lei può prendere da un lato una posizione anti-letteraria, perché pare che condanni la chirografia come immobilizzatore della poesia, eppure riesce a non demonizzarla affatto, difendendola, anzi, nel processo creativo, come supporto utile dal punto di vista performativo, come mezzo alleggerente e in definitiva, paradossalmente, come dispositivo che può favorire

la mobilità del testo. La scrittura dunque libera chi è impegnato in un processo creativo dal peso, dall'imbarazzo della memoria interna?

Assolutamente sì. Tutta la storia dei media è una storia di alleggerimento progressivo di ciò che un corpo deve fare per mantenere a memoria l'informazione e più liberi il corpo dalla necessità di tenere a memoria l'informazione più il corpo può fare altro.

Dunque quando parliamo di poesia, parliamo effettivamente di un processo che coinvolge il corpo...

Esatto. La scrittura dà agio a quel corpo, lo rende disponibile a sfruttare più possibilità. A quest'idea di corpo ingolfato di informazione allude perfettamente Socrate – o meglio Socrate nella memoria di Platone- quando rivolgendosi ad alcuni suoi interlocutori dice – non parlare con frasi fatte, con parole fatte, pensa e parla con la tua testa – ovvero: non usare le informazioni di una cultura orale che hai introiettato al punto che essa ti fa dire esattamente quello che dicono tutti.

Dunque c'è un'oralità buona, penso a quella di cui parlavamo prima, in riferimento a Jousse e una meno buona. Come definirebbe questa contraddizione, questa tensione?

La cultura orale può creare automi, certamente. Non è che la cultura orale sia più libera o liberante di quella scritta, anzi, per molti aspetti, in molti casi, è vero il contrario...

La sua poetica e la sua poesia effettivamente, come dicevo prima, suggeriscono un'idea di letteratura complessa, ben distante dai termini, forse ingenuamente sovversivi, utilizzati nell'ambito di certa oralità poetica, quella che pretende di rifondarsi dal nulla, come se il filo con le origini orali fosse smarrito e bastasse scagliarsi contro secoli di scrittura per liberarci dall'ingombro della tradizione. Oralità e letteratura sono idee complesse, il loro intreccio le complica, felicemente, di più. Ma mi interesserebbe, ringraziandola per i tanti spunti che emergono dalle sue parole, spostare infine l'attenzione su un termine che ingloba gli altri e forse consente di sorvolare il panorama e gettare un'occhiata complessiva sulle questioni che mi ha consentito di approfondire. Mi riferisco al linguaggio. Abbiamo parlato del medium mi sposterei ora a un argomento che lei ha affrontato ne La lettera che muore: il medio del linguaggio, ovvero quell'inclinazione del linguaggio da un lato a "parlarsi", dall'altro a "parlare" la persona che lo sta parlando

Effettivamente io penso che il linguaggio è per noi un parassita. Ho una posizione lacaniana: il linguaggio è un parassita che ci viene innestato, credo sia proprio così. La cosa impressionante è che il parassita che ci viene innestato, diviene poi, paradossalmente, il depositario del nostro profondo nascosto: è davvero un paradosso, proprio quello che ci è più estraneo diventa ciò che abbiamo di più intimo. Io credo che questo sia il grande paradosso umano. Il medio ha la funzione di lasciare emergere questo paradosso. È stato detto, a ragione, che la diatesi media ha dell'eccezionale: perché dà la possibilità di pronunciare un'azione che viene fatta, compiuta, nel momento stesso in cui viene appunto pronunciata. Quando io dico "parlo", in quel momento sto praticamente usando ancora un relitto del medio, sto sfruttando la possibilità di evocare con una parola il grande innesto, che è avvenuto, di un mezzo in un corpo animale. Questo collegamento tra linguaggio e corpo umano direi che descrive il processo di ominazione, fa l'uomo.

Di fatto esistono categorie grammaticali che descrivono la performatività del linguaggio precedendo in questo, per alcuni versi, la filosofia degli speech acts. Si può partire dunque anche dalla teoria grammaticale antica per studiare i rapporti tra letteratura, oralità, linguaggio sotto la lente della performatività. Dandomi notizia dei processi sottesi alla sua opera e illustrandomi la sua poetica mi ha dato spunti molto interessanti per indagare questa categoria che nella teoria che fa riferimento a Richard Schechner fa il paio con la categoria di performance, difficile da definire ma senz'altro meno sfuggente della performatività, che, studiando poesia orale, considero come proprietà attivante dell'opera. Un'ultima domanda, prima di congedarla e tornando a ringraziarla per la generosità degli argomenti affrontati: potrebbe dirmi qualcosa a proposito dell'aspetto più spiccatamente performativo della sua opera? Come è iniziato il percorso con il quale è diventato performer dei suoi testi? Tornerei a soffermarmi solo sulla voce, sulla quale mi ha detto di non fare un lavoro particolare, tuttavia per chi fruisce la sua opera la sua voce è un argomento importante. Mi ha detto che non usa le registrazioni in fase compositiva, come appunti, ma ne produce per pubblicarle: si ascolta più volte, realizza più tracce prima di congedare un audio?

In realtà mi sono resto conto progressivamente che mi interessava la voce. Il mio primo editore... Io pubblicai la prima raccolta, che si intitolava *Rame*, per una piccolissima casa editrice di Milano, che si chiamava *Corpo 10*. La dirigeva Michelangelo Coviello: editore, uomo simpaticissimo, poeta a sua volta. Mi invitarono subito a Milano poesia, perché il mio libro, che pure usciva per questa piccolissima casa editrice, era stato immediatamente recensito da Giovanni Raboni. A lui devo molto. Fu Giovanni, sostanzialmente, ad accorgersi che avevo una voce. Lo stesso Giovanni si stava avvicinando in quel periodo, forse anche grazie alla frequentazione con Patrizia - Patrizia Valduga - a un interesse per la voce. Di fatti ha scritto delle cose straordinarie, in quel periodo, Giovanni, bellissime davvero: tra le poesie più emotive e belle che io ricordi ci sono proprio quelle del momento più metrico di Giovanni Raboni. Le dicevo: fui invitato subito a *Milano poesia* e andai... Avevo con me il mio libro e lessi soprattutto da quella serie di piccole quartine che si intitolava *Chemista domestico*. E mi disse l'editore: ma tu, quando leggi, sembra che racconti le barzellette. Perché allora pronunciai sicuramente questi testi con un tono anche un po' incredulo: mi sembrava pazzesco che stessi leggendo davanti a un pubblico di quella portata, perché andare a *Milano poesia* a quell'epoca significava leggere davanti a un pubblico di settecento, ottocento persone, una cosa pazzesca, davvero incredibile per me. Io non avevo proprio idea di quello che sarebbe stato, non ci avevo proprio pensato alla voce: sebbene avessi già cominciato a scrivere in metrica, non pensavo assolutamente a una esecuzione reale, quindi la voce è qualcosa che mi è nata progressivamente...

Io immagino che una traccia di questa esperienza si conservi nel distacco del quale parlava all'inizio, quel senso del leggere che lungo la nostra discussione si è caratterizzato più specificamente, ma che all'inizio aveva descritto come dipendente da una volontà di mantenersi un po' al di qua della performance vera e propria, a metà tra testo scritto e detto... è come se in lei come performer si mantenesse la natura del critico: distaccarsi dall'opera e ascoltarla insieme all'ascoltatore. Credo ci sia un impasto di intenzioni nella sua performance che è peculiare e mi piacerebbe indagare oltre i tempi di questa chiacchierata. Il lavoro artistico di composizione, lavoratissimo, poi si scioglie in una resa distaccata che è studiata, senz'altro, ma esibisce un tono – e qui intendo un tono della voce vero e proprio – dimesso, sorvolante...

E semplice, spero, come dicevamo prima: la mia voce effettivamente si distacca anche al punto da abbandonare il testo alla lettura di un altro. Il testo infatti vuole essere semplice

nel suo essere “dicibile” da chiunque ne rispetti la struttura metrica, in modo che chiunque, anche se non ci sono io che leggo per lui, possa capire meglio i miei testi leggendoli a voce alta a se stesso....Se è vero quello che mi è stato detto spesso e lei mi confermava, cioè il fatto che quando io eseguo un pezzo diventa improvvisamente comprensibile, io sono convinto che qualunque lettore medio possa fare per sé al posto mio.

L'ho fatto e le confermo che è così. Partendo dalla normale lettura silenziosa ho avvertito l'esigenza di leggere ad alta voce per comprendere meglio: sembra che il suo testo chiami insomma in causa la voce...

Io credo che il banco di prova, quello in cui è insomma possibile verificare la comprensibilità dei miei testi, siano le poesie apparentemente più cervelotiche che io abbia mai scritto, non a caso sono le prime. Mi riferisco alle *Poesie da tavola*: se vengono lette a voce alta io credo che rivelino esattamente quello che stiamo dicendo.

Esatto, questo distanzia la sua poesia nettamente dal calderone della poesia cosiddetta barocca del Novecento, quel calderone nel quale si fa entrare forzatamente un po' tutto quello che risulta più raffinato, più esuberante, più meridionale e meno comprensibile.

Assolutamente, a me invece interessa molto che i miei testi siano compresi.

2. *L'oralità continua. Intervista a Francesco Benozzo*

27 aprile 2021

Messina – alto Appennino modenese

La tua poesia e la teoria che la accompagna si pongono a una distanza molto netta rispetto alla linea di ricerca più diffusa in Italia. Da un lato, gli esiti che quella linea esibisce nella pratica sembrano eccedenti e forse, dalla prospettiva suggerita dalla tua opera, persino eccessivi. Dall'altro lato appaiono mancanti di qualcosa, rispetto all'oralità primigenia dalla quale ti muovi, in una continuità che hai spesso rivendicato. Dalle autorità ai principianti, dai singoli alle esperienze collettive, nella pratica attuale della poesia orale in Italia, persino all'interno di fenomeni come il poetry slam, si avverte l'eco dell'esplosione della neoavanguardia degli anni '60 e '70: qualcosa lega ancora questa poesia a quello che si fissò a livello teorico in quegli anni. La tua poesia, invece, mi pare nasca da un'esigenza completamente diversa. Che idea hai tu di queste esperienze e delle tipologie più comuni di performance orali? È nota la tua critica rispetto al carrozzone delle presentazioni di libri, dei reading, che anima, per esempio, un ambiente bolognese che conosci benissimo, ai cui riti rinunci, rispetto al quale appari schivo. Questa meccanica diffusa, tolti casi di indubbio e altissimo livello che ho avuto la fortuna di contattare, mi pare che chiami in causa un'idea di oralità molto più limitata, rispetto a quella alla quale ti riferisci tu. L'oralità in senso ampio, invece, si potrebbe considerare addirittura in contrasto con il concetto di lettura tout court? Partirei proprio da qui: cosa ne pensi delle pubbliche letture di poesia, dal momento che le tue performance orali non sono mai semplici letture, ma prevedono l'imprescindibile presenza della musica? Com'è possibile che nel mondo contemporaneo si sia verificato il risveglio della poesia orale, e tuttavia – escludendo rap e spoken word music, che in Italia si stanno diffondendo solo negli ultimi anni – questo risveglio si manifesti a uno stadio spesso incompleto, ovvero con una poesia più che altro letta, spesso privata, direi, della sua parte musicale?

Ti ringrazio per questa domanda. Ti dirò: io credo che tutte le esperienze alle quali alludi – anche e soprattutto quelle dei cosiddetti collettivi, che io detesto fin dal nome – siano, in fondo, soltanto una serie di riproposizioni autodichiarative di modalità tecniche che appartengono alla cosiddetta oralità. Con queste esperienze siamo nell’ambito di una grande finzione. Ci troviamo oggi effettivamente ancora sotto il dominio, se vuoi il post-dominio, degli eccessi semiotici degli anni ’60 e ’70. Hai citato Bologna: in quegli anni gli studi di semiotica, animati dal magistero di Umberto Eco, l’hanno fatta da padrone. Perché? Magari si può dire che la mia visione sia addirittura un po’ ingenua, senz’altro vuole essere molto semplice: se noi guardiamo alla storia delle tecniche della parola, dalle origini a oggi, il movimento che cogliamo, spiccato e ineluttabile, è quello dell’autoreferenzialità. Ci si muove sempre di più in quella direzione, anche oggi. Da un lato, isolata come prima scaturigine, c’è una parola che è collegata al mito, alla creazione, della quale potremmo parlare in vari termini e con varie tipologie di analisi. Accanto, c’è la linea che giunge fino ai poeti contemporanei, quella dell’eccesso di formalismo autoreferenziale... Insomma, sì, non c’è bisogno che io descriva questo tipo di poeta: tutto il Novecento post-romantico e post-simbolista, in particolare in Italia, pratica una poesia autoreferenziale, formalizzata... Ed è chiaro che questo non è un problema della poesia, è un problema della vita di *Homo sapiens*: tendiamo sempre, a un certo punto, ad assuefarci al significante, reificandolo di conseguenza, e attribuendogli un valore eccessivo. In ambito poetico questo processo è lampante, semplice, quasi automatico, direi che è favorito dall’affermazione del personaggio del poeta narciso, del poeta “fighetto”, perdonami il termine, ma è quello giusto. Dopo l’epoca romantica la doppia deriva che è stata presa – quella del simbolismo e quella del formalismo – a un certo punto sono andate a coincidere. Negli ultimi trent’anni sono emersi anche gli esperimenti dei collettivi di scrittura, che a mio parere sono davvero aberranti. Dal mio punto di vista, la parola – la parola dei poeti, ma anche la nostra parola – è sempre una parola di conoscenza: la parola poetica è una parola plasmata, e l’atto di plasmarla deriva da una percezione che è individuale. Non posso pensare che esista un modello percettivo che sia isolabile e riferibile non a un individuo ma a un gruppo. Non sopporto l’idea di “pensiero collettivo” nei circoli anarchici, figuriamoci se posso sopportarla in riferimento alla poesia. Io ho l’idea di una parola che nomina il mondo e mi interessano, di conseguenza, gli aspetti percettivi, cognitivi, della parola, mi interessa pensarla anche come rimedio contro la sclerotizzazione delle percezioni. Per me la poesia rappresenta soprattutto questo. Ho scritto tante volte che prima di *homo loquens* c’era *homo poeta*: quando noi abbiamo nominato il mondo, sin dalle prime volte, eravamo già dei poeti, già stabilivamo delle connessioni metaforiche tra parole e oggetti. Questo connettere e nominare, naturalmente, ci è servito anche per abituarci agli oggetti, per guardarci da alcuni “oggetti”: penso, anche in epoca preistorica, per esempio ai grandi predatori, ai luoghi che non conoscevano. In un certo senso, nominare, rappresenta un appaesamento, un’addomesticazione del mondo, che, come dicevo prima, ha come contraltare l’abitudine, e infine la sclerotizzazione della parola e di conseguenza anche delle nostre percezioni del mondo. Tornare a essere poeti significa recuperare la capacità che avevamo di nominare il mondo alle origini. Questo non può essere fatto da un collettivo, a mio parere. Ora, per tornare al problema formalistico al quale accennavi tu, credo si tratti di

questo: si è arrivati a un certo tipo di oralità poetica, oggi, semplicemente perché si è raschiato il fondo del barile. Cioè: dopo aver sperimentato la scrittura partitica, la scrittura politica, la scrittura formalistica, l'imitazione di un petrarchismo rinnovato, come secondo me in parte ha fatto pure lo stesso Pasolini.... Insomma, dopo aver sperimentato ogni manierismo della letteratura... Dato che da Marshall McLuhan in avanti, e da Ong in poi, lungo la linea che ne è seguita, l'oralità ha preso il sopravvento, quella è diventata la parola chiave di tanti studi di semiotica. Ecco: da quella è derivata, credo, una moda. Non ho timore a parlarne in questi termini: si tratta di una moda, che somiglia un po', ad esempio, alla moda attuale dell'"antropocene", se la guardiamo dal punto di vista contenutistico. E non a caso intorno al tema dell'antropocene si sono formati dei collettivi di scrittura che raccontano la fine del mondo e tante altre bellissime storie straordinariamente autoreferenziali...

Le varie apocalissi di moda di cui parli in qualche tuo intervento...

Sì, e in riferimento a queste io credo che esista appunto un problema sicuramente relativo ai contenuti. Ma per fortuna, in fondo, grazie alla grande apparente novità di questi esperimenti legati all'oralità, vagamente si torna a parlare – e so che dopo i formalisti russi non è raffinato farlo, ma sono categorie che io considero valide – di forma e contenuto. Per quanto riguarda invece il mio rapporto con la lettura, di cui mi chiedevi: in questa casa nel bosco ho all'incirca sessantacinquemila volumi, ma non sono un grande lettore e non mi definisco un appassionato della lettura. Quando sento parlare della "bellezza della lettura", dei "ragazzi che non leggono", io provo un senso di estraneità e perfino di irritazione. E per giungere al *reading*, del quale mi chiedevi nello specifico: io non considero esperimenti validi, se parliamo di ritorno all'oralità, le presentazioni di libri di poesia durante le quali il poeta parla del suo libro e legge i suoi testi, magari persino accompagnato da un musicista con il suo bravo spartito che intanto suona una musicchetta sotto. Questa è un'oralità da cartoni animati, qualcosa che va bene giusto per la RAI... Però viene praticata da qualche gruppetto, ancora oggi d'"avanguardia", che ci ragiona anche sopra, perché ne ha gli strumenti intellettuali, e la definisce oralità di ritorno. Secondo me non basta appiccicare queste due cose: teoria e pratica della lettura a voce alta, magari accompagnata, per ottenere l'"oralità". Il problema che queste operazioni non si pongono o oscurano è quello del processo creativo: come si arriva alla parola che stai leggendo? O ci si chiede questo, seriamente, oppure davvero tutto può diventare oralità, senza esserlo autenticamente. Si possono leggere anche testi di altri, e capita che si assista a questi spettacoli: si prende un poeta ermetico come Ungaretti, pure lettore, all'epoca, dei suoi versi e si fa una "performance": io lo leggo ad alta voce, magari c'è qualcuno che danza sullo sfondo, poi c'è un grande musicista che mi crea un soundtrack strappalacrime, oppure mimetico rispetto al testo, alla "cosa"... Possiamo parlare di oralità? Sì, va bene, perché la sentiamo con le orecchie, ma non è oralità, perché la parola lì non nasce nel dominio di una consapevolezza dell'oralità, la parola nasce scritta, in quel caso. Ti dirò pure che parlare di "ritorno" per me è errato: ogni vero poeta è un poeta orale, dal mio punto di vista. E lo affermo anche e soprattutto in termini filologici, ecdotici se vuoi. Quando i miei colleghi filologi –ma l'ho fatto anch'io, chiaramente – cercano l'originale

perduto di un'opera, cosa cercano? Lo abbiamo sempre saputo: neppure l'autografo è un originale. C'è sempre un processo cognitivo –mentale – che precede l'originale, scritto.

È verissimo, io sto provando a indagare la possibilità di sovrapporre mentale e orale, nella prima vera fase di elaborazione dell'opera "letteraria", prima della sua scrittura che è in fondo, sempre, una trascrizione.

Ma sì. Pensiamo ai grandi autografi delle opere congedate dagli stessi autori: si tratta semplicemente di supporti materiali. Ovvero, quegli autori hanno scelto di utilizzare dei supporti cartacei che noi raccogliamo come testimoni di una tecnica della parola che loro hanno praticato prima mentalmente: avrebbero anche potuto non trascrivere nulla. Il problema, per noi, è che percepiamo la cultura letteraria poetica come qualcosa di legato allo scritto, tuttavia, come dico e ribadisco sempre, la nostra tradizione scritta nasce come morte, come celebrazione di un lutto. Il momento in cui compaiono le prime attestazioni scritte dei trovatori provenzali, nell' XI e XII secolo, la *Chanson de geste* nell' XI secolo – parlando di origini della tradizione romanza, per limitarci a questa tradizione – ecco: quel momento non rappresenta l'origine di una letteratura, ma la morte di una letteratura, ovvero la fine di un sistema comunicativo che per millenni – a mio parere per millenni, non per secoli – è andato avanti in autonomia. Quel sistema a un certo punto è entrato in crisi, quindi si è sentito il bisogno di trascrivere qualcosa. Da questo atto, ovviamente, non nasce niente, questo atto non coincide con il fiorire di qualcosa: se sono fiori questi, sono fiori messi su una bara. Al di là di questa verità, chiaramente da lì “nasce” la letteratura moderna, che è scritta, in forma scritta. E oggi si sente, rispetto a quella, una sorta di esigenza di rigetto, di opposizione, di praticare in qualche modo un'azione contraria: ritornare a quell'oralità. Ma dal mio punto di vista, come etnofilologo, non posso che dire che quell'oralità non è mai morta, anzi la vera tradizione è quella: la tradizione della scrittura letteraria, per come la vedo io, è la risacca di un'onda, su un oceano molto più vasto, che è la tradizione. Per cui, per quanto mi riguarda, praticare semplicemente la lettura di testi a voce alta, non è oralità: è come parlare dell'oceano, intorno all'oceano, ma ignorarne la vera essenza.

*Mi interessava approfondire con te proprio l'aspetto compositivo dell'oralità. Già di Felci in rivolta, solo per fare un esempio della tua prima produzione, dici “questo è un poema orale”. Puoi darmi un'idea di come componi oralmente, tecnicamente, dal punto di vista, direi, “auto-cognitivo”? Nel processo compositivo ti viene subito incontro la voce? È interna, in quella fase, o la usi davvero, mentre componi? Quali sono i tempi in cui realizzi il supporto scritto? Ti chiedo anche, contestualmente: è capitato, penso a *Onirico geologico*, che tu abbia inserito nella pubblicazione anche la riproduzione del taccuino sul quale avevi appuntato i testi. È interessante che tu continui a definire il poema orale anche dopo la pubblicazione: dunque un testo che viene scritto e pubblicato è ancora orale? Anche se l'autore mostra un rispetto, consentimi la parola, quasi “sacrale” del suo deposito scritto, al punto da recuperare ed esporre al lettore la prima fase della sua fissazione su carta? La tensione tra oralità e scrittura è esibita dalla tua opera nella sua continuità...*

La questione che poni è molto interessante, sia in relazione ai miei lavori, che in generale. Partirei da *Onirico geologico*, visto che l'hai citato: si tratta in effetti di un poema abbastanza peculiare, perché rappresenta davvero l'ipostasi del mio modo di lavorare.

Quel testo fu composto (come dico anche in una nota al testo, se non ricordo male) fisicamente nei paesaggi... Ero andato nell'Appennino centrale, nella zona di Smerillo, vicino ai Monti Azzurri: si tratta di una zona dell'Appennino centrale ancora connotata da alte montagne. E lì ho avvertito che quel testo voleva venire fuori come emanazione del paesaggio stesso, ed è venuto fuori davvero così. Per comporlo ho dormito per due notti sulle pietraie, ho camminato i paesaggi, ho toccato le rocce, ho preso la pioggia, mi sono bagnato nei ruscelli...

Poi hai scritto anche il poema camminato, ma quello era un altro paesaggio...

Sì, quello è nato su un'isoletta delle Faroe, Stóra Dímun. Davvero quel poema è nato camminando, secondo un'antica tradizione, tra l'altro. Ma tornando alla tecnica compositiva basilare, quella orale, e in particolare a *Onirico geologico*: io all'epoca non avevo un cellulare, che ora invece utilizzo perché è comodo, avendolo sempre in tasca posso registrarli in qualsiasi momento... Allora avevo un piccolo registratore a cassette e ho usato quello, durante la frequentazione fisica del paesaggio, per comporre. Componevo con quello, ovvero oralmente. Non ho usato contestualmente alcun supporto scritto. Questo, almeno, per i primi due giorni: è un poema che ho composto in qualche giorno. Il terzo giorno, sembrerà ora po' biblico, ma è stato proprio così... ho portato con me anche un taccuino e ho capito che potevo utilizzarlo esattamente come i cartografi, che prendono appunti sul territorio che stanno cartografando. Naturalmente a me non interessava fare un poema su quel paesaggio per celebrare quel paesaggio specifico: si trattava di un modo di entrare nelle vite, nelle stratigrafie percettive del mondo e della parola stessa. Allora ho capito che effettivamente quel taccuino poteva servire insieme, insieme alla composizione orale, intendo. Sarà stato perché mi sono visto in quel frangente come un cartografo che ha davvero l'esigenza di prendere qualche appunto su un territorio ignoto. Mi sono chiesto poi perché mi vedevo in quel modo. Man mano che procedevo ho capito che dentro di me stava avvenendo come una riproposizione in scala di tutto ciò che è stata la tradizione occidentale, dalle origini, quella della quale ho appena parlato: prima la composizione orale, che è alla base di tutto, poi c'è la parte scritta, che entra in scena quando inizia a consumarsi la crisi del sistema comunicativo precedente. Certo, nel mio caso non si trattava di una crisi, ma dell'esigenza forte di fissare qualcosa, la stessa avvertita dalla letteratura occidentale, e in realtà da tutte le letterature che sono diventate scritte, a un certo punto di un millenario percorso. Nella scelta di pubblicare il taccuino è implicato un aspetto performativo: il libro vuole proporsi come una traccia del processo creativo, una traccia scritta che si presta ad accogliere anche il documento della sua prima fissazione. Io non vedo il libro di poesia come un approdo finale, al di là del fatto che possa essere visto come tale da un eventuale lettore. Il libro è una traccia del processo compositivo, mentre l'approdo finale, per quanto mi riguarda, ad esempio di *Onirico geologico* sono io che performo *Onirico geologico* con le mie parole, la mia voce, da solo, eventualmente accompagnato da una delle mie arpe. Questo è l'approdo finale. Forse lo ritengo tale perché, avendo una mente etimologizzatrice, dentro di me anche la parola *performance* torna alle sue radici. Nelle domande orientative che mi hai inviato prima di questa intervista, mi chiedevi che valore attribuisco al termine *performace*.

Performance, palesemente, è una parola che nasce in una civiltà neolitica legata alla ceramica e alla tessitura. Il *performare* è dare la forma finale a qualcosa, presumibilmente a un vaso. E ha la stessa base, ad esempio della *fiction* e quindi anche della *finzione*. Mi ricordo anche che c'era una tua domanda su rapporto tra metafora e *performance*...

Sì, è il momento per richiamare in causa quelle domande. Ti chiedo: come si definiscono metafora e narrazione nel tuo lavoro? Che tipo di rapporto intrattengono tra loro e con il gesto? In quale misura ritieni che possano definirsi performative?

Ecco, la metafora e la narrazione, per me, sono la stessa cosa. E anche la *performance*, in realtà, si identifica con quelle, dentro di me: metafora, narrazione e *performance* sono qualcosa di molto semplice. A una delle articolazioni più diffuse della narrazione stessa, oggi, diamo il nome di *fiction*, come stavo dicendo, e se consideri che *fiction* nasce appunto da *finger*, *tingo*, e che questa parola designa l'atto di dare forma al vaso d'argilla, di formarlo, performarlo... Ecco: dentro di me il processo di metaforizzare e narrare scorre in continuità. Io, nel processo compositivo non colgo nessuno iato. Si dà forma a qualcosa in più fasi: se costruisci, se modelli un vaso, come nella preistoria neolitica oggi, prima prevedi una parte di finzione, che è la fase in cui dai la forma, quindi prevedi una parte performativa in cui la forma si rivela nel suo esito finale, il vaso concluso.

Il vaso concluso, che nel mio caso è la performance orale finale, è incluso nella mia idea di processo poetico fin dall'inizio. Si tratta naturalmente, anche per questo procedimento compositivo, di qualcosa che non potrebbe eludere l'autoreferenzialità, come tutte le cose che facciamo noi umani. Il processo e il prodotto in questo modo coincidono, perché coincidono il *tingo* e il *performs*, cioè il dare forma e il dare forma definitiva. Nel mio caso, dunque, non si tratta di un "ritorno all'oralità", ma di un tentativo di dare voce alla parola poetica, per quello che è sempre stata, nella mia percezione. Non è che io mi sia detto, a un certo punto: aspetta, siccome studio queste cose come etnofilologo e quindi ho letto i vari testi dell'*oral theory* ora pratico la poesia orale così e così... Non credo di aver applicato le mie conoscenze a un processo compositivo, senz'altro non l'ho fatto di proposito. Semmai è valido il contrario: quelle conoscenze mi interessava averle come poeta e, acquisendole, ho trovato anche un linguaggio per descrivere meglio, come sto forse facendo adesso, quello che dentro di me è spontaneo.

Penso che questi aspetti etimologici siano fondamentali, per andare al centro della questione. La correlazione che stabilisci tra performance e narrazione, con gli strumenti dell'etimologia, è molto interessante. Ora, ricordo che in qualche tuo intervento hai difeso i valori della poesia contro quelli della prosa: evidentemente per te narrazione e prosa non sono affatto la stessa cosa, come la modernità ci ha insegnato a pensare; piuttosto, coerentemente con il tuo discorso sulle origini della poesia, tu leghi poesia e narrazione. Pensando al tipo di narrazione che pratichi, soprattutto quella che emerge dalle tue ultime opere, non si può non coglierne un carattere peculiare: si tratta di una narrazione che appare spogliata di qualsiasi io. Davvero: la tua è una narrazione che si gioca peculiarmente sul puro tempo, sul solo tempo, direi, proprio in virtù di questa estromissione dell'io. Mi colpisce la sua inclinazione quasi "scientifica", che immagino si riconosca in qualche misura nella millenaria tradizione che la precede, ma senza esibirla troppo. Mi incuriosisce molto tutto questo, soprattutto in relazione a un argomento sul quale rifletto per ora: è possibile, al di là degli orpelli sovrapposti all'oralità oggi, al di là di tutto ciò che è derivato nella pratica attuale, un po' forzatamente, dalla teoria dell'oralità, giungere a una sorta di ricomposizione di

una epistemologia che passi di nuovo all'empiria? Io ho la tentazione di pensare che questo, nell'ambito di una pratica della poesia orale di tipo originario, venga quasi istintivo, naturale. Almeno, se guardo alla tua oralità, non a quella più comune di cui abbiamo parlato finora, mi sembra che questo si manifesti così: tu al contempo narri la scienza e costituischi di fatto una tua scienza, "facendo", empiricamente, poesia. Si tratta di un canto scientifico? Senz'altro è il tuo personale canto dei canti: in senso filologico, perché ricuce altri canti, consapevole di trovarsi dentro una tradizione ininterrotta; ma anche in senso radicale, essenziale, intendendo con questa formula, un po' romantica, che spero mi perdonerai, il canto dei canti come sintesi, quintessenza...

Sì, ti ringrazio, mi ritrovo in questa lettura...

E cosa pensi di questo possibile rapporto epistemologia-empiria, soprattutto in riferimento al tuo lavoro?

Direi che è fondamentale, grazie per questa domanda. Mi fa pensare che si possa cogliere una qualche intelligenza specifica dalle cose che ho scritto. Il rapporto tra poesia e scienza, che hai individuato nel mio lavoro, in effetti per me è forte. Da una raccolta recente di interviste che mi hanno fatto, *Poesia scienza e dissidenza*, credo che si comprenda bene che io non intendo riferirmi alla scienza così come è concepita oggi. Per me la scienza è sempre stata una fonte di immaginario. Per quanto io abbia in antipatia la retorica della lettura, ho letto naturalmente tanto nella mia vita: possiedo tutti i libri che ti ho detto, ho divorato saggi di filologia a non finire, saggi di etnografia, tantissimi testi arcaici... In verità non conosco davvero approfonditamente la letteratura contemporanea e nemmeno quella del Novecento e a dirla tutta, ecco, forse mi interessa di meno... Ma al di là di tutta la letteratura e di tutti i saggi che si possono scrivere su quella, i testi che da sempre creano dentro di me un immaginario sono le grandi sintesi scientifiche, in particolare quelle di fine Ottocento. Per fare un esempio: i grandi testi di glaciologia e di geologia sono stati in grado di modificare la mia percezione dei luoghi fisici nei quali io vivo. Quella è la scienza che utilizzo. Rifacendomi a questo immaginario, nell'ultimo mio poema, il *Máelverstal*, che è un poema sulle origini dei mondi, ho tentato appunto di parlare avendo in mente i grandi miti della creazione di tante civiltà. E l'ho fatto non a livello citazionistico, ma avendoli in mente perché sono queste non solo le mie letture di sempre, ma direi la mia modalità di percezione del mondo. La scienza ci ha spiegato o, meglio, ci ha fatto immaginare tante cose dell'universo. E per questo, a mio parere, non può non entrare nel campo della poesia. A dire il vero la scienza stessa, a livelli alti, coincide con la poesia. Io parlerei di empiria, per quanto riguarda il mio lavoro, in questo senso: io i testi scientifici li ho sempre utilizzati come testi poetici. Dentro di me non si tratta davvero di combinare due elementi per dare vita a un elemento unico: questo meccanicismo è davvero estraneo al mio modo di sentire. Poi magari, in qualche frangente, visto che siamo esseri umani, può capitare che, nel piacere di richiamare qualche suggestione delle mie letture, dentro il mio lavoro si verifichi qualche accostamento un po' meno fluido, un po' più meccanico. Ma dentro di me i testi scientifici che ho letto – naturalmente mi riferisco più alle grandi sintesi che agli articoli delle riviste di classe A, non so, di astrofisica... – sono "Lucrezio". In effetti Lucrezio era quello: scienza e poesia. La nostra distinzione tra poesia e scienze esatte è totalmente errata dal punto di vista antropologico. Ho accennato prima alla *Chanson de geste*: noi affermiamo che appartiene al genere del poema epico, eppure all'epoca della sua comparsa la

Chanson de geste era né più né meno che un racconto storico. Quella era la storiografia dell'epoca su Carlo Magno, che era vissuto tre o quattro secoli prima. Quando, studiando da filologo, mi sono reso conto che il *Libro delle invasioni d'Irlanda* del Trecento, in antico irlandese, ha praticamente la stessa struttura delle *Storie* di Tito Livio, ho capito ancora meglio che semplicemente noi abbiamo come incorporato un canovaccio narrativo, diciamo, mitopoietico, da epoche remotissime. Abbiamo sempre avuto l'esigenza di raccontare storie e questa è l'oralità per me: raccontare storie e immaginare il mondo. Nella nostra cultura ellenistico-romana o, in termini più ampi, mediterranea la modalità di immaginare il mondo è passata attraverso una normatività giuridico-storiografica. Invece la cultura che, per intenderci, chiamerei atlantica, con molta genericità, ovvero quella germanica e quella celtica, che dal punto di vista mediterraneo abbiamo definito barbarica, è rimasta più aderente a una modalità narrativa più arcaica. Tuttavia, il *Libro delle invasioni d'Irlanda* e la *Storia* di Roma di Tito Livio raccontano – in modo apparentemente stupefacente – esattamente la stessa storia: cambiano i protagonisti, ovviamente, ma la struttura narrativa è la stessa. Ecco: due storie molto distanti possono convivere. E allo stesso modo, dentro di me, anche Lucrezio e Gilgamesh convivono tra loro e perfettamente con i grandi testi dell'astrofisica o i grandi racconti sulla tettonica a placche, sulla formazione dei continenti. Dentro di me è tutta mitologia. E con questo non intendo “solo” mitologia nel senso moderno, ma mitologia nel senso più autentico, quello arcaico, di mitologia come conoscenza del mondo. Questo era la mitologia: conoscenza. Noi poveretti, da quando parliamo il nostro linguaggio – a mio parere dall'australopiteco in poi – questo abbiamo fatto: abbiamo immaginato dei mondi. Non abbiamo cercato semplicemente di capire il nostro mondo, ma di immaginare qualcosa che ci desse appunto il senso del paesaggio dentro cui siamo. Alla tua domanda sull'empiria io risponderei così, perché una distinzione tra epistemologia ed empiria e immaginazione a mio avviso è impossibile. Nello sguardo del poeta – che, come dicevo prima, è il nostro sguardo, quello di tutti gli esseri umani che usano le parole per nominare il mondo – conoscere, capire e immaginare sono la stessa cosa. E a livello profondo non esiste neppure la possibilità di un andirivieni, per intenderci, dall'uno all'altro, cosa che si verifica apparentemente in superficie: queste cose alla radice convivono sempre. Naturalmente io non ignoro che viviamo in un mondo di specializzazioni, nel quale la scienza è scienza, la poesia è poesia, la religione è religione... Però per me questa è l'oralità: è un insieme ed è un paesaggio in cui tutto si tiene. Credo che così sia ancora più chiaro perché prima dicevo che non è oralità quella pratica raffazzonata in cui accostiamo tre modalità artistiche non fuse tra loro: viene il musicista, viene una danzatrice, c'è un poeta che legge. Questa più che la riscoperta dell'oralità è la celebrazione della sua morte, perché celebra la distinzione tra le cose.

Esatto: un'accozzaglia disorganica, di fatto non ha la fluidità tipica dell'oralità in termini originari. Ma torno su un particolare: hai nominato prima Lucrezio. Pensavo anch'io a Lucrezio in riferimento alla tua opera, invece ho letto che qualcuno ti ha definito “l'Omero postmoderno”. Cosa ne pensi? Credo che sia molto utile riflettere sul postmoderno, nel quale siamo ancora immersi, in riferimento al cosiddetto ritorno dell'oralità. C'è un modo di pensare il postmoderno che forse è quello più direttamente implicato nel rapporto con l'oralità di ritorno: è quello che lo concepisce nel quadro di una teoria del classicismo: il produttore e l'esecutore postmoderno di arte, alla base, fa qualcosa che in realtà anche l'arte classica

conosce benissimo, ovvero prende dei materiali di tradizione e li riutilizza, applicando di volta in volta maggiore o minor impegno all'aspetto della variazione su tema, del distacco, della personalizzazione. Nell'estrarre e manipolare i materiali di tradizione l'artista li preserva, li conserva, a volte li espone in una sorta di reliquiario. Forse il postmoderno si distingue dal classico, a voler ridurre provocatoriamente la questione, proprio perché nella resa finale ostenta i materiali con più esibizionismo, maggiore sfrontatezza rispetto alla pratica conciliatoria e armoniosa dell'operatore classicista. Ora, entrambe queste operazioni sembrano estranee al tipo di connessione diretta che si opera nella pratica della poesia orale così come la concepisci tu. Ma, visto che è stato chiamato in causa anche per la tua opera e visto che ci siamo immersi, la domanda è d'obbligo: cosa pensi tu del postmoderno? E in particolare del fatto che questa categoria sia stata utilizzata in riferimento alla tua opera?

Non ricordo esattamente chi ha dato quella definizione di me e della mia opera. Ora, scherzando, direi che ravviso dietro quelle parole forti tendenze stilistiche... Naturalmente mi lusinga essere paragonato niente di meno che ad Omero, ma, per quello che abbiamo provato a sancire prima, intorno alla poesia, direi semplicemente: o uno è Omero o uno è postmoderno. Certo, è vero, esiste un postmodernismo che definirei più sano, quello rappresentato dagli studi di Jurgen Habermas, ad esempio, ma, in linea generale, c'è qualcosa che mi irrita profondamente nel postmodernismo. Hai descritto bene quella forma di enciclopedismo di ritorno che si riallaccia *d'emblée* alla tradizione. Per quanto, per certi aspetti, si tratti senz'altro di una operazione nobile, credo sia innegabile che essa ha come corollario la trasformazione della tradizione in repertorio. Questo, precisamente, mi urta. Proverò a spiegarmi. Queste operazioni postmoderne mi irritano, insomma, perché sanciscono quella frattura di cui parlavamo. Nell'idea epistemologica del postmoderno, così come è stata elaborata da Habermas, questo è messo in luce molto bene anche a livello politico. Ammetto di non conoscere bene gli autori postmoderni, per le ragioni di gusto e di interesse che ho detto prima. L'unico che ho letto, per ragioni di contiguità geografica – ma che ho letto sporadicamente – è Pier Vittorio Tondelli, che in *Un weekend postmoderno*, che è del 1990, raccoglie una serie di suoi articoli sugli anni '80. Quel libro gioca mettendo in campo una serie di fraintendimenti. Inizia consegnandoci un'immagine dell'autore e di un gruppetto di ragazzi che a Correggio, un paesino non lontano da dove abito io, fanno una specie di carnevale in piazza: c'è una ciuca, un'oca... Il carnevale è la metafora usata da Tondelli per definire il postmoderno: una connessione, quasi, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, quasi che la tradizione sia un mondo dei morti che rivive grazie a un carnevale che ha qualcosa di profondamente felliniano. Certo, nel senso di connessione carnevalesca tra i due mondi il postmoderno onora a modo suo la tradizione, facendosene quasi nuovo interprete. Ma, appunto, l'operazione è confusa, opaca: questo carnevale definisce un post-tradizione, e tuttavia non congeda la tradizione, la riutilizza, piuttosto, ma la riutilizza riduttivamente come scrigno. Questo è in totale opposizione con la mia idea di tradizione che "si tradiziona" di continuo. Credo sia conseguenziale non nutrire un grande afflato verso la letteratura cosiddetta postmoderna o la cultura postmoderna.

Per quanto mi riguarda quella di postmoderno è un'utile definizione cronologica e diacronica, non epistemologica.

Tuttavia da semplice definizione, utile soprattutto nei termini che rilevi tu, il postmoderno è diventato uno dei miti del nostro tempo. Però penso che forse, sulla poesia, questo mito pesa di meno rispetto ai miti

romantici, che mostrano una straordinaria resistenza e inflessibilità. A proposito, nel corso di questa discussione, della quale ti ringrazio molto, contattando in profondità i temi fondamentali e originari che hai messo in campo, ho pensato all'assioma che vuole che la poesia non si possa definire, non si sappia cosa esattamente sia, con difficoltà si possa giudicare. Questa resistenza romantica del mito dell'indefinitezza, dell'impalpabilità, della difficile giudicabilità può dipendere, in qualche misura, dalla persistenza, magari nella nostra percezione inconscia, di un nucleo orale originario all'interno della poesia? È il nucleo orale a conferire questa aleatorietà alla poesia? La poesia, insomma, non si fa afferrare perché, per quanto noi possiamo tentare di preservarla, conservarla, metterla nello scrigno, di fatto non riusciamo a ingabbiarla in virtù di una sua natura originaria mutevole, orale, performativa? Oppure si tratta di un meccanismo di difesa messo in campo da una critica forse inabile, forse poco coraggiosa? Cosa pensi di questo?

Per me la concezione della poesia come qualcosa di indefinito, difficile da giudicare, eccetera, eccetera è una stupidaggine totale, non voglio usare mezzi termini. Queste affermazioni mi suonano profondamente insincere. La poesia, dentro di me, è consapevolezza e si può definire eccome: come consapevolezza di una parola poetica originaria, appunto, nei termini che abbiamo discusso. A mio parere, quando si dice che la poesia è qualcosa di indefinito, e in particolare quando lo si fa tentando di fatto di definirla in contrasto con la prosa, ci si allontana dal punto, perché si attua una separazione ulteriore, posticcia. Attraverso questa separazione, si vorrebbe conferire alla poesia un finto valore magico, inattuabile, là dove, invece, il valore magico della poesia è completamente attingibile, se lo individuiamo da un punto di vista antropologico, nei termini con i quali mi sono espresso prima. Quindi, quando io sento, per dirne uno, Valerio Magrelli, o altri poeti contemporanei, che parlano appunto di questa indefinitezza della poesia mi scappa da ridere... Io non amo, per non dire che detesto, tutta la poesia italiana del Novecento, l'ho detto ora chiaramente... Abbiamo avuto grandi poeti prima, che, nel momento in cui sono stati interpellati a riguardo, sono stati perfettamente in grado di rispondere sulla loro opera. Ora, non me ne vorrà Magrelli se lo prendo come emblema di una letteratura moderna, postmoderna, ormai postuma... Mi è capitato di leggere una sua intervista, in cui dichiarava qualcosa come "quando scrivo poesie, all'inizio, non so neppure io che cosa sto scrivendo". Ecco, questa e simili definizioni per me sono altrettante lampanti ammissioni di essere pessimi poeti. Eppure, si presentano come dichiarazioni rilasciate da presunti esperti intorno alla magia della poesia, quella magia che ispirerebbe solo alcuni, all'interno di processi creativi elitari, attraverso i quali si riceverebbe un'illuminazione da invasato, che ti mette in grado di riconoscere appunto la magia invisibile: tu diventi allora l'esecutore di un qualcosa che viene dall'alto. Ecco per me questa è stupidaggine e mi è sempre stato molto chiaro questo. Tuttavia, comprendo che quello che comunemente si intende per poesia è proprio questo.

Hai parlato ora di poeta invasato, io, avviandomi a congedarti e a ringraziarti per la generosità dei tuoi argomenti, volevo interrogarti in fine proprio su questo: la poesia o la persona stessa del poeta è un medium secondo te? Se è un medium, questo vale sia in senso medianico che mediatico? Cosa ne pensi?

Penso che sia profondamente vero, per le ragioni che ho detto prima e dalle quali, a mio parere, va del tutto estromessa la concezione di poesia che stavo invece criticando adesso. Ciò è vero proprio per l'idea che ho di poesia: c'è una parola che nomina il mondo, alle

origini del linguaggio, poi il mondo nominato e la parola che lo nomina a un certo punto si sclerotizzano, come accennavo prima. A quel punto il poeta - cioè ciascuno di noi, dato che non si tratta di un appartenente alla categoria di superuomini della Marvel – lo rinomina. Il poeta è una persona che ha una consapevolezza che è in primo luogo linguistica, in questo senso prima parlavo di consapevolezza. Il poeta, praticamente, non fa altro che essere effettivamente un intermediario - in questo senso io lo intendo *medium* - tra quel mondo nominato, che ormai è percepito in modo sclerotizzato, e il suo punto di vista, che invece è caratterizzato da una meraviglia originaria. Posso parlare in poesia con questa meraviglia dello sguardo sul mondo, ad esempio, per descrivere una cascata. Ma lo stesso sentimento di meraviglia lo posso usare per descrivere il frammento di qualcosa che si è guardato o detto in passato, per descrivere una pulsione sentimentale... Quindi la poesia e il poeta è un *medium* da questo punto di vista, che è lo stesso dal quale il poeta si può anche definire sciamano. Ovviamente mi riferisco alla definizione etnografica di sciamano, sulla quale ho scritto. Non a caso quella dello sciamano è una dimensione totalmente, articolatamente e plurivocalmente performativa. Lo sciamano è poeta, guaritore, giurista di volta in volta, ma in origine era semplicemente – e però totalmente, dunque tendendo alle altre funzioni che poi ha assunto – un professionista della parola. Nello sciamano la consapevolezza di cui parlavo prima era davvero spiccata, costituiva l'essenza stessa della sua vita sulla terra.

Un'ultima domanda: lo sciamano non ha il problema dell'io, come il poeta moderno, vero? Cosa puoi dirmi su questo? Lo sciamano espone il proprio io perché usa tutto se stesso: il corpo, la voce, mette sempre in mezzo la propria persona quando performa l'opera, eppure non sembra avere il problema dell'identità che appesantisce dalle origini la poesia scritta...

Esatto. Anche quella dell'identità è una deriva e non la definirei semplicemente post-romantica, come spesso si dice, neppure postmodernista, è appunto una deriva post-orale. Il problema dell'identità è legato a quello dell'autorialità e quest'ultimo è nato appunto quando abbiamo cominciato a trascrivere i testi: con la nascita della tradizione medievale, che ha inventato il testo scritto. Ancora nel XIII secolo il testo scritto è un'anomalia e l'autorialità non esiste: i grandi nomi dei trovatori che ci sono stati tramandati, sono a mio parere quasi integralmente finti nomi. La tradizione scritta, che non vuole tradire se stessa, attribuisce nomi, individua autori. Però anche dentro le prime attestazioni scritte del medioevo emerge un'idea creativa che è quella pre-scrittura, secondo la quale la creazione non è qualcosa che venga plasmato da un individuo. Prima la tradizione si manifestava in forma performativa e la creazione era una manifestazione, una emanazione della tradizione stessa, l'opera era una articolazione della tradizione. È difficile per noi comprenderlo: l'opera non era il prodotto di un autore. L'autorialità per noi è invece l'emblema stesso della poesia, quello a cui si giunge alla fine, attraverso l'idea autocelebrativa, autoincensante del poeta di cui parlavo all'inizio. Ecco, questo è un aspetto centrale della deriva post-orale ed è un perno della nostra tradizione scritta. Tuttavia, se ragioniamo sugli archetipi, il nome di un autore è meno un'unghia, rispetto al corpo di un gigante: soffermarsi su questo particolare, dando troppa importanza al singolo, è una stortura, dalla quale paradossalmente derivano a cascata quell'idea di indefinibilità della poesia e tutte le altre aberrazioni sulle quali ci siamo soffermati prima.

3. *Poesia ed esperienza collettiva. Un dialogo con Zoopalco*

I (Eugenia Galli, Toi Giordani, Riccardo Iachini, Vittorio Zollo, Alessandro Minnucci)

19 aprile 2021

Messina- Bologna- San Leucio del Sannio- Chicago

II (Eugenia Galli, Toi Giordani, Riccardo Iachini, Vittorio Zollo)

29 aprile 2021

Messina- Bologna- San Leucio del Sannio

Oltre alle domande generali, inviate a tutti gli artisti intervistati, prima della realizzazione di questo dialogo con i membri del collettivo Zoopalco, ho inviato una traccia in forma “oralizzante”, che propongo qui, sugli argomenti specifici che avrei voluto affrontare nel corso dei due incontri che ho realizzato. Parte dei temi – naturalmente condizionati dalle normali dinamiche dell’oralità che qui intendo riprodurre approssimandomi quanto più possibile a una riproduzione dell’oggetto fluttuante del mio studio – è rimasta irrisolta.

Su Zoopalco:

- *Da dove viene il vostro nome?*
- *Siete un collettivo artistico che si è dato forma di associazione culturale, la dimensione politica evidentemente c’è. È forte? È alla base della attività artistica, o vale il contrario?*
- *In collettivo si vive insieme, le esperienze poetiche si fondono. Questo può allontanare da un confronto con le altre realtà artistiche che operano nello stesso ambito?*

Sulla ricerca di Zoopalco:

- *Eugenia, presentandovi, mi ha scritto “il collettivo Zoopalco ricerca nell’ambito della poesia multimediale e medium specifica”.*
Mi colpisce, in contesto di “autocritica”, l’uso della parola “ricerca” come verbo, mi dà l’idea di una declinazione verbale appunto, attiva, performativa, in definitiva, della ricerca artistica, specificamente poetica. Questa caratterizzazione morfologica significativa rimanda chiaramente alla diatriba italiana, forse un po’ esausta, tra poesia di ricerca e poesia lirica. Voi ritenete che ci sia una distinzione? Che valga la pena farla? Nella poesia scritta italiana contemporanea e nel dibattito che viaggia intorno alla sua produzione, la ricerca consiste un po’ meccanicamente e in soldoni in: 1) scelta di temi “poco romantici” 2) scelta di parole o strutture “difficili”. Per voi la ricerca è soltanto incentrata sui mezzi dell’oralità e della multimedialità, in genere, oppure ha anche a che fare anche con quelle questioni generali sui temi e sull’altezza del linguaggio di cui sopra, ed eventualmente in quale prospettiva e in quale misura?
- *Cosa intendete con la coppia “poesia multimediale/ poesia medium specifica”? È possibile che una poesia così “libera” e così “multi”, senta il bisogno di specificarsi? Perché lo fa?*

- *Nella presentazione che compare sul vostro sito, di Via dalla Carta e di Maltempo perso, scrivete che sono spettacoli per sola voce nuda. Mi vorrei soffermare su questa formula, chiedendovi di riflettere insieme, se vi va, su una suggestione: da cosa o di cosa è nuda la voce? Dal corpo? Da cosa deve spogliarsi la voce oggi? Può poi indossare il filtro artistico sentendosi nuda comunque? Voi che tipo di ricerca fate sulla voce? In realtà, proprio perché il vostro lavoro è artistico, la voce è chiaramente nuda, ma lavorata, certamente non fa una esibizione di sé muscolare, ma muscolosa sì... Eugenia è levigata, le sue composizioni per l'oralità non perdono nulla della bellezza della declamazione quando non è magniloquenza, ma consapevolezza, anche quando è sussurrata. Mezzopalco si esprime in beatboxing, in quel caso la voce diventa chiaramente anche rumoristica... Ognuno di voi contamina in qualche modo la sua voce. Vi va di dire che tipo di ricerca fate su quella?*
- *Ci sono i "poeti che non scrivono". Perché non scrivono i poeti che non scrivono? Mandare a memoria è un'esigenza anarchica? Cognitiva? Processuale? Perché ci si affida alla memoria? Per controllare la propria opera da dentro? Per dominarla con la propria esistenza? Oppure per abbandonarsi alla sua precarietà?*
- *Già Via dalla carta spinge all'"uscita dalle quattro pareti del cartaceo" come avete scritto. Quali sono? C'è in quest'espressione l'eco della famosissima quarta parete a teatro? Cos'è la quarta parete della carta?*
- *Eugenia, con le sue riflessioni sulla poesia e la pornografia, anzi sul Fare poesia con gli strumenti della pornografia, si spinge in un campo di riflessione prettamente performativo, quello della teoria della performance. Ci hai riflettuto perché hai studiato Schechner? Perché parrebbe di sì... Sarebbe interessante sapere se c'è una cultura teorica specifica alle spalle. Affermi che la pornografia è un paradigma performativo destinato specificamente a internet, che potrebbe suggerire alla poesia un modo di farsi specifico. Il fenomeno pornografico e quello poetico possono farsi similmente, ma hanno alla base un "essere similmente"? Cioè con questo tu vuoi indicare una sorta di pulsionalità e contemporaneamente di flessibilità alla mercificazione tra le tue pratiche? Sembra questo tipo di riflessione rimanga sullo sfondo e in primo piano ci sia quella metaperformativa, le due dimensioni dialogano o no?*
- *L'esperimento Poety Qwerty è interessantissimo. La performance tipografica mostra una poesia, la espone nel suo processo. Prima di approdare a questo progetto, di cui chiacchieriamo, se vi va, voi riflettete da tempo sul processo orale. Come nasce l'idea di esporre un processo tipografico? Forse dalla difficoltà di esporre un processo orale? Vorrei riflettere con voi sulla possibilità di esporre un processo orale. Sembra sempre tutta esposta nella sua processualità l'oralità, ma forse non è così. Resta segreta nella mente in qualche modo.... Gran parte della sua creazione è nella memoria della mente e nella memoria del corpo del poeta. Pare tutto processo l'oralità, ma isolare la fase compositiva è difficile, insomma. Nasce da questa esigenza di individuazione l'esperimento di Poety Qwerty?*
- *Una provocazione su Poety Qwerty. Non si rischia un pericolo da controllo quasi ossessivo-compulsivo delle fasi del processo di composizione poetica? Penso che la filologia – "scienza" forte, divisiva, suscettibile ancora oggi di amore e odio profondi – è anche una scienza del potere. La filologia tradizionale esercita un potere di controllo*

straordinario sulla poesia. È un potere basato sul controllo delle fasi della creatività. Allargare al pubblico il meccanismo di controllo sulle fasi, affidandolo a ciascuno, disattiva il potere o forse no... Forse è una pericolosa imitazione del potere? È una tentazione che sento nel mio percorso critico, per questo mi confronto con voi.

Sui lavori di Eugenia Galli

- *Poesia e musica elettronica nella Monosportiva dialogano benissimo. Vorrei riflettere sul connubio. Al di là della tradizione che si afferma in questo senso, perché l'elettronica? Tecnicamente come si conciliano i suoni della poesia e quelli di questo genere musicale? Sono lo stesso suono?*
- *Sulla Monosportiva, che è tutta incentrata sul corpo del performer, Eugenia, tu sembri volutamente statica. Sembra che nella performance si intreccino i temi di memoria, afasia, controllo del corpo. Sembra che i temi che tratti descrivano anche gli ingredienti formali dell'oralità.*
- *Nella Monosportiva la narrazione è intermittente rispetto alle parti più liriche e all'introduzione frequentissima di una voce da slogan, più retorica. C'è per te distinzione tra poesia e narrazione o si integrano in un flusso biografico?*
- *Sulla spoken word music: la parte cantata obbedisce a una esigenza di lirismo formale?*

Sui lavori di Toi Giordani

Vorrei parlare dell'alta formalizzazione dei testi. La sintassi della Monosportiva è strutturata in modo che alcune parole seguano, completando le altre o correggendole, in una sorta di struttura a sorpresa che fa molto enjambement a livello performativo, orale, al di là degli a capo tipografici... I testi di Toi potrebbero essere definiti barocchi anche se questo sarebbe liquidarli troppo velocemente. Quelli di Riccardo sono altamente formalizzati. Perché? In particolare penso a Regina, di Toi, ma chiunque di voi può rispondermi perché tutti fate ricerca formale notevole e complessa. Un testo formalmente molto complesso non orale può stare nell'oralità? Può una poesia che anche a una lettura risulta molto sperimentale nei termini che apprendiamo dalla scrittura poetica del Novecento essere detta? Come vi confrontate con l'oralità pur difendendo, come mi pare voi facciate, la legittima complessità dei testi? L'oralità deve essere semplice? Eugenia, per Regina, mi scriveva che durante la performance che ho visto in video distribuite un Qr code per accedere al testo. Dunque, c'è un bisogno di sostegno testuale scritto durante la performance? Le due dimensioni dialogano per opportunità o per scelta teorica?

Sui lavori di Riccardo Iachini

- *Per Riccardo e Cambio di luci. Sembra che lo spettacolo sia costituito da una sorta di estrazione di aspetti lirici da una narrazione filmica. Rinarrata, lyricizzata, dialogata... tutto insieme. Sembra che ci sia una sorta di volontà di tornare alla più semplice dizione della storia e che la dizione sia contemporaneamente narrativa e lirica. La storia è narrazione o lirica... o entrambe secondo te?*
- *So, da Eugenia, che stabilisci un contatto molto diretto con il pubblico, nelle performance in presenza alle quali purtroppo non ho partecipato. Questo è evidente però anche nel*

video di Cambio di luci. Prima dello spettacolo tu parli alle persone realmente e il passaggio è fluido. È una pratica che il teatro di narrazione conosce, ma nel contesto dei tuoi spettacoli da cosa nasce questa esigenza di realtà nel contatto con il pubblico? Rendere il pubblico coprotagonista mi pare che sia un'esigenza che ti distingue all'interno del percorso del collettivo, ti va di parlarne?

Sui lavori di Vittorio Zollo

Vittorio, sembra che tu abbia una esigenza di raccontare più forte degli altri almeno in apparenza. Tu racconti, narri la provincia. Spicca la tua inclinazione al parlato contaminato o meglio animato dal dialetto. Il tuo lavoro, per dirla in soldoni, pare più teatrale di quello dei tuoi soci. Come però è possibile che esso risulti ancora poesia orale? A te risulta? Le stesse guide percettive sono narrazioni poetiche, questa definizione che ne date è molto pensata o istintiva? La ricerca che fai con gli spettacoli tuoi, nella resa dell'ultimo anno, esibisce il processo in modo molto originale: performativo e meta-performativo contemporaneamente. I piani si sovrappongono letteralmente in modo volutamente, a volte, stridente. C'è oltre all'esibizione del processo anche l'esibizione del fuori sincrono del processo... Secondo te c'è più sfasatura o più intersezione tra piano di realtà e piano del processo creativo?

I.

Grazie di partecipare tutti a questa chiacchierata sul vostro lavoro, so che siete sensibili a questi incontri tra mondo della performance e mondo accademico, alcuni di voi hanno una formazione umanistica e sono attivi anche nell'accademia...

Toi Giordani: Io credo che si tratti di una formula perfetta. C'è un'ottima alchimia tra performance e studi sulla performance.

Sì, penso che l'introduzione dei Performance Studies in accademia, in Italia, abbia procurato una ventata di intelligenza critica nuova. È emersa la vocazione all'incontro tra realtà artistica e studio, ed è interessante che sia successo al Sud, soprattutto tra l'Abruzzo e Messina. A proposito, io ho vissuto a Bologna e ho conosciuto lì, dal vivo, i vostri lavori, ma mi pare che le vostre basi si siano allargate anche oltre l'Emilia Romagna, dico bene?

Toi Giordani: Sì, io, Eugenia e Riccardo adesso siamo a Bologna, invece...

Vittorio Zollo: Io sono in provincia di Benevento...

Sono contenta di questo incontro, (peccato che questi tempi ci costringano online): quando ho contattato Eugenia immaginavo di confrontarmi soltanto con lei...

Eugenia Galli: No, sai, per noi funziona così, quando chiami uno di noi, arriviamo tutti...

È una cosa che dà l'idea del collettivo, no? Vi siete configurati come associazione culturale, ma sembra che manteniate decisamente l'anima del collettivo, o mi sbaglio? È un passaggio delicato, quando avviene: mi è parso che voi abbiate mantenuto una vostra coerenza e un'aderenza ai principi originari.

Eugenia Galli: Sì, ci teniamo, crediamo effettivamente di aver mantenuto la coerenza di cui parli tu. Nel passaggio, però, ci sono stati dei caduti, come sai. All'inizio eravamo in nove, mi riferisco alla formazione del collettivo che ha preso vita tra il 2015 e il 2016. Trasformandoci in associazione, siamo rimasti in quattro, tra i vecchi, ma sono entrati Vittorio e Alessandro, che è la nostra anima critica, lui sta facendo un dottorato a Chicago e ci raggiungerà online tra poco.

È interessante che il collettivo si presenti con individualità affini, ma anche molto distinte, come le vostre, e che inglobi anche un elemento che non si porge come puro performer, ma come critico "interno", direi...

Eugenia Galli: Esatto...

Toi Giordani: Infatti, per noi è importante la sua presenza, abbiamo "inglobato" un critico, hai detto bene...

Spero che si unisca presto alla nostra chiacchierata. In realtà, al di là dell'ironia (che sprizza una specie di energia amicale, insomma) che si può fare su questa presenza originale, a me colpisce proprio questo particolare, perché mi sembra lo specchio reale di quello su cui rifletto, a un livello ancora forse troppo teorico, ovvero la necessità di recuperare la dimensione della critica come una fase performativa dell'opera stessa, qualcosa che risulti inserito nel processo.

Eugenia Galli: Comprendo pienamente il tuo discorso, Fabrizia. Io e Tommaso Galvani, che ha fatto parte della prima formazione del collettivo, siamo dei filologi, ci rendiamo conto di questa dimensione necessaria dell'occhio critico, anche nella pratica.

Lo so, è interessante anche la vostra formazione filologica e la fantasia filologica – che, a molti, assurdamente, potrebbe apparire ossimorica – che il collettivo ha investito nel progetto di cui, se vi farà piacere, avremo modo di parlare. La fluidità tra scienza critica e performance non è scontata e voi la realizzate, ne avete consapevolezza, la traducete concretamente.

So che Eugenia ha esteso un po' a tutti le domande che le ho mandato come traccia dei temi che avrei voluto discutere con voi. Come vi sono sembrate, avete avuto modo di confrontarvi un po' su quelle?

Eugenia Galli: Tu mi suggerivi di non "scandalizzarci", leggendo, per il grado di specificità degli interrogativi, calibrati sulla tua ricerca. In realtà le domande ci sono parse molto centrate sul lavoro che facciamo. Certamente possiamo rimodulare insieme gli argomenti, se ti va, ma i temi sono molto affini a quelli sui quali ci interroghiamo nelle nostre riunioni.

Toi Giordani: Fermaci, però, se ti stanchiamo. Il solo rischio è quello di andare avanti all'infinito, perché siamo molto stimolati dalle domande.

A me andrebbe più che bene. Vi ringrazio molto di questo entusiasmo. Siete fortunatamente in tanti e potremmo provare a chiacchierarne in due volte. Sarà senz'altro una chiacchierata molto lunga se volete. Oggi io proverò a dirvi più che altro le mie impressioni su aspetti del vostro lavoro, che è ampio e sfaccettato: se questo vi suscita interesse riprendiamo i fili dopo che le impressioni decanteranno. Questa non è un'intervista, vorrei fosse uno spazio di ricerca che facciamo insieme. Oggi metto in po' il mio: ho

tanti interrogativi accumulati. Fermatemi eventualmente voi quando gli aspetti teorici che ritengo più intriganti soverchiano la prassi che vorrei comprendere meglio dalla vostra voce.

Riccardo Iachini: Ciao Fabrizia, ci sono anch'io. Va bene chiacchierare a più riprese, e approfonditamente, a partire dalla tua critica, ci piace.

Grazie di essere con noi, Riccardo. Dicevo agli altri che i nostri argomenti collimano. L'affermatività della vostra ricerca sul fronte teorico e artistico italiano, oggi, mi interessa. Sto lavorando e ho già realizzato qualche intervista con poeti orali e attori del cunto siciliano e del teatro di narrazione: per ora ho incontrato persone appartenenti a generazioni più mature della nostra, artisti arrivati a un grado di maturazione per me estremamente interessante, sia sul fronte della realizzazione artistica sia su quello dei risultati teorici. Credo sia utilissimo dialogare con loro, ma credo che lo sia altrettanto con artisti più giovani, perché è naturale contattare in loro, in voi, una tendenza più spiccata a considerare gli aspetti teorici della performatività, sia orale che scritta, come problemi aperti. La vostra realtà, poi, è ancora più frizzante perché immagino che le modalità del collettivo rendano dinamica la riflessione, ancora di più quando a comporlo sono anime molto diverse come le vostre. Dunque, volete iniziare da un tema in particolare?

Eugenia Galli: Guida tu.

Allora partirei da un brano della nota di presentazione che mi hai inviato tu, Eugenia, in cui scrivevi "il collettivo Zoopalco ricerca nell'ambito della poesia multimediale e medium-specifica". Su "medium-specifico" mi piacerebbe soffermarmi a parte, ma inizio da più lontano. Mi ha suggestionato, se vuoi un po' bizzarramente, un particolare che attiva dei problemi su cui sto riflettendo per ora: il fatto che tu non abbia scritto "conduce una ricerca" o qualcosa di simile, ma abbia usato più direttamente la parola "ricerca", come verbo. Ormai, dal ritornello su poesia "lirica" o "di ricerca", la parola "ricerca" esce talmente abusata che a parlarne la troviamo stanca, un po' svuotata di senso. Usare la parola in senso verbale, invece, ne riattiva la valenza performativa, forte. Forse performare realmente la poesia, restituendo la ricerca, come fate voi, alla sua dimensione "verbale", attiva, è una scelta in grado di farla emergere dalle paludi di dibattiti proprio stantii.

Voi riflettete teoricamente sulla necessità di far diventare la ricerca un'azione? Alla luce di questa azione varrebbe la pena mantenere gli steccati tradizionali?

Il quadro mi pare questo, correggetemi se, anche rispetto alle contingenze della nostra discussione, vi risulta un po' sorvolante o grossolano. La poesia "di ricerca" difende ancora oggi le sue scelte un po' a priori: preferenza per strutture e parole "difficili" e per temi "poco romantici". Il rifiuto, anzi, di un certo romanticismo, soprattutto a livello tematico, mi pare che stia paradossalmente diventando prevalente nel campo della ricerca, che ormai non possiamo che definire addirittura "tradizionale". Provo a dirlo in breve: si verifica che, per assurdo, la ricerca oggi incentra la difesa della propria identità più sul rifiuto di alcune aree tematiche che sulla affermazione di forme "difficili".

Senza oscurare il momento teorico, voi incentrate la vostra attività di ricerca, pragmaticamente, sui mezzi dell'oralità e della multimedialità. Il vostro collettivo mi pare riconduca la ricerca alla sua resa concreta, attraverso la tecnica, senza trascurare una riflessione sui temi.

Vi ha influenzati in qualche modo il dibattito che ho tirato in ballo? Ritenete che abbia ancora senso l'etica del tema non sentimentale, del linguaggio "alto" anche quando questo vuol dire complicare deliberatamente l'ordinario, il parlato? Avete sentito mai la necessità di selezionare temi che non vi facessero "cadere" nel lirico?

Insomma, l'agitazione di quel dibattito penetra in qualche misura nella vostra riflessione o la considerate semplicemente non buona?

Eugenia Galli: Inizierei io, visto che parti dalla nota che ti ho inviato, con due parole, poi passerei la palla a Toi, se gli va. Ho usato la parola ricerca, come verbo, come sottolinei

tu, perché noi crediamo che la poesia contemporanea, se non è una azione di ricerca, forse non ha molto senso. In effetti per noi non conta molto distinguere tra lirica, performance, sperimentazione, seguendo il dibattito tradizionale: la ricerca è una dimensione complessiva che coinvolge tutti gli aspetti, tematici e tecnici, della poesia, anche se si esalta, in particolare, negli aspetti tecnici. Se non c'è una ricerca dietro, fondamentalmente, non si sta facendo poesia contemporanea. Noi proviamo a farla, effettivamente, attingendo spunti molto al di là del contesto della poetica e della poesia "di ricerca", che è ormai di fatto "tradizionale". Noi cerchiamo di risalire alla poesia orale antica, troviamo un riferimento privilegiato, direi, nell'epica: lì, come sai bene, il focus non è sull'io del poeta, come in ambito lirico. La questione sentimentale non è davvero al centro di quel tipo di poesia originaria. La dimensione fondamentale lì non è quella emotiva, ma quella narrativa. L'epica si configura come uno *storytelling*, spesso in terza persona, nel quale il poeta non parla di sé, ma del mondo che lo circonda. Ecco, ho semplicemente definito il quadro di base. Interpello Toi, però, che su questi aspetti ha ragionato molto.

Toi Giordani: Sì, la ricerca è una delle cose sulle quali ci siamo non solo interrogati, ma ancora prima trovati. Poi ci siamo interrogati, tra tutti noi. Come coglievi tu, proveniamo da ambiti, ascolti, letture molto diversi... Io sono un appassionato della neoavanguardia italiana e, per quanto riguarda gli aspetti formali che chiamavi in causa, mi sono formato su letture sperimentali. Poi, a partire dagli spunti offerti da quell'area di ricerca molto definita, penso di aver trovato una modalità di ricerca personale. Sulla dimensione della ricerca all'interno del collettivo, invece, posso dirti che la caratteristica che ci unisce tutti è proprio la tendenza di ciascuno di noi a utilizzare più merce, direi così, e, a partire da quella, cercare di costruire un metodo proprio, piuttosto che andare ad eleggere temi a tavolino o scegliere meccanicamente delle strutture compositive di un certo tipo. Nella dinamica di definizione di un proprio metodo è chiaro, poi, che il lavoro di scelta, anche ben ponderata, ben meditata, si svolgerà quasi naturalmente. Il lavoro al proprio metodo, per noi, parte dalla base che Eugenia ha definito. Le "regole", e metto chiaramente la parola tra grandi virgolette... Le regole del gioco, dicevo, sono piuttosto semplici, nascono dalla volontà di smetterla di intendere il poeta come una sorta di motore di contenuto, o ancora peggio, più banalmente, come una persona ipersensibile, dalla quale semplicemente ci sia aspetta che mostri "quello che ha dentro"... Direi che si tratta per noi di intendere il poeta più come un "attore", certo... *non esattamente* un attore, o meglio *non solo* un attore: un attore e un "ricettore", direi, della sua contemporaneità, della società nella quale vive. Innanzitutto, il poeta è per noi una persona che vive nel suo contesto. Da questa immersione deriva che il poeta non ha tanto bisogno di eleggere un tema rispetto a un altro, quanto di captare i temi che svilupperà. Ma credo sia giusto passarci un po' la palla, tra tutti, chiamo in causa Vittorio... Su questo aspetto, proprio con Vittorio, ci siamo trovati davvero in accordo. Abbiamo anche letture che ci assomigliano, anche se non sono state solo quelle ad avvicinarci, hanno avuto comunque un ruolo importante: senz'altro siamo più simili per letture che per storie personali. Forse è anche a partire dalle letture comuni che ci siamo fatti quest'idea del poeta non come motore di espressività, ma come ricettore, come antenna. Da questa idea comune è nato

il progetto *Guide percettive*, nel quale, attraverso la formula della residenza, il poeta si mette completamente al servizio degli stimoli ambientali, sociali, contestuali che riceverà, quindi, in un secondo momento, si esprime attraverso uno stile che deriva da questa esposizione, dall'incontro dello stimolo con la sua personalità, la sua specificità, il suo essere poeta in quanto poeta, direi proprio poeta in quanto persona capace di scrivere...

Sì, questa idea di poeta mi fa riflettere sulla medialità, su cui mi piacerebbe che intervenisse subito Vittorio. Oggi, che tutto si avvia a verificarsi sempre più in digitale, in ambito accademico ci si chiede se il teatro sia o no un medium. E la poesia? (Forse sono la stessa cosa? Ma con la poesia si va alle radici della questione...).

Penso che il medium abbia una valenza triplice: mezzo di comunicazione; agente o atto di connessione tra la realtà presente e l'oltre, dal quale, ad esempio, forse, vengono le storie, i significati...; mediatore tra parti sociali.

Forse il teatro è una forma d'arte pura, non mediata – o meglio, non mediata nel primo senso: non è un libro, per intenderci –. Però il teatro è senz'altro un'arte mediante, cioè media tra parti sociali, e forse è pure un'arte medianica: connette con l'oltre, che non specifico di più, ognuno ne ha un'idea sua.

Vittorio, dato che il tuo lavoro si muove sul filo sottile tra poesia e teatro, ti ritrovi e vi ritrovate in questo? Pensate che i vostri processi siano conformi a uno o più di questi aspetti? Alludo chiaramente anche all'aspetto rituale della questione, che è quello col quale mi pare che tu giochi maggiormente.

Vittorio Zollo: Sì, ci gioco decisamente. Fammi entrare in questa idea di medium... Prova a specificarla ulteriormente.

Sì, concretamente, sui tuoi lavori: quando performi, la tua presenza è forte e rafforza quella della gente intorno a te: in questi casi, per me, si fa più chiaro che la "mediazione" non è tra una presenza e un'assenza.

L'antenna a me sembra posta tra un qui e un oltre, che si rende presente proprio in virtù della "captazione". Colui che pratica questa mediazione "rituale", è un medium, in senso medianico? Per te il poeta antenna è questo?

Per me l'immagine è perfetta per descrivere un poeta orale o un poeta-attore come te. Questo, però, per la verità, non comprende tutto il quadro della tua attività: secondariamente potremmo pensare al fatto che tu usi anche la scrittura in lavori multimediali. Mi chiederò cosa c'entrino a questo punto con te, con voi, i poeti che continuano ad affidarsi alla mediazione del libro o di altri mezzi ulteriori, se vuoi secondari, rispetto allo scenario iniziale "esterno - poeta", "stimolo - resa". L'oralità forse è il momento in cui la medianicità del poeta è più appariscente, ma davvero nella scrittura si può parlare solo, in modo circoscritto, di medialità nel senso di "supporto memoriale che si fa veicolo di informazione"? Solo nel senso più restrittivo del notissimo "il medium è il messaggio"? Oppure c'è medianicità e mediazione sociale anche nella scrittura?

Se ti va, vi va, scioglieremo qualcuno di questi nodi, a poco a poco, ma partirei da questo: dalla mediazione sociale che ha tempo e luogo chiari nel momento performativo, poetico-teatrale, comunitario, dei vostri lavori.

A cosa servono il corpo e la voce del poeta-attore, nel territorio nel quale fate residenze, quando fate, anche politicamente, "presenza"?

Vittorio Zollo: Io credo che tutto quello che hai descritto si innesti bene in un discorso più ampio sulle "specificità". Quando andiamo a risiedere in un territorio specifico c'è bisogno di una mediazione specifica, che passa necessariamente attraverso la presenza. Questa è l'idea che abbiamo: per fare emergere qualcosa di valido, per entrare realmente in contatto con il tessuto vero, "specifico", appunto, di un posto, c'è sempre bisogno del corpo. Il poeta deve essere presente. Per quanto riguarda il discorso che tu fai sulla

mediazione, ecco, questo è il modo in cui noi intendiamo la mediazione: nella presenza reale. Io vivo dove sono nato, in provincia di Benevento, uso il mio dialetto per “mediare” nel mio territorio: la lingua è una questione fondamentale. In alcuni territori di provincia, al Sud – immagino che tu lo sappia bene – l’italiano, di fatto, è meno conosciuto del dialetto. Anche i miei soci, quando mi raggiungono in presenza, pur non essendo di qui, sostengono questa necessità di mettere in piedi un processo di ascolto, quindi di trasformazione e poi di esecuzione, sempre a partire dalla lingua reale del posto. L’ascolto, in primo luogo, mette in atto l’idea di “abbandono” di cui poco fa parlava Eugenia, l’abbandono dell’io poetico. Proprio la contestualizzazione, nella realtà – locale – permette di trasportare in discorso del poeta sul piano dell’universale. Contestualizzare, per come la intendiamo noi, è una necessità primaria del poeta. In termini pratici, la mediazione avviene attraverso la lingua, perché la lingua – che in realtà nel mio lavoro io uso anche in modo diametralmente opposto, come ti dirò dopo, se ti fa piacere – è il primo punto di contatto con gli individui che collaborano ai nostri progetti. Mi riferisco a *Guide percettive*, di cui parlava Toi: si tratta di un progetto comunitario che si avvale della collaborazione di individui appartenenti al territorio che scegliamo, sparsi lì. Se con questo progetto venissimo da te, da te che stai laggiù in Africa – fammi scherzare un po’ da Sud a Sud – avremmo bisogno di persone del posto, pronte a guidare il progetto, mediandolo nella loro lingua a persone reali del territorio, persone che in quella lingua parlano davvero. La mediazione è una questione, a mio avviso, lo ribadisco, più che altro linguistica. Da questa base si entra nella ritualità, che è un altro discorso che hai appena ricordato e che io ritengo pure fondamentale: io penso che ci sia bisogno di ricordare che la performance rituale non appartiene al poeta, essenzialmente, appartiene proprio all’essere umano... È da questo che il poeta ricava tutta la sua “roba”.

Eugenia ti descrive come il più fisico del collettivo. Quando parli di presenza del corpo dell’attore, non lo fai solo in senso affermativo, ma anche in senso apparentemente passivo, l’antenna nella sua fase di ricezione, appunto: il corpo è lì come voce e come gesto, ma prima è lì come orecchie, ascolta le narrazioni degli altri.

Come conciliate l’aspetto della narrazione con quello della poesia? Parlo di “conciliazione” perché non è scontato che la poesia sia inglobata all’interno della narrazione o viceversa. Vi siete interrogati teoricamente su questo tema? Questo continuum, che è possibile individuare nei discorsi e nei lavori vostri, lo considerate in qualche misura naturale? E per descrivere le vostre performance vi sembra appropriata l’espressione “poesia narrativa”?

Riccardo Iachini: Sai, noi non useremmo tanto “poesia narrativa” quando “narrazione poetica”, la differenza può apparire sottile, ma c’è, puoi coglierla.

Sì, è un’osservazione assolutamente giusta: si tratta di prospettive e proporzioni. Questo processo lo sentite istintivo o nasce in seguito a una sorta di programmazione teorica?

Vittorio Zollo: In realtà credo che si tratti per noi di un vero e proprio palette: lo abbiamo piantato insieme. Forse cercavamo da un lato un punto di partenza, dall’altro una direzione.

Riccardo Iachini: Forse hai ragione Vittorio, però più che altro, come diceva anche Toi, prima: forse non si tratta proprio di un paletto... Sì, certo, a un certo punto ce lo siamo detti: andiamo in quella direzione. Però, quando ce lo siamo detti era già successo: il processo era avvenuto in maniera naturale, partito poi dal confronto. Sai, Fabrizia, devi pensarci proprio come persone – forse in questo periodo un po’ meno – ma comunque come persone che si confrontano quasi quotidianamente... Gli stimoli arrivano così. Ci è venuto quindi quasi naturale andare in quella direzione. Poi è arrivato il momento in cui ci siamo detti “bene: forse davvero la narrazione è la strada che vogliamo percorrere – singolarmente – di conseguenza è la strada che vogliamo percorrere collettivamente”.

E mi pare che questa determinazione alla narrazione nei vostri lavori non comporti una “diluizione”, passatemi la parola, della raffinatezza formale del linguaggio, che è un tratto che purtroppo è facile riscontrare in parecchie operazioni artistiche apparentemente affini alla vostra. È interessante anzi la fusione equilibrata tra quello che noi normalmente individuiamo rigidamente come poesia da un lato e la narrazione dall’altro. Si tratta di un organismo compenetrato? Approfitto per soffermarmi un po’ sul lavoro di Riccardo, proprio a proposito di narrazione e poesia. Penso all’inizio di Cambio di luci, di quello spettacolo mi colpisce come una narrazione filmica possa suscitare l’esigenza di tradurla in un discorso poetico – la prima parte dello spettacolo è presentata come “riedizione di un film in poesia” – che si manifesta per altro nella sua vocazione dialogica, quindi già “problematizzata”, passatemi il termine.

Purtroppo credo che Riccardo abbia avuto in problema di connessione. Mi piacerebbe anche che quando arriva rispondeste quasi al posto suo, da una prospettiva interna.

Nel suo spettacolo con il riferimento è al film di Charlie Kaufman, del 2004, Eternal Sunshine of the Spotless Mind. Chiaramente la narrazione filmica è quella con la quale oggi abbiamo più confidenza, forse proprio per questo rischiamo di subirla. Il rischio però, se riusciamo, come fa Riccardo, a estrarne una parte lirica, è superato. Non so se si tratti di una sorta di “riversaggio” della narrazione filmica in forma orale o di una estrazione della parte lirica da quella narrativa. C’è comunque una narrazione che si vuole ridire oralmente. Certo è che la multimedialità informa lo spettacolo – parlo della forma dello spettacolo ospitata on line –. È una dimensione su cui siete stati costretti a raffinarvi per l’evenienza della pandemia che ha annullato la vita in presenza? Grazie al mezzo multimediale Riccardo è contemporaneamente attore e spettatore. Questo gioco di specchi è una cifra di ricerca molto complessa...

Toi Giordani: Sì, ti daremo senz’altro un’opinione nostra sullo spettacolo di Riccardo, appena riesce a connettersi nuovamente ne parliamo assieme a lui... Intanto mi soffermerei sull’argomento della complessità della ricerca: io penso che in effetti quello di perdere un po’ in comprensibilità è un rischio che corriamo spesso. Riccardo è tanto diretto quanto complesso, ma direi che è Eugenia quella che riesce a perdere di meno comprensibilità. Tutti fatalmente, ricercando, cadiamo parzialmente in questo rischio. Ti dirò pure che io, tra tutti, sono forse quello che ne perde di più... Sono sempre teso tra la voglia di raccontare qualcosa di concreto e le tecniche, i dispositivi che mi affascinano, poetici o narrativi che siano, l’estetica complessa... Ma aspetta, c’è da pensare bene: intanto io prendo una birra.

Sì, va bene, senz’altro, scherziamo un po’, sentitevi liberi di performare un po’ come viene.

Toi Giordani: Possiamo mostrare la birra in questo video?

Non userò il video, ma certo, fai pure come fosse uno Slam.

Eugenia Galli: è vero la birra fa subito Slam: sai che ci sarebbe da parlarne... In certe locandine degli eventi Slam la birra è in primo piano, la poesia sullo sfondo. Nulla togliendo alla birra, chiaramente: la poesia lì però spesso ci resta sotto, lo sappiamo tutti...

Hai ragione. Poesia alla poesia e bere al bere – con qualche buon punto di contatto, come gli antichi... Al di là dello scherzo, mi piace il discorso sulla comprensibilità che aveva iniziato Toi, che è tornato subito. Riprenderei il filo proprio dal tuo spettacolo Regina, Toi, visto che abbiamo chiamato in causa questo argomento. Ti sei “preoccupato” se non è una parola grossa, in quel caso, di essere comprensibile? Io ne ho visto purtroppo solo la riproduzione in video, ma Eugenia mi ha spiegato l’uso degli smartphone da parte del pubblico: durante lo spettacolo avete distribuito agli spettatori un QR code col quale avrebbero potuto avere accesso al testo che tu nel frattempo performavi. Dunque un testo complesso non può affidarsi soltanto al veicolo orale? Eppure voi fate oralità con testi complessi, appunto. È sempre necessario l’“aiuto” che avete escogitato in quel caso? Alla luce di questo spettacolo io rinnoverei un interrogativo più generale: la poesia orale subisce l’obbligo di restare “semplice”? I testi orali devo somigliare per forza a quelli che solitamente girano in contesto Slam? Penso che si possa senz’altro essere raffinati e al contempo più “semplici”, dal punto di vista cognitivo, come Eugenia. Forse quello viene da una esigenza di comunicare chiaramente, ma non credo che questo debba essere avvertito come un obbligo. Cos’è veramente “adatto” alla scrittura o all’oralità? Vi siete posti questo problema con Regina o anche con altri vostri lavori?

Toi Giordani: Ti dirò la mia, su di me... Premetto che io sono anche oggetto di bullismo da parte degli altri soggetti del collettivo! Mi si dice che non si capisce quello che scrivo...

Conosco gente, ora scherzando, che ha rischiato il suicidio dopo gli insulti ricevuti per aver portato una poesia complicata a uno Slam, per tornare a quell’area.

Toi Giordani: Sì, proprio lì la complessità è bandita. Ma a mio avviso la complessità è sempre tanto rischiosa, quanto, comunque, proficua e interessante... Certo la necessità espressiva, comunicativa, che ti punge a un certo punto, per me è utile a equilibrare il meccanismo: quella ti porta a fare delle scelte nella visione di processo che sicuramente avremo modo di approfondire... Assorbo gli stimoli, intanto. Penso che in ogni caso il *feedback* sia fondamentale, quello che ci dai tu a un livello, e quello che riceviamo ogni volta a livello del pubblico, per ogni performance effettivamente messa in atto. Questo credo che sia vero soprattutto in contesto di oralità. La performance orale, che è sempre anche fisica, assume chiaramente delle caratteristiche diverse ad ogni ripetizione, non può essere mai uguale a se stessa, come il teatro... Ecco che c’è anche il nostro filologo!

Eugenia Galli: Un critico d’eccezione!

Ah eccoti Alessandro! Parlavamo di te, prima, in tua assenza...

Riccardo Iachini: Malissimo.

Ecco di nuovo anche te, Riccardo.

Alessandro Minnucci: Ma no, dai, spero discretamente...

Bene. In realtà dicevo che mi colpiva la presenza di un critico “dichiarato” all’interno del gruppo. Penso che anche la critica sia una fase performativa dell’opera.

Alessandro Minnucci: Sai, ne abbiamo parlato proprio pochi giorni fa con Toi, che mi ha aiutato a scrivere la locandina per la conferenza che farò tra due settimane alla Sapienza: parlerò dell’atto performativo della critica.

Vedo che siamo orientati in una direzione simile. Ora stavamo parlando del problema del fare oralità difficile, o con mezzi difficili...

Toi Giordani: Sì, entro subito nel vivo della mia esperienza con *Regina*. I quesiti che sollevi tu, Fabrizia, io me li pongo soprattutto in fase di scrittura, ma in secondo luogo, diversamente, tornano vivi ad ogni nuova ripetizione dello spettacolo. Credo che questo si verifichi, in ambito orale, ogni volta che si tratta di ripetizioni a memoria, sia che partano da un canovaccio, sia che siano riproposizioni di un testo fatto e compiuto, come *Regina*, un vero e proprio testo, insomma. Nel video che tu hai visto io leggo e performo questo testo. Quello non è un canovaccio, però quando lo eseguo, propongo anche parti improvvisate. La dinamica di quel testo è particolare, sempre diversa, per questo motivo. Cerco di dare risposta a questo desiderio di performare il testo in maniera diversa a partire dall’esperienza di lavoro artistico con il *Mezzopalco*, un progetto mio e di Riccardo, con la musica... Lavorando anche con quel mezzo ho definito meglio, in me, l’idea che l’accessibilità non è sempre fatta solo di semantica o contenuto. Dal momento in cui sai che ci sono dispositivi compositivi o narrativi affascinanti, che ti portano a complicare la veste, e persino il contenuto, di qualcosa che vuoi esprimere, in realtà ti accorgi che ci sono tantissimi mezzi e livelli ulteriori in cui ci si può trasportare, raggiungendo un diverso, maggiore, grado di accessibilità. I livelli di cui parlo potrebbero essere quello dell’ambientazione sonora, quello della presenza fisica, questi possono, se si vuole, rendere più esplicito quello che in realtà volevi dire col testo.

Una delle ripetizioni di *Regina*, per esempio, è stata fatta al teatro Candiani di Mestre, quello che portavamo in scena lì era lo stesso spettacolo di prima, ma non era lo stesso, perché le parti improvvisate intorno al testo erano diverse: in palco con noi c’era una danzatrice, lavorando con lei abbiamo reso più esplicito lo stupro, che è il centro di quel testo che forse dal live in *Atelier Sì*, a Bologna non si percepisce più di tanto. Nel testo scritto lo stupro non è esplicito, quel centro narrativo è protetto. La resa performativa invece, mantenendo il testo, cioè riprendendo le parole così come sono state scritte, dà l’opportunità, mutando un livello, di esplicitare un contenuto. Io in quel caso dovevo performare mentre prendevo la danzatrice per un piede, trascinandola per tutto il palco... Ho dovuto quindi mettermi in gioco in un altro modo, fisicamente, a livello più completo, non solo vocale... In questo modo credo di aver raggiunto quella accessibilità che non era già “contenuta” nel testo: nella performance quello che vuoi dire può presentarsi stratificato su tutti i media che possono veicolarlo.

Riccardo Iachini: E sai, in realtà questa è una verità che si può applicare a tutti i progetti di Zoopalco, è insomma una caratteristica che accomuna tutti noi: se guardi Vittorio, se guardi Mezzopalco, la rintracci ovunque dei nostri lavori... Davvero l’accessibilità non

la ricerchiamo solo a livello testuale, tanto meno a quel livello esclusivo cerchiamo la comprensione. Su un palco, quando un testo diventa performance dal vivo, può essere fatto in tanti modi e con il concorso di tante componenti. Nel momento della resa, chiaramente, lavoriamo maggiormente sulle componenti ulteriori.

Dunque la performance può essere concepita come un momento in cui la difficoltà del testo può essere sciolta. È interessante questo lavoro a più livelli. Come dicevi tu, Toi, il testo è “complicato” per proteggere il nucleo di significato, ma tutti i livelli ulteriori che il momento performativo riesce a evocare e toccare, invece, svelano qualcosa di quel nucleo linguistico forte: c’è una doppia tensione nell’oralità complessa di una “poesia” come Regina.

Ma il ruolo della lingua è sempre quello di velare? Anche nei lavori di Eugenia il nucleo tematico è scottante, ma lì la lingua, quasi da sola, di fatto, lo esplicita maggiormente...

Eugenia Galli: Nel mio caso è più forte il desiderio di essere compresa. Evidentemente sento questa esigenza. Ho scritto anche testi un po’ più complicati degli altri e guarda caso sono quelli che faccio di meno a voce... Li immagino adatti, in futuro, anche per una possibile fruizione tipografica. In ogni caso, tutti i miei testi, anche questi, sono sempre scritti pure per la voce. Sai, io uso sempre anche le note al testo. Dipende senz’altro dalla mia formazione, di cui ti parlavo prima. Proprio in questo periodo, per il centenario, sto lavorando su un poemetto di Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e senhal*, faremo una performance su quello con la *Monosportiva*. È l’esempio di un genere: opere corredate da un apparato di note. È chiaro – c’è bisogno di dirlo? – che non sto paragonando il mio lavoro a quello di Zanzotto, intendo che è un obiettivo a cui tendo, è un maestro... Ecco, io credo che possa capitare di indirizzarsi a un’opera che abbia un respiro poematico, epico magari, ma pieno anche di una tensione dialogica... Per restare sul poemetto di Zanzotto: lì ci sono tante voci che dialogano le une con le altre. Ecco, anche rispetto alla complessità delle voci che eventualmente si sovrappongono nel testo, mentre si scrive ispirandosi a questo genere, a volte può capitare di sentire l’esigenza di chiarezza: quando la fruizione alla quale il testo andrà incontro è cartacea, si può utilizzare il meccanismo delle note. È un dispositivo che in ambito poetico, in assoluto, e nella poesia lirica soprattutto, è ancora poco usato. Io ho guardato anche a un libro uscito qualche anno fa, *Hula Apocalisse*, di Roberto Batisti, Francesco Brancati e Marco Malvestio: è un libro di poesia in cui le note rappresentano una cifra stilistica importante.

Sai, mi chiedevo se nel tuo percorso potesse essere entrata un’eco anche di quello. Di Hula ho avuto modo di parlare tanto con uno degli autori, Roberto Batisti. Sappiamo che in ambito critico, in quel caso, qualcuno ha interpretato la presenza delle note come una posa dotta, un segno di spocchia filologica. Non credo si tratti esattamente di questo...

Eugenia Galli: Neanch’io, infatti!

In ogni caso, penso che ci fosse negli autori anche una consapevolezza ironica del tipo di reazione che avrebbero procurato, sebbene l’ironia non sia il motore principale dell’esperimento. Questa dell’esigenza espressiva di cui parli tu a proposito del ricorso alla nota, che è in questo senso il dispositivo forse più funzionale – certo, ripensato artisticamente – è una posizione che mi convince molto di più. Davanti a una nota, in poesia, ci si può chiedere: si tratta di un tic da letterato? Di una deformazione professionale? Può

darsi, ma io credo che interpretare come questa pratica sia rivendicata allo spazio creativo sia interessante.

Eugenia Galli: È vero, credo questo anch'io chiaramente. E c'entra senz'altro... Abbiamo in Roberto Batisti una conoscenza comune... Le idee circolano...

Si, in questo caso io credo che si tratti di un aspetto della performance poetica di persone che sono anche critici e se la critica stessa, come dicevamo prima, è parte della performance artistica questo è un esempio perfetto di come questa partecipazione si dia concretamente. Se la persona che fa poesia e quella che fa critica coincidono, coincide anche lo stile cognitivo. Nel caso tuo e degli autori di Hula, per esempio, lo stile cognitivo si manifesta in questa scissione del discorso in due testi: uno più o meno esplicito, a livello di significato, dell'altro, una parte "a testo", una a margine, ed è testo anche quella...

Vi partecipo in modo estemporaneo un'idea che mi ha suscitato proprio il tuo spunto: penso anche che si possa interpretare questo gesto in termini di "comportamento recuperato", che è uno dei pilastri della teoria performativa di Richard Schechner.

Eugenia Galli: Ci interessa.

L'idea è quella che tutti noi agiamo performance su schemi comportamentali che riproponiamo di volta in volta. Nell'ambito della performance artistica questo "recupero" può essere più o meno consapevolmente ironico o provocatorio. In questo caso la provocazione consiste, secondo me, nel recuperare un comportamento critico – tradizionalmente fuori luogo in poesia – al luogo della poesia. Ciò che l'inclinazione cognitiva del critico detta in ambito del discorso scientifico – se si può serenamente chiamare "scienza" la critica – è trasportato al discorso artistico vero e proprio.

Nel concreto credo che forse, sorta l'esigenza di chiarezza, si tratti di assecondare l'automatismo della chiarificazione in nota, appreso professionalmente. Bisogna guardare alla mente della persona che nella stessa giornata, magari, la mattina "performa" un articolo accademico e il pomeriggio si dedica alla propria attività poetica, no? Ehi, per carità, si può fare anche il contrario, poesia di mattina, lavoro la sera...Ma al di là delle divagazioni circadiane...

Tiro in ballo un argomento fondamentale che vorrei discutere con voi: la memoria. Com'è declinata nel lavoro di un poeta orale di oggi? Mi chiedo se un artista della parola che sceglie l'oralità lo faccia perché sente l'urgenza di adoperare la memoria nel suo processo. Se è così, il meccanismo che porta all'uso della memoria nasce dalla deliberazione cosciente di affidarsi a qualcosa di precario, di ammettere che parti del processo vengano perdute strada facendo, di lasciarsi andare obbedendo alla natura effimera della poesia? Oppure mandare a memoria il proprio testo obbedisce, al contrario, a una compulsione di controllo, come dicendosi: "imparando la poesia la domino, la possiedo più fortemente, è in me, è solo mia, non la affido a un mezzo esterno"?

Se invece usare le tecniche compositive non deriva da un'esigenza cognitiva processuale, si tratta di una scelta anarchica, trasgressiva, "politica"?

Perché un poeta non scrive, chi sono, insomma, i poeti che non scrivono e perché non lo fanno?

Riccardo Iachini: Io penso che nella tua domanda si sovrappongano sostanzialmente due interrogativi: perché oggi tra i poeti qualcuno sceglie di non scrivere e come si usa la memoria nella performance. Credo in realtà che si tratti di due argomenti piuttosto distinti.

Si, allora direi, se vi va, di considerare entrambi gli argomenti e distintamente, come proponi lucidamente tu, Riccardo. Poi magari proviamo a capire insieme a cosa serve e come si usa la memoria all'interno della performance, considerando gli aspetti "attoriali" della pratica della poesia orale. Ma partiamo dalla scelta, che per alcuni sarebbe radicale, di non scrivere, di avere i propri testi solo nella propria memoria. Il poeta orale è sempre qualcuno che non scrive? Perché?

Riccardo Iachini: Ti rispondo io perché tra noi, forse, sono quello che scrive meno...

Eugenia Galli: Io direi che tu non scrivi proprio, Riccardo! O meglio: ho idea che, grosso modo, le tue cose “scritte” consistano in quelle che ho trascritto io per te! Io credo che Riccardo sia la persona che più si avvicina all’idea di poeta orale “puro”.

Riccardo Iachini: Sì, senz’altro scrivo pochissimo e almeno tra noi, appunto, io sono quello che lo fa di meno, ma sai, in realtà non è neanche vero che non scrivo niente...

La verità è questa: i miei testi hanno una sorta di base scritta. Nascono praticamente in forma di appunti, anche se già dal primo momento sono, in ogni caso, pensati per la performance. Poi cosa accade? Che il lavoro sul testo vero e proprio avviene tramite prove orali. Man mano il testo si perfeziona oralmente, in ogni caso io perdo la scrittura, completamente, quasi subito. Quindi c’è effettivamente una base scritta in cui io esprimo quello che voglio esprimere, ma qualsiasi rifinitura avviene oralmente, con tante ripetizioni. Le ripetizioni mi portano a poco a poco a “imparare” il testo o meglio le “basi” del testo, i suoi “appoggi”, da un lato, e dall’altro lato mi conducono a migliorarlo, appunto oralmente. La ripetizione orale per me è una raffinazione del testo: a quel punto, a me, banalmente, la scrittura già non serve più. Non la ritengo più necessaria, insomma.

Toi Giordani: Sì, esattamente, rimane indietro.

La tua prassi mi ricorda come, grosso modo, si faceva poesia nel Medioevo: si appuntavano le prime redazioni dei testi su materiali poveri... Se vogliamo favorire un quadro romantico, possiamo immaginare il poeta intento a vergare le sue prime redazioni su foglie secche. Quello era il primo “materiale”, caduco, su cui il testo trovava deposito. Occorre immaginare un tempo successivo – ma anche precedente, chiaramente – a quella stesura, orale o mentale che fosse (sulla somiglianza di queste categorie si aprirebbe poi un capitolo troppo vasto) in cui il poeta perfezionava il suo testo fino a giungere alla redazione su pergamena, su carta, la “definitiva”.

Dettare o vergare direttamente un autografo per salvarlo è una prassi che riguarda solo la scrittura; ma, effettivamente, anche alla luce di quello che riferisci del tuo processo, se guardiamo alle parti caduche della performance totale della poesia bisogna notare che sia la poesia che alla fine si manterrà orale che quella che si consegnerà alla scrittura “finale” possono prevedere dunque redazioni scritte effimere.

L’osservazione delle dinamiche del vostro collettivo dà spunti davvero interessanti: la scrittura può presentarsi anche esclusivamente come un passaggio “interno” alle pratiche dell’oralità contemporanea, sommerso, invisibile persino ai conoscitori più intimi del processo di composizione delle opere, come sei tu, Eugenia, per Riccardo.

Eugenia Galli: È vero, quando penso alla scrittura in relazione alla poesia di Riccardo, continua ad apparirmi del tutto fuori dalla sua prassi: chiaramente non ho accesso alle sue primissime fasi. Eppure, ti dirò che l’idea di oralità pura, per la sua poesia, mi pare comunque valida. Di fatto l’oralità interessa la quasi totalità del processo compositivo e di fatto i testi definitivi sono frutto di elaborazioni in grandissima parte orali, a memoria, appunto.

È vero. Ci sarebbe da riflettere anche sul fatto che la purezza della poesia orale più pura – che definisci giustamente così perché artisticamente aspira decisamente a questo, si dichiara tale, è tale – è contaminata dalla presenza della scrittura in fasi transitorie del processo, ma anche dalla pratica sempre crescente

della produzione di documenti video delle performance. Esistono oggi archivi – anche semi-privati, affidati a YouTube in link ad accesso limitato, per intenderci – che, di fatto, costituiscono in senso lato una forma di “scrittura” dei testi. Un medium che rispondeva all’esigenza di conservazione dell’opera, l’inchiostro, viene sostituito da un altro mezzo, digitale... D’accordo dunque, l’oralità contemporanea subisce fortemente la tentazione di un deposito, sia di passaggio, come appunto nelle prime fasi compositive delle opere di Riccardo, che archivistico... La memoria però, la memoria pura, quella affidata solo alla mente del poeta vivente, non scompare: liberata dalla sua funzione primaria, diventa un mezzo creativo, un modo di gestire il processo poetico. In questo senso è effettivamente oralità “pura”. È corretto questo per voi? Per te, Riccardo, succede così?

Riccardo Iachini: Sì, esattamente! E per rispondere alla tua domanda di prima, dirò che la memoria è un modo per controllare l’opera decisamente di più, non di meno, o almeno così la vedo io. Se pensi a una performance poetica fatta senza che il poeta si affidi in alcun modo alla lettura di un testo: tu devi immaginare, banalmente se vuoi, che il performer, liberato dalla scrittura e contando sulla memoria recupera dei sensi. Può usare gli occhi per guardare le persone, per vedere il pubblico, per entrarci in relazione così: è una cosa che una persona che legge non è chiaramente in grado di fare... Anche il corpo del performer orale che si affida alla memoria, ha il corpo tendenzialmente molto più libero di muoversi: si parte dal fatto che non ha nulla in mano. Il corpo, se vuole, è liberato da qualsiasi impaccio fisico, sia pure la minima presenza di un foglio: non serve, è tutto dentro la testa. Riprendendo un’idea di performance totale, c’è da sottolineare che anche nel momento del processo che è quello performativo vero e proprio la cognizione di chi esegue si distribuisce su più strati, non solo sul foglio. La memoria è un grande aiuto, rende capaci di padroneggiare meglio la poesia. Io credo che possa intervenire Vittorio su questo, credo che questo discorso abbia molto riscontro nella sua prassi.

Certo, Vittorio, anche tu hai un processo simile a quello di Riccardo? Usi la memoria anche allo scopo che ci ha spiegato lui?

Vittorio Zollo: Io? Sì, essenzialmente mi ritrovo in quello che dice Riccardo... Per me poter performare liberamente, sentirmi libero sul piano fisico, corporale, è un punto essenziale. Però parto da un presupposto differente rispetto a quello di Riccardo. Io tendo da subito a incanalare tutta la parola, di spingerla quasi, in funzione del corpo, per disperderla... Il punto di approdo della mia verbalità è una comunicazione che sia, quasi, non verbale. Mi concentro sulla prosodia più che sulle parole in sé. Il dialetto mi permette di innestare al centro della performance un ritmo tambureggiante, molto forte. Se fai poesia in questo modo, partendo da un corpo libero, la libertà fisica che raggiungi alla fine è quella di manipolare – appunto “fisicamente” – la platea. Succede davvero questo, lo dico chiaramente: sperimenti e manipoli e a ogni ripresa non è mai la stessa cosa. Mentre performi, studi le reazioni delle persone. A volte riesci a cogliere le curvature delle schiene, a seconda di quello che stai dicendo, ma soprattutto di come lo stai dicendo... è senz’altro poesia orale questa, anche se io scrivo più di Riccardo. Riccardo concepisce a mente. Anche se si appoggia ad appunti nelle fasi iniziali, come ci diceva prima, di fatto compone quasi soltanto a mente. Io scrivo di più, però il mio atto finale, ovvero quello che definiamo performativo, per me è più fisico, lo avverto anche personalmente come un atto molto fisico. La mia performance, poi, credo che costituisca

davvero una sfida al fruitore, perché io uso il dialetto ovunque, ovunque mi trovi a performare i miei testi. Vado con il dialetto ovunque non chiaramente perché abbia l'illusione che la mia lingua sia compresa ovunque: il mio tentativo utopistico è fare arrivare l'intenzione di ciò che portiamo, al di là del contenuto linguistico che in alcuni casi è davvero irrecuperabile per chi mi ascolta.

In effetti anche la tua lingua è molto complicata, diversamente complicata rispetto a quella che abbiamo considerato nei discorsi fatti finora: il tuo dialetto risulta oscuro, per ragioni opposte a quelle della grande formalizzazione della lingua oscura di Toi. La tua è una poesia completamente diversa, ma si scontra col problema della comprensibilità in maniera simile, direi: tra i media "sostitutivi", passami la parola, di cui parlava Toi, tu usi il corpo. È come se sostituissi la parola con tutto il resto che "hai", oltre quella, il corpo appunto...

Vittorio Zollo: Sì, Toi prima tirava in ballo la questione delle stratificazioni del contenuto. Io voglio effettivamente arrivare a "dire" qualcosa. Ma quasi senza usare la parola. Intendo che la parola, almeno nel suo significato, è quasi annullata nel mio lavoro, perché faccio in modo da renderla incomprensibile. Restano quasi soltanto i valori che alla parola vengono dal corpo: intenzione, inflessione, potenza... Io sfrutto molto questi elementi...

Eppure... Scendiamo allora per un attimo nel tuo specifico. Eugenia mi accennava che proprio per la maggiore fisicità dei tuoi lavori, che stai descrivendo, probabilmente sei quello tra voi che è stato più "costretto" dalla pandemia a trovare nuove chiavi. Ad esempio, ho visto on-line 'A Pasqua cristiana 1998 e mi ha colpito la costruzione stratificata: la tua voce da un lato, che produce un suo testo oralmente, mentre in video scorre la chat WhatsApp in cui si possono leggere i dialoghi tra le persone che assistono alla processione che è l'oggetto del tuo racconto. La resa è complessa e sembra che la tua performance inviti a riflettere sui mezzi stessi della performance, sembra si riempia quanto meno di suggestioni "meta", su scrittura e oralità. In ogni caso, la sovrapposizione del testo orale e di quello scritto, che a sua volta riproduce un'oralità, genera un effetto quasi stridente.

Vittorio Zollo: Mi interessa questa idea, spiegami bene: in che senso emerge questo effetto, secondo te?

Non saprei dire meglio: mi chiedo se quello che avverto nella sovrapposizione di oralità e scrittura – nella forma meno "pura" che la scrittura ha oggi, che è senz'altro quella della messaggistica rapida – sia frutto di una riflessione teorica, o semplicemente dell'intenzione – più o meno "pensata" che sia – di sottolineare la difficoltà della rappresentazione teatrale a tutto tondo, in presenza, con tutte voci e tutte contemporanee. Qualcosa nella struttura che hai scelto deriva dall'impedimento attuale a portare il corpo in presenza?

Vittorio Zollo: forse sì, forse c'è un po' anche di questo in quel lavoro, ma non è determinante.

Mi chiedo, a questo punto, se ci sia altro a determinare la tensione così forte che si avverte nella sovrapposizione dei piani. Tu tenti di rappresentare nel racconto narrato le testualità orali sincroniche che sono presenti nella storia – le parole del sacerdote, i commenti delle donne – utilizzando i vari mezzi: voce registrata, simulazione della chat. Mantenere nel racconto la sincronicità della storia è un'operazione difficile, iperrealistica, che comporta il senso di compressione che avverto io: la narrazione soffre a trattenere la realtà, che avviene naturalmente "tutta insieme", negli strati compressi del racconto che la replica. Mi chiedo se anche nel processo creativo della narrazione i testi stratificati che compaiono nel prodotto finale "ti avvengono in testa" in "sincrono" come nella storia che inventi, o se invece ti si

presentano in mente “sfasati”: ad esempio, prima il “testo” del sacerdote e poi i “sottotesti” delle fedeli...
Al momento del deposito tu li senti compressi, un po’ soffocati, o collocati serenamente al “proprio posto”?

Vittorio Zollo: Direi che tutto è un po’ e un po’. Per quanto riguarda la contingenza della pandemia, la sua incidenza sul mio processo creativo è senz’altro forte, però non è l’unico motivo per cui io decido di utilizzare il mezzo alternativo della chat WhatsApp nei miei lavori. Tu hai visto *A’ Pasqua*, ma ce ne sono altri in cui anche in passato ho usato questo mezzo. Senz’altro la pandemia ha comportato una intensificazione della denuncia sulla assenza del corpo che mi interessava fare pure prima degli eventi che viviamo adesso. Su tutto quello che facciamo, come avrai capito, ci confrontiamo insieme, e anche su questo lavoro e su *A’ Via Crucis* lo abbiamo fatto. Abbiamo scelto altre volte di utilizzare Facebook al posto della chat WhatsApp... Quando abbiamo prodotto i lavori di cui stiamo parlando eravamo dentro la cronologia della pandemia, purtroppo, ma l’idea che lì si realizza nei modi che hai notato tu, nella stratificazione complessa e complessa non coincide del tutto con una denuncia della impossibilità di portare il corpo in presenza, ma obbedisce alla stessa idea di cui ti parlavo prima, quella mia di sempre: disperdere la parola in funzione di altro. Usando la chat per fornire le battute di una parte dei personaggi io non voglio tanto denunciare l’assenza del corpo, ma realizzare la dispersione della parola. Se non posso disperdere la parola usando il corpo che la rende ritmo puro e dunque la infrange, la spezza... allora uso le piattaforme di messaggistica istantanea, i social etc... che la disperdono ottimamente, anche se diversamente. Mi piace praticare questo tipo di sperimentali: il fruitore segue il testo orale con le orecchie, ma dall’altro è afferrato dalla vista e costretto a una fruizione visiva di un testo simultaneo, chiaramente scritto, scorrevole a video: questo testo funge da dispersore dell’attenzione. La confusione prodotta nella cognizione del fruitore e che tu definisci giustamente “stridente” è voluta.

Sì, dunque non sbagliavo a immaginare una intenzionalità specifica, ma non immaginavo che il punto centrale, lo scopo direi, fosse la dispersione della parola.

Vittorio Zollo: Per quanto riguarda la sfasatura tra oralità e scrittura, che mi chiedi di descriverti sia nel prodotto finito che, soprattutto nel processo... Ti dirò: io credo che la sofferenza che avverti nella scrittura sia una questione che esula in gran parte dalla riflessione alla quale fai riferimento tu e che pure c’è, l’esistenza di una tensione tra orale e scritto. Ti direi anzi che la sofferenza che avverti nei miei lavori, senza mezzi termini, sia riferibile a una cifra mia personale, esistenziale. La “sfasatura” c’è, ma in termini di vita. Certo, io per ora la mancanza del palcoscenico la avverto molto, ma non influisce tantissimo nel mio processo compositivo: io ho avviato questo tipo di sperimentazione sul medium specifico della chat, molto prima della pandemia. In origine non l’ho pensata per sopperire a una mancanza di possibilità di performare nella realtà. La realtà è lì e io sono sereno, in questo senso: quando si potrà tornare a performare nel mondo reale lo faremo, io ho già qualcosa di pensato per la “realtà”, che vorrei portare in scena presto. Ci sono lavori che vanno pensati per il corpo nella realtà, altri per il medium digitale, altri per la carta: io non uso il digitale come alternativa al reale, se questo viene a mancarmi, lo penso a sé stante, con la sua specificità, la sua disponibilità alla sperimentazione. Il momento senz’altro mi ha spinto maggiormente, per contingenza ovvia, a sperimentare

sul digitale. Il momento che viviamo mi ha veicolato ispirazioni e io ho colto la possibilità di ricerca che offriva.

Mi interessa che tu abbia tirato in ballo chiaramente il discorso della specificità del medium. Da un lato voi portate avanti una ricerca sulla multimedialità, dall'altro siete molto attenti alla specificità del medium che vi riservate di scegliere in modo esclusivo. La ricerca sulla poesia multimediale e quella sua poesia "medium specifica" sono due ricerche parallele? Due aspetti della stessa ricerca? C'è un'alternanza: da un lato aprire il ventaglio delle possibilità medialità della poesia, che dimostra attraverso i vostri lavori di potersi "aggrappare" davvero a una varietà di supporti; da un lato mostrare che ogni supporto ha una sua vitalità e contribuisce specificamente a formare il messaggio. Se decidete di limitare l'espressione a un supporto, mostrate di obbedire alla sua particolarità, e comportarvi creativamente quasi di conseguenza alla scelta, con coerenza. È il gusto dello sperimentare, ma è anche qualcosa che poi diventa necessario? Ho la sensazione che voi miriate ad avere tutti i pezzi del gioco che fate ben chiari, ben dominati, e che vi riserviate a volte di mischiarli, a volte di concentrarvi su uno solo di essi...

Riccardo Iachini: Questo della multimedialità e medium-specificità è un tema che appassiona soprattutto Toi e Eugenia. Loro sono i più adatti a risponderti su questo. Queste che hai usato sono le parole preferite di Toi. Facciamo parlare lui?

Toi Giordani: io dico che Eugenia, invece, può parlarne meglio di me.

Eugenia Galli: Io potrei parlarti dell'espressione "medium specifico", che credo di aver inventato... Sai, in realtà non so se sia stata usata già, prima di noi intendo.

Io l'ho mutuata da te, effettivamente non l'avevo incontrata in precedenza e mi è sembrata molto adeguata a descrivere il vostro lavoro, ma anche a individuare un tema che va approfondito senz'altro...

Eugenia Galli: Infatti non so se sia mia, magari esisteva già, come tutte le cose che riguardano l'arte...

Toi Giordani: Fabrizia, lascia stare Eugenia! L'espressione è sua: è solo che lei tiene troppo al concetto di abbattimento della proprietà privata, almeno da questo punto di vista, in questo contesto...

Eugenia Galli: Esatto! Al di là dello scherzo. In realtà, una base teorica forte, esterna a noi, un "modello" che quell'espressione quanto meno l'ha ispirata ce l'abbiamo eccome. Uno dei fondamenti del nostro lavoro è il libro di Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale...*

Abbiamo basi comuni, Gabriele Frasca è nella rosa degli artisti che sto interpellando per il mio studio.

Eugenia Galli: A proposito del medium, il discorso di Frasca è chiarissimo: la poesia, dalle origini, rispetto a tutte le altre arti ha una caratteristica peculiare, è riuscita, nel tempo, a passare da un medium all'altro senza mai snaturarsi, in alcun modo. Se si afferra questa natura della poesia, si raggiunge anche una consapevolezza piuttosto profonda della varietà dei media che coinvolge. Nel momento in cui decidiamo di comporre

qualcosa, con questa coscienza, possiamo pensarlo da subito, direttamente, e in modo esatto, per la sua destinazione finale. Chiaramente, da Gutenberg in poi, la poesia si è spostata nettamente, quasi integralmente, su carta, sul medium “libro”. È chiaro che quando questo mezzo è entrato in crisi le possibilità si sono spalancate di nuovo. Dato che oggi, alternativa alla carta, non abbiamo solo la voce, ma altri media, allora noi pensiamo che abbia senso esplorarli tutti e che valga la pena farlo con opere che siano pensate appositamente per il mezzo scelto di volta in volta.

Intorno alla specificità del medium tu vai anche al di là della definizione che hai trovato: fai una riflessione teorica partendo da un confronto con i modi della pornografia contemporanea. Ora se ti va ne parliamo un po', ti chiedo subito, però, se dietro alle tue riflessioni c'è la conoscenza della teoria della performance di Richard Schechner, che citavo prima ed è un mio riferimento fondamentale ...

Eugenia Galli: Assolutamente no, infatti prima mi aveva incuriosito il cenno che facevi.

Ecco, mi piace trovare prove del fatto che quando si riflette teoricamente si può arrivare allo stesso punto da strade completamente diverse. Mi chiedo se ti va di approfondire l'aspetto della multimedialità e medium-specificità, concentrandoci sulla tua proposta teorica o partendo da un altro punto, come preferisci.

Toi Giordani: Io dico che l'assist della pornografia va colto, credo che il discorso che fa Eugenia su questo tema sia interessantissimo.

Vediamo allora se ho afferrato il senso della tua proposta, Eugenia. Tu rifletti sul fatto che la pandemia che stiamo attraversando ha prodotto una serie di esperienze di poesia non scritta piuttosto raffazzonate, una per tutte: quello che tu chiami ironicamente il “reading dalla cameretta”. Poi, cercando un analogo dei poeti che offrono maldestramente le proprie letture, filmandosi alla meno peggio nel loro spazio privato, hai individuato una figura professionale, quella della camgirl, che, da ben prima della pandemia, pratica performance pubbliche dalla propria stanza. Questo tipo di performance, dici, è pensata perché funzioni a partire dal medium specifico che sceglie di utilizzare: la webcam. Il paradigma di questo tipo preciso di pornografia online potrebbe fornire, secondo te, una sorta di modello per la poesia che è assolutamente possibile proporre anche attraverso questa pratica, che media spazio privato e pubblico, basta che ci sia consapevolezza, senso della medium-specificità, direi. La disinvoltura con cui tu, molto laicamente direi, poni le due performance – poetica e pornografica – sullo stesso piano è una disposizione simile a quella che muove i teorici della performance quando si accostano alla cosiddetta “letteratura”: solo guardare alla poesia con occhi integralmente performativi, nella sua essenza performativa, ti consente di percorrere questa pista teorica. Questo riconduce all'idea che la letteratura, originariamente, è performativa: non c'è da chiedersi, forse, se lo diventi a un certo punto della sua storia né tanto meno se lo stia diventando adesso, perché la performatività è la sua essenza. C'è stato senz'altro un momento in cui nella storia dell'umanità l'essenza performativa della poesia è stata strozzata, poi però è tornata ad esprimersi...

Toi Giordani: Sai io non parlerei di “strozzatura”. Per me la performatività della poesia non è mai stata soffocata, forse un po' silenziata...

Sì, hai ragione, Toi... “Strozzata” è forse una definizione un po' troppo drammatica...

Toi Giordani: Sì, e per usare altrettanto dramma, io penso che ci siano alcuni autori che la performatività della poesia sono riuscita a farla gridare anche nella carta...

È vero, la performatività della scrittura è un tema che mi interessa assai, accennavo a questo prima e tu ora hai colpito a segno, ma affrontarlo adesso ci porterebbe molto lontano. Per il momento vorrei limitarmi a quanto di più esplicitamente performato c'è nella poesia che si dispone davanti a una telecamera privata, consapevole o meno che sia di come si sta presentando all'occhio pubblico. Mi chiedevo proprio questo, se la scelta che tu fai, Eugenia, di paragonare le due performance, si basi solo sulla suggestione dettata dalla coincidenza del mezzo specifico che utilizzano o se ci sia anche un'intenzione di definire la poesia attraverso la metafora pornografica, cioè come qualcosa che ha una natura pulsionale e corre il rischio di essere "abbassata" proprio come la pulsione naturale che trova il suo decadimento nella pornografia: la riflessione insomma riguarda anche la comunanza tematica?

Eugenia Galli: In quel testo che hai letto tu, *Fare poesia con gli strumenti della pornografia*, la riflessione che porto avanti è sia tecnica che tematica. Anzi direi che da un lato c'è il tema del medium e dall'altro quello del corpo. Provo un po' a dirti di queste due direzioni. La prima è senz'altro quella del reticolo mediale, per usare di nuovo l'espressione di Frasca. Se c'è un'altra arte che, come la poesia, è in grado di viaggiare da un medium all'altro senza snaturarsi è appunto la pornografia. Che poi possa essere intesa come arte – la pornografia ha effettivamente una componente estetica immaginifica fortissima – o come intrattenimento, io credo che questo influisca poco sulle questioni in ballo. La pornografia, come la poesia è stata ed è soggetta a moltissimi passaggi mediali. La seconda direzione della mia riflessione è quella determinata dalla consapevolezza che, come la pornografia, la poesia parte da una dimensione in cui il corpo è fortemente coinvolto o compromesso. La poesia coinvolge all'origine voce e corpo del poeta, l'immagine pornografica coinvolge evidentemente il corpo della persona che la pratica: la performer o il performer o, in generale, la persona che usa il sesso come strumento di lavoro. Senz'altro si potrebbe dire qualcosa di simile della maggior parte dei lavori, perché molti lavori si fanno con il corpo, quello che però mi ha suggerito in confronto è il tipo di passaggio, che ho individuato sia nella pornografia della camgirl sia nella poesia letta dalla propria stanza, dal carnale al digitale. Mi interessava approfondire la maggiore o minore scaltrezza nell'utilizzo del mezzo della webcam. Avrei senz'altro potuto tentare un saggio che si proponesse un confronto tra una specifica forma di teatro e la poesia, ma non avrebbe centrato il problema: il teatro può essere "digitalizzato", cioè filmato e fissato su supporto digitale, la poesia orale pure, ma in entrambi i casi si tratta di passaggi che oggi non vengono realizzati in forma consapevole e matura, mentre la pornografia il salto consapevole e quasi integrale al digitale l'ha fatto molto tempo fa...

Il problema della remediation che hai affrontato con queste riflessioni è molto complesso. Nello specifico, sul fronte del teatro, la questione è spinosa: io consento con chi dice che quella teatrale – ma a mio parere non solo quella – è un'arte che è impossibile ri-mediare, data la sua essenza tutta basata sulla presenza. La poesia orale, uso quest'espressione un po' più larga che racchiude l'idea di reading di cui parli tu, da un lato condivide questa natura "in-ri-mediabile" con il teatro. D'altro canto, dato che la poesia tout court, come la pornografia, effettivamente, è l'arte multimediale per eccellenza dovrebbe accogliere con maggiore consapevolezza la sfida della rimediazione digitale. Ma del tuo discorso è interessante anche la riflessione sul corpo. Non si può non notare che se da un lato il tema è centrale anche nei tuoi testi, dall'altro lato, nelle tue performance, il corpo è piuttosto statico. Ho letto qualche intervista in cui tu stessa sottolinei chiaramente questo aspetto. Certamente nelle tue performance la parte del tuo corpo più presente è la voce. Potremmo parlare anche della voce, se vi fa piacere. Forse è l'argomento da cui ogni riflessione sull'oralità dovrebbe partire.

Volevo, in effetti, riflettere un po' con voi in generale sul discorso della voce se vi fa piacere... era il capitolo iniziale dal quale partiva la mia riflessione sull'oralità. Nelle note di presentazione di due vostri spettacoli Via dalla carta e Maltempo perso si legge che sono spettacoli per "sola voce nuda". Questa indicazione tecnica mi suggestiona, mi spinge a interrogarmi sulla nudità della voce in senso ampio: da cosa è nuda la voce? Quando è nuda è anche semplice, non lavorata? In realtà le voci consapevoli non sono mai nude, nel senso di poco attrezzate, ingenuie... Le vostre sono voci non strettamente professionali, perché non siete attori nel senso pieno o se volete convenzionale del termine: sono diverse, com'è ovvio, ma anche diverse perché lavorate in modo molto personale. Mi chiedo se vi confrontiate anche sulla tecnica vocale di ognuno, o se per quanto riguarda l'aspetto della vocalità viaggiate un po' ognuno per conto suo. Ma prendendo spunto da quell'espressione: una voce è nuda dal suo corpo? Da un filtro? In cosa consiste in senso ampio la sua nudità?

Toi Giordani: Sai, in realtà ci stai offrendo uno spunto ottimo e per quanto mi riguarda del tutto inaspettato: dato che si tratta di un'espressione piuttosto comune, non avevo mai pensato, prima, usando la formula "voce nuda", che potesse suscitare la domanda "da cosa sia nuda", e che potesse portare a chiedersi se la voce possa essere nuda non solo dagli strumenti, dai filtri, ma anche dal corpo...

Mah, sai, si tratta chiaramente di una suggestione, ma l'ho assecondata perché sollevava problemi sui quali rifletto, a partire dallo statuto teorico attuale di "oralità", che ovviamente coinvolge in primo luogo la voce, ma, come sostiene una larga parte dell'oral theory, in realtà comprende il gesto. Mi chiedo con quale intensità l'oralità coinvolga il corpo. È chiaro che se si guarda alla formula, semplicemente, questa domanda è un invito alla divagazione o un desiderio di approfondimento, fate voi...

Toi Giordani: Come sai, "voce nuda" è una formula abbastanza usata nell'ambiente dello Slam: quando si indica che le performance in gara dovranno essere condotte a "voce nuda" significa che i performer non possono usare né strumenti, né musica registrata, né loop o altro tipo di effetti sonori; non possono usare immagini, oggetti di scena e via dicendo. È consentito null'altro che la tua voce e probabilmente un microfono, se c'è... Noi abbiamo usato l'espressione in modo quasi automatico: non c'è nient'altro che la voce, però hai fatto benissimo a darci questo suggerimento di riflessione, è interessante.

Eugenia Galli: Mi viene da pensare che questa sottolineatura che abbiamo usato per descrivere alcuni spettacoli effettivamente ha un senso se si guarda ai nostri lavori nel complesso. Diversi di noi lavorano con la musica quasi sempre, per questo, forse, a utilizzare questa formula ci ha spinti il desiderio di marcare la differenza per i pochi spettacoli nei quali la musica non è contemplata. L'espressione effettivamente salta all'occhio a chi si accosti ai nostri lavori sapendo che sono in gran parte opere di poesia orale: magari è naturale chiedersi come mai si scelga di specificare che la musica non c'è, se di fatto nella poesia orale *tout court* normalmente non ci si aspetta che sia presente.

Sì, è probabile che io abbia percepito la formula con maggiore intensità rispetto alla vostra intenzione proprio perché non me la aspettavo in un contesto di poesia orale, ma so che molti vostri lavori cadono nell'ambito della spoken word music. La musica, dunque, è la grande esclusa dei pochi spettacoli che concepite per voce nuda, il corpo, invece, come accompagna la nudità della voce? Chiedendovi se la voce può essere nuda anche da quello chiaramente intendo provocare una riflessione tra poesia e teatro: il poeta orale usa il corpo quanto l'attore?

Eugenia Galli: Io posso dirti che senz'altro vorrei che la mia voce fosse libera dal corpo. Ne ho effettivamente una sorta di rifiuto. Se la gente potesse non vedermi sul palco, a volte penso che per me sarebbe meglio, lo preferirei.

Io credo che non si tratti di un desiderio paradossale, per il performer orale. Di fatto l'attore-corpo è un mostro sacro con il quale credo che ogni poeta orale si scontri, e a volte mi chiedo se non si tratti di un mito opprimente anche per qualche aspirante attore... Ma, rimanendo nell'ambito del performer di poesia orale, che non è un attore vero e proprio, anche in virtù di questo è più che probabile che non abbia desiderio di usare il corpo nelle sue performance. I tempi particolari che siamo vivendo, se da un lato limitano chi vorrebbe usare il corpo maggiormente, dall'altro favoriscono gli esperimenti "attoriali", in senso lato, di narritività o più chiaramente di poesia, di chi è attratto dalla recitazione ma non disposto a mettere in gioco il proprio corpo se non nella sua "porzione", diciamo così, vocale. Penso a un recente esperimento ancora "off", il radiodramma Hypnos, di Vittorio Tovoli, un regista e attore completo, che ha convocato persone-voce di diversa esperienza, alcune del tutto inesperte – con un po' di sale neorealista – dell'uso del proprio corpo in scena, e sta utilizzando la dimensione del web per denunciare in chiave satirica gli aspetti più controversi della pandemia che stiamo attraversando. Questo esperimento solo vocale recupera la forma ormai antica del radiodramma, che è stata oggetto di riscoperte recenti, e mostra sperimentalmente come l'oralità si possa declinare nel contesto inaspettato del dramma pandemico...

Toi Giordani: Sì, quello che la pandemia rivela di essere in grado di provocare in campo artistico, sul fronte dell'oralità, in particolare, è, purtroppo, molto interessante. Io provo a proiettare il tuo interrogativo sulla quota di voce e la quota di corpo che si possono trovare nei nostri lavori: vado al di là della contingenza pandemica, guardando ai lavori nel complesso. I nostri spettacoli coinvolgono sempre il corpo: anche gli spettacoli che introducono una vocalità più spinta la concepiscono in presenza, dentro il corpo. Penso ad esempio allo spettacolo che hai citato tu, *Maltempo perso* di Diego Tale che aveva iniziato con noi una collaborazione molto stimolante, che per ora abbiamo messo un po' da parte perché le sue ricerche e le nostre hanno iniziato a viaggiare in direzioni diverse. Quello spettacolo, che ha avuto molte repliche, era davvero molto incentrato sulla vocalità. Non si tratta della vocalità di cui parlava Vittorio, che chiaramente ha implicazioni fisiche fortissime: Diego non fa una ricerca specifica sul corpo del performer né, tanto meno, sulla sua vocalità, ma questa, la vocalità intendo, si accampa in primo piano per un'istanza che emerge dal testo stesso. Diego non studia la performatività della voce in sé, ma la voce si afferma perché fa emergere la performatività del testo, pieno di *calembours*: lui gioca moltissimo con le parole e la voce viene dietro, esalta il gioco. È un poeta molto bravo in questo campo: ritmi, sovrapposizioni di suoni e senso, giochi da esperto, insomma... Effettivamente sottolineare che lo spettacolo di Diego è "per voce nuda" è come suggerire al potenziale fruitore che a quello spettacolo potrebbe quasi partecipare chiudendo gli occhi. E per riallacciarmi all'esperimento di cui parlavi tu, mi viene da pensare che anche lo spettacolo di Diego è in un certo senso uno spettacolo radiofonico. Però, anche per questo, nei fatti, e comunque per il resto nei nostri spettacoli "a voce nuda" la voce è nuda in senso classico, nuda da tutto il resto, ma mai dal corpo: la nostra idea di oralità è quella che descrivevi tu prima: una oralità piuttosto tradizionale, in questo senso, ovvero un'oralità che comprende anche il corpo, sempre.

Eugenia Galli: Mi viene in mente una cosa che cade bene nella piega che ha preso il nostro discorso. Uno dei nostri spettacoli “a voce nuda”, che è stato per altro uno dei primissimi spettacoli che ha prodotto lo Zoopalco, è *Dixit* di Matteo Di Genova. Matteo lavora molto a voce nuda...

Toi Giordani: Ed è un altro poeta che non scrive...

Eugenia Galli: Esatto! Ho pensato a Matteo per la riflessione che stiamo facendo sulla affermatività dell’aspetto vocale, ma, proprio pensando a lui, mi veniva in mente che questo è in qualche modo collegato con il discorso che facevo prima sul non scrivere. Credo sia importante guardare al nesso tra questi due aspetti. Ecco: Matteo Di Genova è veramente un poeta che non scrive. Ma perché non scrive? Credo che in parte dipenda dalla sua formazione: lui non nasce “scrittore” perché viene dall’ambiente teatrale e poi si sposta, collocandosi nell’area del rap, in particolare del freestyle. Il freestyle è una pratica collegata strettamente all’ambiente del Poetry Slam, ma anche all’oralità che facciamo noi. Gli spettacoli del *Mezzopalco* sono veri e propri spettacoli di *hip hop*, e non solo per la presenza del *beat box*, ma anche per il modo in cui è usata la voce. Ma, tornando a Matteo, credo che la sua formazione teatrale e rap influiscano decisamente sul suo modo di fare poesia orale: la sua poesia nasce orale. Credo che lui la “scriva” tecnicamente con la voce. Se penso alla sua tecnica mi viene in mente il processo che nel Medioevo veniva descritto con la metafora della *manducatio*, la ruminazione, che può essere riferita alla pratica della preghiera orale come a quella della creazione poetica, nella quale concorrono voce e memoria. La “masticazione” ripetuta del testo, mentre questo prende vita, conduce il poeta anche a imparare a memoria quello che sta producendo nel “mentre”: costruire e imparare un testo, nella memoria orale, sono due processi coincidenti.

Su premesse così forti, come ti accennavo in chiacchierate precedenti, intorno a *Dixit* non avrebbe avuto chiaramente senso produrre qualcosa di cartaceo, magari per “accompagnare” lo spettacolo, come si vede spesso nei contesti Slam. Come sai, in quell’ambito, spesso si finisce per pubblicare un libro a partire dai testi proposti oralmente: a partire da Guido Catalano, molti degli *slammer* hanno pubblicato libri. Quando gli spettacoli orali nati da prove in contesto Slam girano in tour gli autori portano con sé anche i libri. Nel caso di Matteo portare in giro un libro sarebbe stato del tutto insensato. E Toi, così se n’è uscito con l’idea del secolo....

Toi Giordani: Sì, va bene, dai, ora sarebbe “l’idea del secolo”...

Eugenia Galli: Oh, io scherzo, però per me è un po’ l’idea del secolo, davvero, la trovo un’idea bellissima...

Toi Giordani: No, no... In realtà è un’idea molto semplice, legata ovviamente al contenuto dello spettacolo, che utilizza lo stratagemma narrativo del poeta che parla con una porta di sicurezza. Il *Dixit* del titolo gioca chiaramente con *Exit*. Quando Matteo portava in giro *Dixit*, contestualmente, veniva venduto un supporto fisico che riproduceva

un cartello di sicurezza: *Exit*. Sul retro del cartello era stampata una porta *QR code* per accedere a delle playlist che contenevano le poesie presenti nello spettacolo: come se lo spettacolo fosse un *podcast*, o meglio una serie di *podcast*. Non vorrei scomodare categorie politiche, che pure erano implicate in quella operazione, direi che anche quello, nella sua semplicità, per noi era un modo di fare ricerca: evitare la banalità e l'incoerenza della promozione di un libro in un contesto in cui la carta non c'entrava, come non c'entra nel contesto latamente *Slam*, dove pure figurava spessissimo, almeno fino a pochi anni fa, per essere destinata alla vendita. Se lo spettacolo sceglie una modalità, che senso ha tradirla nel prodotto che vendi contestualmente?

Sì, gli spettacoli di Poetry Slam - mi riferisco, come penso facciate anche voi, anche a spettacoli che sono limitrofi a quell'area anche quando si collocano fuori dalle gare ufficiali – sono eventi che vanno presi così, con le loro contraddizioni: una poesia, una birra, la promozione e il commercio di un prodotto... Sono fenomeni che vanno colti così, da un lato nella loro ingenuità, da un altro nelle loro ricadute non sorvegliate intellettualmente, a volte disturbanti nei loro aspetti, diciamo così, "pragmatici". Direi adesso di rimandare discorsi più complessi su altri vostri lavori.

Eugenia Galli: Sono d'accordo, magari in un secondo incontro potremmo dedicarci al *Poety Qwerty*, che nominavi tu all'inizio.

Senz'altro. Magari adesso chiudiamo questa chiacchierata in maniera più leggera. Come mai vi chiamate Zoopalco? Da dove viene questo nome?

Riccardo Iachini: i nomi li sceglie tutti Toi! Dal nome del nostro collettivo ai titoli degli spettacoli: dietro c'è sempre Toi. Zoopalco forse è stato scelto proprio a caso? Ora ti racconta lui...

Toi Giordani: è un nome che è venuto fuori, così, proprio all'inizio della nostra storia, praticamente subito dopo il Poetry Slam al quale ci siamo incontrati. Lo aveva organizzato Nicolò Gugliuzza. Lui, ormai tanto tempo fa, ha avuto l'intuizione di mettere insieme voci molto diverse, che aveva conosciuto in vari ambiti. Nicolò aveva partecipato, a Milano, a un evento di *Tempi diVersi*, che è un collettivo di poesia che lavora in modo molto differente dal nostro: ma tu considera anche che gli anni sono passati e anche per questo gli ambiti di ricerca sono cambiati. Nicolò aveva iniziato, un po' in sordina, a creare dei momenti di microfono aperto, quindi di poesia come atto collettivo. A un certo punto ha detto: anche a Bologna c'è assolutamente bisogno di fare questa cosa. Senza fare troppa pubblicità ha organizzato una serata di poesia: io sono andato, sulla mia scia, la Geni è arrivata per conto suo e così tutti, a parte Vittorio, che abbiamo conosciuto dopo. Si può dire che tutti noi abbiamo conosciuto il mondo della Slam in quella serata. Poi ci siamo rivisti e ci siamo detti: perché non organizziamo a Bologna uno spazio di *open mic*? Per dare un nome a questo *format* si pensava a *Poetry Jam*. Io sono un grafico: ho preparato io, allora, alcuni loghi per *Poetry Jam*, da utilizzare per una pagina Facebook. E mentre lavoravo ai loghi per *Poetry Jam* buttai il nome *Zoopalco* dentro il progetto. Semplicemente mi piaceva. È piaciuto anche agli altri e...

In effetti funziona decisamente, come si dice...

Riccardo Iachini: Quindi *Poetry Jam* è diventato il nome del *format* e *Zoopalco* il nome del collettivo e poi dell'associazione...

Che è ormai è una realtà conosciutissima nel panorama della poesia a Bologna. Effettivamente Bologna è una città che già una decina di anni fa culturalmente "chiamava" questo tipo di esperienze. La poesia può contare, lì, su varie realtà, la vostra è senz'altro più vitale rispetto ad altre, più "strutturate", che afferiscono per esempio all'area accademica. Penso alla Casa delle Scritture, che ha la sua sede fisica al Dipartimento di Italianistica, ma purtroppo direi la sua attività languisce, e da ben prima della pandemia...

Toi Giordani: Io da una *Casa delle Scritture* collocata in un dipartimento antico e serio come quello di Italianistica di Bologna mi aspetterei come minimo eventi di scrittura geroglifica... Passami l'ironia, è inevitabile che queste realtà, pure rispettabilissime, ci risultino anni luce distanti da noi.

Sì senz'altro una sede e una visione così strutturate fanno un po' a pugno con l'idea di oralità che esprimete voi...

Ragazzi, io vi ringrazio tantissimo, la discussione è stata ricchissima, ma parecchio è rimasto fuori. Voi sperimentate in tante direzioni e gli spunti sono tanti...

Riccardo Iachini: Se ti va, puoi suggerirci gli argomenti che ti interessa discutere in un secondo incontro e noi iniziamo a pensarci un po' su, così quando vuoi approfondiamo insieme.

Sì, per esempio vorrei parlare della traduzione che tu operi da narrazione a narrazione... della tua ricerca di ri-narrazione artistica del cinema... Ma anche, singolarmente, di alcuni progetti degli altri....

Eugenia Galli: Sì, possiamo parlarti anche singolarmente dei progetti che abbiamo in corso.

Va benissimo, grazie.

Riccardo Iachini: Grazie a te, un confronto critico è sempre interessante. Alessandro ci fornisce il feedback principale, dall'interno. Sarebbe interessante anche che confrontaste le vostre letture.

Alessandro Minnucci: Sarei felice di farlo. Io sto frequentando il primo anno di Dottorato, qui, a Chicago, per ora vi ho ascoltati e ho assorbito i discorsi e rilancio a un altro contatto: gli impegni sono tantissimi, ma il desiderio di sviluppare questi argomenti c'è sempre. Noi stiamo organizzando un convegno, on line, al quale parteciperà anche Gabriele Frasca, che abbiamo nominato prima e che prevederà ad esempio un focus sulla spoken word contemporanea in Italia. I primi di maggio uscirà la locandina, ti farò sapere...

Grazie mille, a presto!

II.

Eccoci di nuovo. Oggi vorrei iniziare dal vostro progetto Poety Qwerty.

Eugenia Galli: Sì, abbiamo riletto insieme le domande che ci hai mandato all'inizio per riprendere il filo. Tu hai colto bene le implicazioni filologiche del nostro progetto. Parto dalla questione del potere, che sollevavi in riferimento alla filologia, e provo a darti un'idea del nostro orientamento. Tu chiedevi se la filologia sia per noi uno strumento a favore o in opposizione al potere. Ti dico un po' di come la studio e la "vivo" io. Quando guardo alla filologia, mi rivolgo principalmente alla filologia d'autore moderna, alla *critica degli scartafacci* avviata da Contini. Il lavoro filologico che mi interessa, insomma, è in particolare quello che consente di guardare al testo come processo. La filologia d'autore contribuisce ancora oggi a sviluppare una visione del testo anti-crociana, che secondo me non è ancora scontata. Dal momento che questo approccio filologico non considera l'opera come un prodotto finito, anche il testo non è visto come frutto di una ispirazione momentanea e, sul fronte estetico, non è troppo definito all'interno dell'area della poesia e della non poesia, secondo la visione crociana che, insomma, forse oggi è più resistente di quanto si creda. Analizzando filologicamente il processo di un testo, ogni sua fase viene considerata come approssimazione al valore finale al quale il testo tende... Però, ogni fase, anche in quanto approssimazione, ha un suo valore artistico. La filologia che porta all'interno del laboratorio del poeta, rema contro ogni forma di visione dell'opera come prodotto e quindi, arrivo al punto, è in opposizione a qualsiasi tentativo di canonizzazione. Io credo che la filologia, almeno questa filologia, sia quindi contraria al "potere", se non altro al potere della canonizzazione, il potere che sceglie di limitare l'opera, di vederla ferma, immutabile e anche controllabile, utilizzabile.

Per quanto riguarda il progetto *Poety Qwerty*, che ora proviamo a illustrarti bene, è un progetto molto implicato con la filologia d'autore, perché si basa sul principio dell'esaltazione delle fasi della creazione delle opere; e, in un certo senso, anche quello si pone "contro" il potere: abbiamo chiamato a partecipare autori e autrici non "canonizzati". Abbiamo deciso di sperimentare su noi stessi e su artisti e artiste emergenti, persone che stanno facendo un percorso di ricerca come noi, prevalentemente giovani o molto giovani.

È interessante il discorso che fai sull'esaltazione filologica del "farsi" dell'opera poetica, come qualcosa che, appunto nella sua processualità, tende a contrastare fortemente il potere di definizione, della critica, ma, prima ancora, dell'editoria.

Toi Giordani: Tu hai esplicitato "potere dell'editoria" che implica un aspetto ulteriore che completa il discorso di Eugenia. Penso alla questione dell'acquisto, prima ancora all'idea del consumo, e al potere che agisce sotto questo aspetto. Visto che tiri in ballo giustamente gli aspetti politici del nostro lavoro, ti parlo anche un po' di come riflettiamo sui pericoli del potere, così come si declina oggi, nel nostro campo, nel campo artistico.

Il nostro progetto, dal punto di vista politico, nasce dal desiderio di spostare l'attenzione sulle possibilità di una fruizione che si realizzi decisamente nella interazione tra lo

scrivente e il lettore. Scrivente e lettore sono davvero due interagenti, se si riescono ad aggirare e superare tutti gli aspetti che caratterizzano questo rapporto in termini di consumo. I testi non andrebbero consumati tramite l'acquisto e anche l'atto di fruirli non dovrebbe somigliare a un rapporto di consumo, un rapporto passivo, in cui il testo si mangia così com'è, si subisce nella sua forma data. Il testo va esplorato nelle sue dinamiche. Questo progetto vuole dimostrare che i testi possono essere appunto esplorati, e che anche l'idea e la prassi del consumare un'opera, possono essere superate se si guarda all'opera non come qualcosa di finito, ma a un processo. Un processo non puoi consumarlo: si trasforma, non si consuma.

In effetti ci sono tante filologie quanti i modi di intendere l'accesso e il rapporto con la conoscenza e il potere. C'è una filologia che si pone tra lo scrittore e il lettore come una sorta di atto normativo del testo, di regolazione della creatività, almeno della sua fase più controllabile, quella in cui si trova tradotta in prodotto. Sotto questo profilo, solo il filologo saprebbe individuare cosa voleva produrre lo scrittore e solo lui sarebbe in grado depurare il prodotto da tutto il resto. Questo vale per la filologia in senso lato, quella per cui il filologo studia la tradizione di un testo, individua ed elimina tutti gli "apporti" di copista per usare qui un termine – forse un po' tendenziosamente, lo ammetto – "neutro", depura il testo dalle tracce della storia del suo rapporto con il lettore/riproduttore. Così pretende di rivelare con la sua "onesta" approssimazione alla "verità" quello che lo scrittore voleva scrivere, prima che qualcuno avesse ingerenza nel suo testo. Questo modo di intendere la filologia priva del tutto il lettore della possibilità di accesso allo scrittore da prospettive "corrotte" "sbagliate" o semplicemente "storiche": in questo caso il filologo è capace di perdere del tutto la consapevolezza di essere semplicemente l'ultimo dei copisti, certo, il più accurato, onesto, professionista, evoluto, ma copista anche lui... Un copista dittatore che crea una comunicazione troppo "pura" tra lettore e scrittore, stabilendo una cesura fortissima tra creazione e fruizione, negando la fluidità che fa parte dei processi cognitivi reali.

Eugenia Galli: è vero, intesa in questo senso la filologia è chiaramente uno strumento di potere.

Ma poi c'è la filologia d'autore, alla quale fate riferimento voi, intendendola chiaramente come strumento creativo e dunque facendo un passo ulteriore rispetto alle intenzioni di Contini che come sapete bene, anche al di là della critique génétique, non è il primo ad aver osservato il testo onorando (forse fin troppo, forse in modo un po' feticistico?) il processo creativo dell'autore. Tutta la filologia che è cresciuta intorno alla poesia di Petrarca, ad esempio, mirava, da un lato, al recupero di "reliquie" testuali che testimoniassero le fasi del processo, i momenti del laboratorio, dall'altro, alla loro partecipazione a un pubblico di apprendisti scrittori, interessati a capire come si fa una poesia osservando il divenire di un testo esemplare.

Certo, il fatto che Petrarca sia stato per secoli la "norma", l'indicatore quasi assoluto di come si faccia poesia, è una questione che ci porterebbe di nuovo nell'ambito del potere, ma esula dal nostro discorso.

Eugenia Galli: Però è interessante.

Sì, in realtà la riflessione a partire da quello che mi riferite del vostro rapporto con la filologia potrebbe essere molto approfondita: la filologia è uno strumento scientifico, ma anche creativo estremamente duttile, il che lo rende deformabile o "resiliente", come si "abusa dire" oggi, a seconda dei punti di vista...

Toi Giordani: Un punto di vista sulla questione interessante, è quello che riguarda la performance tipografica che Poety Qwerty prevede, quello che proponi tu nelle domande che ci hai mandato, per noi questo aspetto esula da un discorso filologico

voyeuristico, si tratta di una diramazione del lavoro, si è presentato una volta che noi abbiamo avuto il software pronto e abbiamo cominciato a usarlo per scrivere... però forse è meglio che prima parliamo del progetto in generale...

Eugenia Galli: Infatti, prima diamo le premesse...

Certo, direi di partire senz'altro da cos'è e come funziona il software che usate per il progetto

Toi Giordani: Il *software* che abbiamo prodotto e stiamo tentando di perfezionare per il progetto, in realtà, è molto semplice. Ma per spiegarti perché lo abbiamo concepito così, parto dall'inizio: gli esperimenti che ci hanno portato a progettare *Poety Qwerty* li abbiamo iniziati su documenti Google. I documenti Google salvano automaticamente le revisioni che vengono via via introdotte. Il sistema non è perfetto, cioè non vengono salvate tutte le revisioni fatte su un testo: il salvataggio automatico avviene con una scansione temporale standard sulla quale non si può intervenire. A un nostro collaboratore, un programmatore informatico, noi abbiamo consegnato questo "archivio" di documenti Google, chiamiamolo così, con le revisioni che eravamo riusciti a conservare. Lui ha praticamente riprocessato i documenti all'interno di un *software* pensato per consentire un'interazione dinamica con il testo.

Il concetto non è molto distante da quello del foglio Google, che noi usiamo moltissimo in ambito progettuale: depositiamo e conserviamo tutte le revisioni e i commenti fatti sul testo da ognuno di noi, per avere la possibilità di recuperare appunti o versioni che magari avevamo accumulato e accantonato e alla fine troviamo interessanti e "ripeschiamo" cliccando sul giorno in cui era stata apportata una correzione, tornando indietro allo stato in cui si ritrovava il testo magari prima dell'elaborazione successiva di qualcun altro. Dunque, usiamo il documento Google per quello che è, uno strumento.

Il *concept* di *Poety Qwerty* consiste in primo luogo nel consentire al lettore di accedere alle varie fasi di creazione di un testo. Porgere tutto il materiale attraverso un documento Google, sarebbe stato limitante: cliccare sulle singole revisioni, ad esempio, è un'operazione che può fare chi scrive, usando quel documento come uno strumento, come appunto facciamo noi. Per il progetto volevamo rendere *user friendly* l'esperienza del lettore, che così, con il software che abbiamo sviluppato, invece di andare a cliccare sulle singole revisioni, si sposta sulla barra di esplorazione e scorre su quella. Sulla barra sono rappresentati *hot spot* temporali, ovvero: a ogni millimetro di barra, per dire così, corrisponde la "fotografia" di un momento del testo. Così, spostando semplicemente il cursore del mouse, tu puoi vedere la poesia che si forma, puoi seguirla nelle sue fasi. Ecco come funziona, dal punto di vista pratico, per il fruitore. Ma c'è un aspetto che a noi interessava molto anche in fase di lavoro. Usando il prodotto di Mamma Google, con tutto il bene che possiamo volerle per il servizio gratuito che offre, in realtà avevamo limiti grossi. La registrazione delle varie revisioni, insomma, non è particolarmente precisa, come ti dicevo prima, alcune revisioni non vengono salvate perché non rientrano in un range temporale predefinito. Lo svantaggio grosso è che il sistema è solo automatico e non ti permette sostanzialmente di fare salvataggi in prima persona. In realtà un modo c'è, ma poi è molto difficile ricostruire la struttura del processo, quando avvengono i

cambiamenti e come gestirli. Quindi, ragionando con il nostro programmatore, abbiamo detto: perché non ci fa tu un software specifico che abbia una funzione di auto save ogni secondo accompagnata dalla possibilità di operare i salvataggi volontari? Lui lo ha fatto, costruendo un *text editor* molto semplice, molto minimale: non sembra neanche un foglio, somiglia più a una specie di *chat bot*. Non mancano le funzioni tipografiche di base, per editare il testo: corsivo, grassetto e via dicendo... Inoltre il programmatore ha implementato, rispetto allo strumento di Google, la possibilità di inserire materiali multimediali, semplicemente facendo copia-incolla, all'interno di un testo, di brani musicali, piccoli video, gif, foto etc... Questo ci ha aperto più possibilità e ci ha consentito di controllare molto meglio il processo.

Ho capito che il progetto è in fase sperimentale, vi siete dati dei tempi per renderlo pubblico?

Eugenia Galli: Per ora stiamo ancora sperimentando. L'anno scorso abbiamo iniziato a lavorare con gli autori e le autrici emergenti ai quali ti accennavo prima: loro sono dieci e ci siamo aggiunti io e Toi, a fare un po' da cavie. Per ora è tutto privato: abbiamo accesso al *software* solo noi e le persone che abbiamo coinvolto negli esperimenti, lo abbiamo appena saggiato. Siamo alla ricerca di fonti di finanziamento sia per un lavoro critico sulle parti già fatte – vorremmo definire così quello che stiamo capendo dei metodi compositivi degli autori con cui abbiamo già lavorato – sia per perfezionare e rendere disponibile il *software* a chi lo volesse usare: ancora il lavoro del programmatore non è ottimizzato, ha bisogno dell'aggiunta di qualche dettaglio. Purtroppo, dobbiamo aspettare che si renda possibile finanziare il lavoro di Tommy Spagno, altrimenti non riusciamo a renderlo fruibile.

Gli autori e le autrici giovani che hanno lavorato con voi al progetto scrivono solo poesia o anche prosa? Sempre che questa distinzione, all'interno del progetto, sia valida...

Eugenia Galli: Sono emersi finora testi poetici, ma, in effetti, la distinzione non ha molto senso in questo ambito: sarebbe valida se stessimo ragionando su prodotti, ma, di fatto stiamo osservando dei processi: i materiali che gli autori immettono nel progetto sono vari e mobili...

Toi Giordani: E c'è anche un caso particolare da raccontare...

Eugenia Galli: Sì, infatti, Toi pensa ad Alessandro Burbank... Abbiamo seguito tutto il suo lavoro al progetto: lui per tanto tempo ha accumulato appunti infiniti, che apparivano come dei veri *wall of text*. Settimane e settimane è andato avanti così. Ora non ricordo se alla fine ha cancellato proprio tutto oppure...

Riccardo Iachini: Ha chiesto di cancellare tutto tranne l'ultima frase, o giù di lì...

Cioè ha trattenuto così poco?

Riccardo Iachini: Sì, credo solo una frase, sì...

Eugenia Galli: Sì, praticamente il suo lavoro ha coinciso – per un periodo significativo, come dicevo, settimane – con la stesura di una sorta di diario. Lui scriveva qualcosa tutti i giorni. Poteva essere un testo in forma di prosa, potevano essere versi... Il suo è stato davvero un lavoro quotidiano, non tanto ragionato in realtà, una specie di flusso di coscienza, che poi ha sintetizzato drasticamente in una frase.

Qualcuno ha già sfruttato le possibilità multimediali del software, caricando materiali di tipo non strettamente testuale: registrazioni audio o video, fotografie... Si possono anche inserire link, giusto? Qualcuno ci ha pensato?

Toi Giordani: Sì, alcuni, per esempio, hanno inserito *link* a video YouTube... Però chiarisco questo: i poeti, come noi, hanno lavorato l'anno scorso su *Google doc*, mentre il nostro programmatore portava avanti il progetto sul *software*. Le possibilità di gestire materiali multimediali non è stata ancora sfruttata perché il software è stato appena saggiato, non ancora usato intensamente.

Eugenia Galli: Sì. In realtà, però, i poeti coinvolti hanno sfruttato al massimo le possibilità ridotte offerte dal foglio Google. Molti di loro hanno inserito tanti link, oltre che a YouTube, per esempio, anche a Wikipedia... Osservando questa tendenza si è pensato di ampliare le possibilità di convogliare e consentire una rappresentazione all'interno del processo dei materiali multimediali.

Capisco. Mirate a dare spazio significativo all'avantesto, che, come sappiamo, spesso è di natura non strettamente testuale. L'avantesto così può brillare e avere dignità all'interno del processo creativo. Finora dunque gli avantesti che avete raccolto con i limiti di Google sono diari, testi, appunto ... e link. Gli artisti che avete coinvolto nel progetto hanno già pubblicato opere proprie?

Eugenia Galli: Sì, diversi di loro hanno già pubblicato, ad esempio Alessandro Burbank, Francesco Terzago, Gabriele Stera...

Sì, li conosco, ho partecipato a serate di Slam alle quali era presente qualcuno di loro, a Bologna...

Toi Giordani: Conoscerai anche Roberta Durante, anche lei fa parte del progetto....

Certo, Roberta Durante, che è stata anche la grafica di Prufrock spa, giusto?

Eugenia Galli: Sì, e proprio a proposito di *Prufrock spa*, tra gli autori con cui abbiamo lavorato c'è anche Ophelia Borghesan.

Ah! È interessante che siate riusciti ad attrarre nel vostro progetto anche quello di Angela Grasso e Luca Rizzatello, che ha sollevato il dibattito che conosciamo. Luca, chiudendo Prufrock, si è concentrato quasi del tutto su quello, a quanto ho capito.

Eugenia Galli: Sì, e l'ambiente nel quale ci muoviamo è simile, i discorsi che circolano tra noi sono vicini, in un certo senso, a quelli che hanno mosso i progetti di Ophelia.

Infatti, in futuro ho intenzione di comprendere Ophelia nel mio studio, è interessante tutto l'armamentario para-testuale, performativo, che Rizzatello mette in campo nei suoi esperimenti editoriali e artistici, penso alle sonorizzazioni, ai video...

Eugenia Galli: Sì, sai anche che Luca e Angela hanno appena avviato una nuova piattaforma multimediale? Si chiama *Howphelia*, per ora raccoglie solo opere di Ophelia Borghesan, ma sarà aperta ad accogliere soprattutto materiali video di tanti poeti diversi, tra cui anche i nostri...

Sarebbe interessante individuare i ponti teorici tra il loro lavoro e il vostro. Comunque, più rintraccio i fili di questa rete più penso al reticolo di Gabriele Frasca, a quanto pare ci siamo proprio dentro...

Eugenia Galli: Sì, l'ho detto, il riferimento di Frasca per noi è imprescindibile, credo proprio che sarà un'ottima occasione per noi incontrarlo a maggio, come ospite, al convegno organizzato da Alessandro Minnucci. Era previsto un suo live a Bologna, da noi, purtroppo la pandemia ha interrotto questo progetto.

Oltre a Gabriele Frasca, quali sono i vostri riferimenti anagraficamente più maturi?

Eugenia Galli: Io ho un rapporto molto stretto con Rosaria Lo Russo, che potrei proprio definire la mia maestra: è un mio modello da sempre, poi ho frequentato un suo laboratorio di *performance* e in quell'occasione il rapporto si è approfondito molto.

Sì, capisco come Rosaria Lo Russo possa aver influito sulla tua ricerca...

Bene. Io mi rimetterei a voi per spostare la nostra discussione sui punti che vi interesserebbe trattare di più, sia a partire dalle domande che vi ho proposto tempo fa, sia, del tutto liberamente, da argomenti che eventualmente vi interessi portare in luce, magari trascurati finora.

Toi Giordani: Sai, forse un aspetto sul quale non ci siamo soffermati specificamente, esplicitamente, e che in realtà per noi ha molto valore, è la dinamica del collettivo, cioè l'aspetto forse principale del nostro lavoro, rimettere sempre alla collettività delle nostre menti diverse quello che progettiamo, confrontarci molto... Forse questo si è intravisto, però, da come ti abbiamo raccontato le cose che facciamo...

Sì, è vero... Questo aspetto si percepisce, in effetti, forse sarebbe interessante approfondire come questa dinamica si giochi su due zone geografiche discretamente distanti. Benevento è una seconda sede che fa un lavoro, come mi pare di aver capito, molto legato al territorio... Li Vittorio come si ritrova a operare? Si riesce ad allargare un po' la rete?

Toi Giordani: Vittorio ci raggiungerà tra poco, lui in realtà ha una rete sua, che coltiva da molto tempo. Aveva fondato un collettivo in Campania, poi è entrato nel nostro, perché in quello aveva incontrato divergenze di vedute, i progetti prendevano pieghe diverse rispetto alle ipotesi e alle intenzioni iniziali. Ogni volta che noi poi siamo andati a fare le nostre cose giù, abbiamo conosciuto un sacco di realtà che magari riguardano la poesia solo tangenzialmente, ma sono assolutamente affini a noi, si occupano di sociale, di teatro

o di letteratura, di cultura in genere... Alcune di queste, ad esempio, fanno riferimento a librerie indipendenti... Tutte queste realtà hanno chiaramente alla base l'idea di collettivo, che è la nostra e in genere, sui diversi fronti dell'impegno di cui stiamo parlando, l'idea si sviluppa bene, si riconosce nelle azioni concrete, ma mi interessava sottolinearla nel nostro lavoro perché nel mondo della poesia, nello specifico, non è affatto scontato che anche persone con *background* e con intenzioni "da collettivo", poi lavorino veramente in gruppo e che le opere si sviluppino a partire da più teste, su più teste... Il ruolo del poeta, o meglio la figura del poeta, spesso, è vista sempre un po' come destinata a una ricerca solitaria... Per noi non è così, d'altronde il discorso sul poeta antenna, che recepisce più che esprimere, rende chiaro questo aspetto delle nostre intenzioni e del nostro lavoro.

Riccardo Iachini: Sai, questa presenza sul territorio che giustamente hai notato nell'impegno di Vittorio, giù, perché spicca in una realtà per dirla in breve "più difficile", è qualcosa su cui abbiamo lavorato molto anche a Bologna. Lo Zoopalco ha avuto e sta avendo un ruolo evidente anche nella nostra città, credo che si noti come il nostro lavoro influisce sulle dinamiche culturali del nostro territorio. Questo è stato un nostro obiettivo, sin dall'inizio: il ragionare collettivamente. Intendo che non è stato solo un obiettivo interno, qualcosa di esclusivamente legato a noi e alla nostra produzione. Abbiamo mirato alla creazione di una comunità, per esempio, con i laboratori, che non abbiamo affrontato nell'altro incontro. Non so se questo può interessare in qualche modo, nell'ottica del tuo studio, però è un aspetto importante di tutto quello che facciamo: noi miriamo alla massima apertura, vogliamo che tutti i nostri processi interni incontrino il territorio, e i laboratori sono strettamente legati anche ai nostri processi creativi, quelli che mettiamo in atto per progettare e realizzare sul versante artistico...

Io non ho contemplato questo aspetto tra le mie domande semplicemente perché lo conosco di meno, non rientra nei miei interessi teorici specifici, ma se ricade nell'ambito dei processi che sto analizzando mi interessa eccome. E mi interessano tutte le ricadute concrete, i precipitati nel sociale del vostro lavoro. Parlatemi un po' anche dei laboratori, senz'altro. Se sono legati alle istituzioni, quanto meno alla scuola, ditemi un po' in che misura, come dialogate, in quali scuole lavorate... Superiori giusto?

Riccardo Iachini: Da quest'anno anche alle Medie... È Eugi che, ormai da qualche anno, ha preso la responsabilità dei laboratori, li gestisce lei, infatti ora le lascio la parola. Però magari ti faccio un quadro delle premesse. Quando abbiamo avviato i laboratori partivamo già da una base: quando ci siamo incontrati io già lavoravo in un istituto superiore, dove avevo studiato, un istituto per geometri, che si trova in centro a Bologna. Nicolò Gugliuzza, il ragazzo di cui ti parlavamo l'altra volta, il primo a lanciare l'idea di fondare un collettivo a Bologna...Lui aveva contatti con le scuole Aldini, un grosso istituto tecnico

Le conosco discretamente, ho insegnato anch'io a Bologna e in provincia, in qualche Istituto tecnico, in Istituti Professionali e in un Liceo delle scienze umane.

Riccardo Iachini: Allora sai bene di quale realtà stiamo parlando. Da queste premesse, i progetti sono sempre andati avanti, grazie all'impegno di Nicolò, che fungeva da tramite e poi grazie a una professoressa di italiano, Antonia Bognagni. Quindi Eugenia ha preso le redini dei progetti e dei laboratori nelle scuole e abbiamo proseguito: da quando è nato lo Zoopalco stiamo portando avanti attività coi ragazzi, sempre. Anzi, quest'estate vedremo come conciliare gli impegni di tutti e proveremo a lavorare sui contatti che abbiamo preso con il Comune e altre istituzioni locali. Noi cerchiamo di ampliare il campo per portare e mantenere il progetto del laboratorio anche al di là dei contesti scolastici. Per ora la cosa più lontana, e molto relativamente, dal modo in cui abbiamo fatto laboratori per la maggior parte del tempo, è stata un laboratorio a distanza con una scuola media. All'interno di tutti i laboratori proviamo a portare la stessa impronta culturale che vogliamo dare con le nostre opere artistiche.

Certo, capisco che i laboratori costituiscono anche un mezzo di continuità della vostra opera sul territorio: se hanno presa, creano comunità. L'esperienza a scuola, tra Verona e Bologna, insegnando lettere, mi ha portato davvero a scontrarmi in prima persona col disagio di dover seguire una programmazione scolastica concepita ancora in modo piuttosto rigido. Diversi colleghi anche più maturi, più sensibili ai dibattiti sulla varietà – anche performativa – delle manifestazioni della poesia contemporanea, lamentavano sempre che, a scuola, la poesia continua ad essere insegnata in maniera molto tradizionale, con elenchi ingessatissimi di autori o di aspetti teorici o formali ridotti a nozioni morte, come quelli relativi alla retorica. Anche il tentativo di individuare le figure retoriche in testi di canzoni italiane, un metodo che seguiva una mia collega, era visto come “originale”, con tutta l'ambiguità del termine.

Riccardo Iachini: Sì, hai ragione, anche noi raccogliamo le perplessità degli insegnanti rispetto alla limitatezza dei metodi di insegnamento della poesia ritenuti ancora, diffusamente, più “accettabili”, nell'ambito della programmazione scolastica. Se tra i professori che aderiscono ai nostri progetti, lo dico sinceramente, alcuni si vede proprio che non vedono l'ora di presentarci ai ragazzi e lasciare lavorare noi, la maggioranza però ci crede proprio. Ci sono insegnanti che sentono l'esigenza di affiancare all'insegnamento tradizionale una esperienza di laboratorio, viva. Se ci credono, i laboratori diventano l'occasione, anche per loro, per stabilire un bel ponte con i ragazzi. Magari, proprio come dicevi tu, quando vuoi arrivare a spiegare poesia in modo interessante per i ragazzi passi attraverso chiacchiere iniziali sui loro gusti musicali. Ecco, persone alla mano, come ci poniamo noi, possono suggerire agli insegnanti proprio quello che dicevi tu, e che purtroppo non è scontato: la musica, ovviamente la musica con parole, per quello che ci interessa più strettamente, è un mezzo di connessione tra persone e con il mondo poetico straordinario. Capita spessissimo che, partendo da lì, i ragazzi poi si interessino alla poesia pura.

Sì, voi lavorate in armonia con il principio vivificante dell'oralità: non chiusa nei libri la poesia e il discorso sulla poesia, compreso quello che la insegna, comunica naturalmente con tutti, con fasce di età e maturità culturale molto distanti tra loro, le avvicina concretamente. La poesia orale in senso pieno mira a una apertura sociale a 360 gradi... Credo che questo valga anche quando la poesia orale è “di ricerca”, o comunque più “complessa”: qualunque materiale performativo, tendenzialmente, si dà alla comunità. Ma stiamo parlando di insegnamento in contesto di laboratorio, proviamo a definirlo? Si tratta per voi di insegnare la poesia che è stata fatta o “come si fa la poesia”? I ragazzi, durante il laboratorio o a margine sono chiamati a scrivere testi propri? Come funziona in pratica?

Eugenia Galli: Ecco, volevo sottolinearti proprio questo aspetto: il nostro non è un laboratorio in cui semplicemente mettiamo a contatto le persone, magari in modo partecipativo, re-interpretativo, con testi e performance altrui. I laboratori di Zoopalco sono veri e propri laboratori, cioè sono pratici: sin da subito è sollecitato l'intervento dei ragazzi. All'inizio questo si concretizza nella ricerca di spunti reciproci per la scrittura. Capita che noi andiamo in classe, facciamo ascoltare ai ragazzi un brano, proponiamo il video di una performance poetica o leggiamo loro un testo... e abbiamo un'idea piuttosto precisa di dove vogliamo condurli. Ma spesso, a nostra volta, noi riceviamo spunti, da loro... Così ascoltiamo la musica che interessa a loro, leggiamo i testi di cui ci parlano loro e allarghiamo l'orizzonte in direzione loro. Il laboratorio è pratico, come ti dicevo, e l'intervento è sollecitato immediatamente, ma senza alcuna forzatura. Si chiede ai ragazzi di scrivere qualche testo in prima persona e di leggerlo se ne hanno voglia, ad alta voce, davanti a tutti. Così quasi immediatamente si crea un confronto tra loro. Il feedback che ricevono, sui testi che producono, non viene solo da noi! Non si tratta di complimentarsi, o soltanto di incoraggiare, dire "sei stato bravo" o magari "cambia questo, cambia quest'altro"... C'è un confronto diretto anche tra loro: i ragazzi sanno dirsi benissimo cosa funziona, per intenderci, nella scrittura o nella lettura, e cosa no. Capita che su alcuni testi si trovino proprio tutti, allora è proprio bello. L'esperienza in genere, sempre, è davvero molto arricchente.

Vi capita, nel contesto dei laboratori, di dover smontare qualche idea che magari i ragazzi hanno imparato proprio a scuola, quelle visioni che conosciamo tutti un po' – anzi tanto – rigide della poesia?

Eugenia Galli: In realtà questo non ci capita tanto. I ragazzi con i quali lavoriamo noi hanno scelto tutti un percorso tecnico e in genere non hanno un interesse spiccato per la poesia: anche le idee preconcrete sulla poesia che la scuola può aver tentato di inculcare, su loro non hanno avuto poi così presa. Forse una visione più forte e rigida è quella che condiziona le persone che ancora ora vanno a iscriversi al liceo, magari con le migliori intenzioni di studiare la letteratura con l'approccio che hanno già imparato alle medie. I ragazzi con cui lavoriamo noi, e questo ci stupisce, hanno una cultura "poetica", per dire così, che è nata sulle canzoni. Hanno già l'idea di testo scritto e di testo performato che non è quella che viene dallo studio della letteratura e della poesia "canonico". Questo è il bello per noi...

Per quanto ovviamente il valore statistico di quello che ci stiamo dicendo sia nullo, anch'io mi ritrovo in questa cosa che racconti. Mi è capitato di far leggere poesie "sperimentali" ultra contemporanee e di far vedere video di performance orali in alcune classi del professionale e del tecnico incontrando interesse sincero. Poi ho provato nelle classi del liceo e lì, all'inizio, ho incontrato qualche difficoltà a relazionarmi con i ragazzi in maniera più "fresca", per intenderci, sulla poesia. Poi, a poco a poco, sono riuscita a far accettare l'idea che la poesia è una cosa che si fa e che esistono poeti ragazzi e viventi. "Ma lei li conosce?" "Certo, qualcuno...". In contesti scolastici meno raffinati la reazione era più spontanea e il lavoro più facile: "ha amici poeti? E cosa scrivono?" e poi da lì si arriva tranquillamente alla letteratura "seria". Certo alcuni testi "sperimentali" contemporanei scatenano sempre un po' di panico... Ma è un effetto che può essere funzionale, retoricamente, a costruire quello spiazzamento iniziale che a volte torna utile nella performance drammatica, in tutti i sensi, dell'insegnamento scolastico...

Toi Giordani: Alcuni testi obiettivamente il panico lo chiamano anche in noi....

È vero...

Riccardo Iachini: E la scuola a volte, in effetti, chiama panico...

Purtroppo, è vero anche questo. Ma capita che fortunatamente panico con panico si annullino. Lo avete senz'altro sperimentato meglio di me. A volte, al di là delle difficoltà cognitive intrinseche di un testo sperimentale, è il modo di performarlo, anche quando questo significa semplicemente leggerlo, che crea sconcerto. Eppure, mi è capitato di approfittare proprio di questo disorientamento iniziale per dire che l'oralità contemporanea non è semplicemente qualcosa di "semplificato" rispetto alla letteratura. E da qui si possono approfondire davvero i tratti più o meno virtuosi dell'oralità oggi, problematizzando gli aspetti di "semplicità" eccessiva e pericolosa della cultura contemporanea. Al di là di questo, per tornare agli aspetti concreti dei vostri laboratori: prevedono una sorta di saggio o magari di pubblicazione finale? Conservate un archivio di materiali prodotti durante i laboratori? Un altro aspetto sul quale vorrei che vi soffermaste è l'ingerenza – o, meglio, l'eventuale invadenza – dell' "istituzione" scolastica nel laboratorio. Più direttamente: riuscite a lavorare davvero come volete o vi sentite un poco limitati dal contesto? Bisogna che rispondiate per esempio ad aspettative o richieste esplicite degli insegnanti?

Eugenia Galli: Sai, su questo posso risponderti serenamente: riusciamo a fare proprio secondo le nostre intenzioni, l'istituzione, in questo senso, non è condizionante. Credo che questa facilità dipenda dal fatto che noi proponiamo da subito chiaramente dei laboratori di Poetry Slam: è chiaro che alla fine è previsto non tanto un saggio finale ingessato, ma un vero e proprio Poetry Slam, al quale partecipano solo i ragazzi che lo vogliono. Ma ti spiego come funzionano le cose concretamente: la mattina, in orario curriculare, teniamo una parte dei laboratori, e a questi partecipano sempre le classi per intero. Il pomeriggio, in orario extra curriculare, un giorno alla settimana, vengono al laboratorio solo i ragazzi che davvero sono interessati ad approfondire: il trucco è banalmente, un contesto artistico, non costringere a partecipazioni forzate. I ragazzi che frequentano il laboratorio *volontariamente* il pomeriggio, *volontariamente* si sfidano nel Poetry Slam finale al quale, come pubblico e giudici partecipano i loro compagni, noi dello Zoopalco, i loro professori... Davvero questo evento finale è grosso: l'aula magna delle Aldini per esempio qualche volta è stata proprio gremita. Nel 2020 avevamo previsto di fare le finali nazionali di *Poetry Slam* under 20 proprio alle Aldini, purtroppo la programmazione è saltata per la pandemia. Conoscerai la realtà dei campionati di *Slam*, che hanno anche la sezione *Under*...

Sì, mi viene da pensare a come potrebbe svilupparsi un analogo in contesto universitario. So che qualcosa è stata già fatta. I ragazzi della triennale del Dams che frequento a Messina non sono così distanti culturalmente dai ragazzi che ho incontrato nelle scuole di Bologna. Il professore che segue il mio lavoro e dirige il Dams promuove molti laboratori in senso performativo più ampio. Azzardo che sarebbe interessante organizzare uno Slam con voi qui, a Messina.

Eugenia Galli: Sarebbe un esperimento molto bello, davvero. A noi interesserebbe molto. È che, venialmente e brutalmente, purtroppo noi dovremmo spostarci e abbiamo imparato a ragionare in termini concreti, bisognerebbe poter finanziare i laboratori.

Certo, bisognerebbe pensare a un'esperienza diversa rispetto a quella che potete fare lì sul territorio, qualcosa di concentrato, magari in tre giorni. Sarebbe interessante inserire un evento del genere nel contesto della ricerca che facciamo a Messina anche in direzione dei rapporti specifici tra poesia e performance. Finora non è stato organizzato nulla di specifico in questo senso: il mio professore e il collega Paolo Pizzimento hanno fatto qualcosa a partire dalla poesia, dalla Divina Commedia, sul filo che abbiamo con le Albe, Marco Martinelli e Ermanna Montanari, che incontreremo presto a Ravenna per il Paradiso. Io ho partecipato al progetto nell'ultimo anno, sul Paradiso. In quel caso però si trattava di una traduzione in performance di un testo di poesia, non della produzione di poesia. Un laboratorio di performance poetica tra oralità e scrittura ancora non lo abbiamo sviluppato.

Eugenia Galli: Parlane pure con il professore al quale fai riferimento e facci sapere, perché sarebbe molto bello lavorare insieme in questa direzione.

Vittorio Zollo: Ci sono pure io, confermo.

Ciao Vittorio, allora vi farò sapere, magari passiamo presto a qualche domanda sul tuo lavoro, che vorrei approfondire, passando però, prima, a quello di Riccardo, che ancora dobbiamo mettere in luce specificamente. Tu, Riccardo, hai potuto leggere le domande sul tuo lavoro che erano comprese in quelle proposte che vi ho inviato? Vorresti partire da qualche aspetto che magari non ho considerato?

Riccardo Iachini: Facciamo così: ti parlo di *Cambio di luci*. La mia idea si sviluppa su più piani, da un lato la mia intenzione è fare ricerca formale sullo spettacolo, dall'altro provo a fare un po' di provocazione sul mondo che stiamo vivendo. Io sono fan di film strani, come sai se hai visto *Cambio di luci*: questa passione ha a che fare con quello che provo a fare, appunto, in modo un po' kaufmaniano nei miei spettacoli. L'idea di base è provare a portare lo spettatore dentro lo spettacolo, spingere a oltranza il concetto di abbattimento delle pareti. Questo mi girava in testa ed era argomento di frequenti discussioni coi ragazzi: come riusciamo – ma davvero – ad abbattere qualsiasi tipo di parete che ci sia tra noi e lo spettatore durante lo spettacolo? Dopo tanti discorsi tra noi, alla fine, è saltata fuori la struttura di *Cambio di luci*, che in realtà è in continua evoluzione. Tu avrai visto parti di quello che abbiamo messo *on line*.

Sì, conosco quella versione...

Riccardo Iachini: Ok, magari ti parlo dei diversi aspetti di quello spettacolo. Io miro, da un lato, a portare lo spettatore dentro lo spettacolo, dall'altro, a realizzare il concetto di unicità di ogni singolo spettacolo, di ogni singola *performance*: la replica non esiste, le cose accadono una volta sola. La seconda volta esiste, sì, ma davvero non è mai uguale alla prima, e così via. Il mio sogno utopico, per tornare all'idea di portare lo spettatore *dentro*, sarebbe, per farmi seguire meglio, arrivare a fare uno spettacolo dove parla prevalentemente l'altra persona, dove la mia presenza stessa diventa marginale. Vorrei che lo spettatore prendesse un ruolo veramente rilevante, questo, ovviamente, non è facile da realizzare. Questo sogno deriva da una cosa che mi appartiene profondamente, l'amore che ho nel parlare con le persone, *facendo parlare loro*. A volte questa idea si è realizzata, nei miei spettacoli. E lì sai che capita? Io non ho alcuna preoccupazione a relazionarmi....

Davvero mi trovo a mio agio con chiunque, ma quando la relazione scatta, autenticamente, durante lo spettacolo... In quel caso è una vertigine. Il dialogo, nella versione di *Cambio di luci* che tu hai visto *on line*, è realizzato con due sole persone, io e l'altro: è una versione dello spettacolo condizionata dal Covid... In quel contesto tutto è gestibile più facilmente, ma quando un dialogo a due io riesco a realizzarlo in una sala dove si trovano altre dieci, venti, cento persone, guardarsi negli occhi in due, in mezzo a quel numero di gente che ci guarda, mantenere un colloquio a due, così, per mezz'ora, quaranta minuti... O, mettiamo caso, per un'ora e un quarto... - la durata di questo spettacolo non è definito a priori, ovviamente – tutti i minuti sono ennesime occasioni, per me, per *togliere* da uno spettacolo, che ha ancora tanto io, un poco di io... E anche questo rientra chiaramente nell'orientamento dello Zoopalco... Quando dico “togliere io”, non mi riferisco solo al testo di cui ti sto parlando o ai singoli testi, dove magari l'io, appunto, è ancora presente, ma allo spettacolo in sé, alla struttura stessa dello spettacolo, alla sua struttura performativa, per intenderci...

Dunque, tu miri a lasciare che la presenza di qualcuno “apra” lo spettacolo anche dal punto di vista narrativo? Il nucleo narrativo dello spettacolo è modificato dall'intervento dello spettatore attivo? Quanto resta di quello che hai fissato sui cardini e quanto viene scardinato da queste incursioni cercate. E invece, per quanto riguarda il livello del rapporto a due: estrai tu dalla massa dei dieci o cento spettatori quello con cui ti troverai a dialogare? Se lo scegli, come fai, che criterio usi?

Riccardo Iachini: Non c'è un criterio a priori, non c'è un modo in cui scelgo di farlo e di fatto non sono io a farlo da solo. Ti direi, semplicemente: a pelle. Non c'è davvero una regola, almeno io non ne ho. Lo spettacolo inizia col battesimo di una persona. Dal momento in cui io battezzo la persona al secondo “uno”, in cui salgo sul palco, se c'è un palco, o mi avvio al mio posto, se è stato predisposto, si decide tutto. Poi basta. Dopo sono proprio fregato. Da quella dinamica io ho deciso che, una volta avviata, non si esce. Altrimenti lo spettacolo perderebbe totalmente il suo significato.

Toi Giordani: Una cosa che mi intriga tantissimo di *Cambio di luci* è vedere Riccardo che, dal momento in cui entra per la prima volta nel locale, qualche ora prima dello spettacolo, comincia a guardarsi intorno per capire quale sarà la persona che...

Riccardo Iachini: Esatto, lei... E magari comincio a lanciare qualche “base”, già in quella fase..

Toi Giordani: Sì il primo contatto spesso lo stabilisci molto prima di iniziare lo spettacolo, è vero.

Riccardo Iachini: In realtà, sai, lo spettacolo non ha un vero e proprio inizio e neppure una fine definita. Credo che a volte, di fatto, lo spettacolo inizi prima che io salga sul palco e finisca semplicemente quando la persona con cui sto parlando smette di parlarmi, cioè la nostra conversazione termina prevalentemente perché smette di parlare lo “spettatore”, se possiamo ancora chiamarlo così. Te l'ho detto, comunque, quello a cui

tendo è che lo spettatore prenda più rilievo di me. Il fatto che lo spettacolo termini senza una fine ovviamente è una provocazione.

Hai nominato più volte un palco, ma mi pare di capire che non è sempre previsto. Hai portato lo spettacolo al Mercato Sonato di Bologna e in locali, il contesto dunque è sempre diverso?

Riccardo Iachini: Sì, esattamente, anche il contesto in cui faccio lo spettacolo è sempre diverso, d'altronde questo vale per tutti gli spettacoli che facciamo con Zoopalco.

Ma qualcosa di simile a un palco c'è sempre? Imiti in qualche misura una posizione più elevata rispetto allo spettatore? Elevi pure lui all'altezza del palco? Scendi tu?

Riccardo Iachini: Il concetto di parità dello spettatore con me cerco di rappresentarlo anche con la nostra disposizione: evito di essere in una posizione superiore. Questo è un mio istinto, in genere: anche quando ci esibiamo con il Mezzopalco a me viene proprio da scendere dal palco, da andare in mezzo alle persone. Capita che, anche per motivi pratici, non è opportuno o comodo scendere dal palco, ma fosse per me lo farei sempre.

Ok, mi pare un modo coerente di rappresentare o assecondare la tendenza "caratteriale", se mi passi la parola, a incontrare la gente, di cui parlavi anche prima...

Riccardo Iachini: Sì, è davvero una mia caratteristica. La pandemia, sotto questo aspetto, mi ha limitato tantissimo: evidentemente, se non posso avvicinarmi alle persone, il mio lavoro è molto più difficile. Il Covid rende quasi impossibile realizzare questo spettacolo bene: pur mettendoci tutta la volontà di cercare modi alternativi, mancando il contatto – e non mi riferisco solo alla dinamica contingente della vicinanza tra me e lo spettatore "battezzato", ma alla connessione a livello generale, con tutti quelli che partecipano – manca la base. Un'attenzione concentrata sul mantenimento della distanza, cognitivamente, impedisce di stabilire quella connessione che rende lo spettacolo interessante: si tratta di una tensione specifica che rende lo spettacolo qualcosa di diverso da "ecco, vedo e ascolto due che parlano". Si deve creare la tipica empatia che si realizza attraverso gli strumenti di cui ti parlavamo anche l'altra volta. Per farlo c'è bisogno di tutti. Per ora tutti lamentiamo l'impossibilità, nella distanza, di guardarci bene negli occhi... Nel mio spettacolo farlo è fondamentale. È chiaro che in contesto teatrale non sempre ci si guarda proprio negli occhi, si può addirittura evitare totalmente di farlo, ma deve trattarsi di una scelta artistica, allora in quel caso ha un senso artistico, altrimenti no. Se non posso farlo a priori, se perdo quindi tatto, vista... ecco il mio spettacolo, forse più di altri, anzi, sicuramente, se perde tatto e vista perde moltissimo: i protagonisti – perché siamo entrambi protagonisti, in questo spettacolo, io e lo "spettatore" scelto – incontrano grossissime difficoltà oggettive...

È interessante, proprio in termini cognitivi, quello che dici a proposito della vista. Immagino la sensibilità che ci vuole per scegliere bene lo spettatore che sia capace di reggere lo sguardo: alcuni esperimenti sociali sulla scia di Arthur Aron – ne ricordo uno tra autoctoni e persone immigrate, proprio a Bologna – hanno dimostrato quanto il semplice atto di guardarsi negli occhi, in silenzio, per un tempo significativo, tra umani che non si conoscono, sia un'esperienza emotivamente molto sollecitante. Tutto è chiaramente

complicato dalle ambizioni artistiche del contesto che definisci tu. Certo, la scelta radicale di non concederti scappatoie, nella struttura dello spettacolo, per cambiare interlocutore in corsa, perché magari non siete entrati in sintonia, rende tutto senz'altro più difficile...

Riccardo Iachini: Infatti, ma questo è davvero un mio punto fisso: lo spettatore non si cambia, semmai, quando avverto una distonia, può succedere che cambi lo spettacolo... Anzi, è sicuramente così: cambia lo spettacolo. Sai, c'è un altro aspetto della questione: a volte capita che il livello di attenzione e coinvolgimento che io incontro nello spettatore co-protagonista, per intenderci, rifletta il livello di attenzione e coinvolgimento che ha il pubblico in quel momento. Certo non sempre è così, non è qualcosa che funzioni, meccanicamente, sempre allo stesso modo. Per me è un po' difficile spiegarlo: se perdo lui o lei, in determinati momenti, sento che sto perdendo le redini dello spettacolo, perché il contatto che ho con il singolo mi dà il polso della connessione che ho con tutti gli altri. E anche questo è piuttosto difficile da spiegare: la scelta della persona... Certo, tu rilevi che ha il suo valore... Ma c'è qualcosa di indipendente dalla scelta stessa, in questa operazione... Il centro della questione non è saper scegliere... Indipendentemente dalla qualità della scelta che ho fatto, il centro è il discorso, "bisogna parlare con questa persona", non saprei come dirtelo diversamente, perché è qualcosa di molto concreto: parlare con quella persona, questo è importante, cioè, non conta che la persona sia scelta bene per lo spettacolo, ma che lo spettacolo si calibri su quella. Una volta che sei lì, sei lì con lei e basta e si parte...

Toi Giordani: Fabrizia, davvero, devi considerare anche che Riccardo ha una capacità di reazione agli imprevisti davvero notevole. Per darti un'idea ti regaliamo questo *fun fact*. Quando lui ha fatto la registrazione di *Cambio di luci al Mercato Sonato*, noi eravamo lì con lui, a registrare. Ci eravamo accordati così: all'inizio dello spettacolo era previsto quel dialogo con se stesso che tu hai visto nel video che abbiamo pubblicato su YouTube. Avevamo concordato quindi che lui avrebbe dovuto dialogare in *live* con un video di se stesso preregistrato e che a un certo punto – non sapeva *chi* ma sapeva *che* – si sarebbe collegato qualcuno in *web cam*. Noi abbiamo deciso di scombinare un po' i giochi. Abbiamo fatto arrivare una persona *fisicamente* dentro lo spazio, ma prima abbiamo creato un po' di attesa. Abbiamo aspettato un po' che qualcuno si collegasse, ma non arrivava nessuno... Tutto è stato fatto in modo che lui pensasse che ci fosse qualcosa che non andava tecnicamente, poi abbiamo fatto entrare la persona in presenza. Se tu guardi un'altra volta il video, sapendo questo, noterai proprio il momento in cui si vede che le sue rotelle si attivano per cambiare lo spettacolo: tutta la sua disposizione, tutti gli strumenti che, dallo schermo alle cuffie, ecc. che aveva predisposto non avrebbero più funzionato come prevedeva...

E questo fa vedere anche come la logica del collettivo entri nella dinamica di un lavoro personale, singolare, di uno di voi. La vostra partecipazione in questa azione è piuttosto forte. Immagino che il lavoro di ognuno di voi sia conosciuto a questo livello. Qui senz'altro l'aspetto di interazione è spiccato: anche voi, disturbandola, contribuite a costruire la performance di Riccardo...

Riccardo Iachini: In quella replica-non replica, nello specifico, il loro contributo è stato fondamentale! La versione dello spettacolo al Mercato Sonato era interamente ripensata per la web cam, per il computer. La struttura era rimodulata interamente a partire da questa scelta. In quel caso non sarei stato io a scegliere lo spettatore: lo spettatore avrebbe dovuto scegliere di partecipare con me. Sapevo, in realtà, che loro mi avrebbero combinato qualcosa di strano, non avevo, però, la più pallida idea di cosa sarebbe successo...

Da quello che mi dite ho idea concreta della stretta fortissima che vi ha dato la contingenza della pandemia, siete stati costretti a ripensare molto e realizzare in nuove forme... è stato, non vorrei che questo apparisse cinico, uno stimolo incredibile per chi fosse già incline a riflettere sugli aspetti medialità dell'arte. Certamente gli artisti che hanno visioni basate esclusivamente su esperienze di teatro più puro non hanno avuto la stessa reattività creativa. Non voglio però trascurare il fatto che ci sono cose che vanno purtroppo ben al di là degli aspetti creativi: gli attori professionisti, intendo quelli per i quali l'arte costituisce il proprio mestiere e la propria principale o unica fonte di sostentamento, hanno indubbiamente subito un enorme contraccolpo dalla situazione che stiamo vivendo. Stiamo raccogliendo le denunce di tanti artisti che non lavorano già da troppo tempo... La scarsa reattività o la resistenza a trovare strade alternative, forse, in alcuni casi andrebbe letta come effetto della disperazione...

Riccardo Iachini: Ma hai detto bene, in effetti, Fabrizia, noi siamo stati così rapidi solo perché questa ricerca ci interessava e la praticavamo già molto prima del primo lockdown, non è scattata allora... Non abbiamo avuto quel momento di sgomento in cui ci siamo detti: “oddio, e adesso cosa facciamo dietro i pc?” Erano anni che lavoravamo e ragionavamo su come portare le cose sul medium che ci interessava, che ci serviva... Banalmente, non ci ha mai sfiorato l'idea di trasportare uno spettacolo che normalmente facevamo dal vivo, in video, senza rielaborarlo. Certo, alcuni l'hanno fatto, avremmo potuto anche noi.. Ma non avrebbe avuto un gran senso. Eugenia, ad esempio, avrebbe potuto tradurre in video e caricare on line gli spettacoli della Monosportiva, così com'erano. Certo, il Mezzopalco avrebbe incontrato maggiori difficoltà a realizzare dignitosamente una versione degli spettacoli tanto semplice come un video che poi guardi sul tuo pc. Vittorio avrebbe potuto piazzarsi davanti a una telecamera e fare il suo pezzo. Invece no: è nata *La Pasqua cristiana*... Ma questo è avvenuto perché i nostri ragionamenti intorno ai problemi che poi si sono presentati, andavano avanti da tanto tempo, poi ci siamo caduti in mezzo, e abbiamo reagito in modo, effettivamente, piuttosto scattante.

*Sì, e la vostra ricerca ha avuto improvvisamente una funzione immediata e ha rappresentato una risposta esatta ai tempi. Forse il senso del fare una ricerca teorica e, ovviamente, pratica sulla performance è conquistare quella sorta di dinamicità intellettuale e artistica che si evince dai vostri lavori e dalle vostre riflessioni a margine. Chi riflette sul concetto di performance poi si scopre reattivo a performare: io credo che la riflessione teorica performativa sia performante, a sua volta, e inclini allo scatto, appunto, performativo, nel caso in cui “ce ne sia bisogno”, per così dire. Invece, alcune operazioni dei professionisti di teatro in “risposta” ideologica e pratica ai limiti imposti dalla gestione della pandemia, sono state, a mio parere, piuttosto maldestre. Penso per esempio a uno spettacolo di Babilonia Teatri, *Natura morta*, che ho visto in occasione di una trasferta del mio gruppo di lavoro al festival Primavera dei teatri, che si è tenuto in Calabria, un po' fuori tempo, in autunno, l'anno scorso. Più che legittimamente, nessuno degli altri spettacoli presentati in quell'occasione ha affrontato il tema della pandemia, dunque nessuno, a parte *Natura morta*, ha tentato di “alterare” in qualche modo la struttura dei propri spettacoli per le contingenze*

storiche che viviamo. Babilonia teatri, invece, ha tentato la strada della “ricerca” sulla contemporaneità così: per denunciare il fatto che oggi, sotto la pandemia, a parere degli autori, veniamo manipolati dalla comunicazione a senso unico che subiamo dal parte del potere è stato chiesto agli spettatori che avevano prenotato i biglietti, diversi giorni prima dello spettacolo, di fornire alla compagnia i propri numeri di telefono e la liberatoria sulla privacy necessaria all'utilizzo dei contatti durante lo spettacolo. Quando lo spettacolo è andato in scena al festival, invitati a sedersi in cerchio, in una sala, gli spettatori, cellulari in mano, ricevevano dalla compagnia messaggi WhatsApp sulla pandemia. I testi miravano a far riflettere sulla questione. In questo modo gli autori volevano denunciare l'impossibilità per gli attori di portarsi in presenza su un palco, la sofferenza del mondo dei professionisti a non poter lavorare. Sorvolando sulla contraddizione, in fondo accettabilissima, di uno spettacolo che effettivamente era fatto in presenza perché, almeno in quel frangente, le rappresentazioni “normali” erano consentite, la contraddizione che rivelava invece una certa goffaggine, consisteva nell'usare WhatsApp – che, con i limiti che conosciamo, è costruito principalmente per l'interazione istantanea – come se si trattasse di tutt'altro mezzo, non saprei... Come Twitter, Facebook etc... La denuncia di un teatro che non si può fare in presenza perde un po' di forza se tu in presenza di fatto ti stai, fortunatamente, ritrovando. Ma magari questo può valere come monito per il futuro: potremmo non trovarci in presenza per molto tempo, di nuovo. Però non si può denunciare la deficienza del mezzo utilizzandolo al di sotto delle sue possibilità: gli spettatori, sul gruppo creato per lo spettacolo, non potevano interagire né tra loro né con gli autori...

Eugenia Galli: Ma come?!

Infatti, se il principio era, com'era, denunciare che tutti noi stiamo subendo la comunicazione a senso unico del potere, non aveva senso rappresentare questa condizione con la metafora e il mezzo di WhatsApp che, in realtà, un'interazione la consentirebbe eccome... Questo caso a mio parere evidenzia, alla base, l'assenza di riflessione teorica e in genere di ricerca sui media di cui parlavamo prima, che sarebbe fondamentale per creare senso, quando li usi: se snaturi il mezzo la tua denuncia ne esce svilita e quasi annullata. Oh, per onorare la sinossi: lo spettacolo contemplava un finale in cui entravano in scena dei “supercorpi” di uomini e donne culturisti, a sottolineare grottescamente l'assenza del corpo con il suo contrario, il suo “eccesso”. Insomma, una rappresentazione dalla quale emergeva un po' di guazzabuglio in termini di poetica, a mio parere.

Vittorio Zollo: Sono assolutamente d'accordo sul fatto che l'uso della chat istantanea “impedita” è maldestro: anch'io – e ti parlo di una decina di anni fa – ho fatto uno spettacolo nel quale utilizzavo WhatsApp, ma, in quel caso, gli spettatori potevano interagire! Eravamo in una mansarda dismessa a Napoli. Abbiamo raccolto lì, in diretta, i numeri di telefono degli spettatori, e devo dirlo: alla casereccia, senza privacy e senza niente... La gente era alla mano, era disponibile a partecipare lasciandosi un po' trasportare dalla performance, e per la verità non siamo stati lì ad andare per il sottile su certi aspetti... Abbiamo lasciato interagire le persone su gruppo WhatsApp e abbiamo lavorato sull'aspetto umano più terra terra. Che senso ha usare gli smartphone col patto forzato di non consentire un uso normale di questi mezzi?

Appunto. A proposito dell'“umano” che hai richiamato tu, velocemente: anche nel caso dello spettacolo di cui vi parlo l'umano era rappresentato, ma appunto in modo goffo. L'effetto grottesco era senz'altro ricercato, ma calibrato non magistralmente. L'umano era ridotto ai corpi dei culturisti e delle culturiste che entravano in scena per denunciare – con effetto forse intellettualoide, più che intellettuale – la negazione attuale della presenza del corpo dell'attore sul palco, in mezzo al suo pubblico... Ma il potere che nega al mio corpo la possibilità di essere presente, e fa sospirare, bramare la presenza fino all'eccesso del super corpo, in realtà i messaggi sinistri che mi comunica... Non si affida certo a WhatsApp per recapitarmeli. Magari a Facebook? E inoltre, ripeto, in quel caso eravamo tutti lì, in presenza, e, davvero,

da spettatore, ti veniva da pensare: va bene, adesso siamo qui, perché tu attore, anche se puoi, non ci sei? Ora, per carità, sto maltrattando assai Babilonia Teatri, forse non ho colto a fondo le intenzioni, ma diciamo che certo quello non mi pare il migliore degli spettacoli che hanno fatto.

Vittorio Zollo: Non conosco Babilonia teatri, ma da quello che descrivi, la loro operazione mi appare come una riproposizione piuttosto stanca della “Supermarionetta” di Craig, certo traslata nel contesto contemporaneo: l’attore solo corpo, l’attore senza corpo, insomma... con tutte le variazioni sul tema che possono venirci in mente.

Ma, Vittorio, mi interesserebbe a questo punto tornare e chiudere questa chiacchierata proprio sul tuo lavoro, magari a partire dall’uso che fai di WhatsApp, che ho trovato interessante, come ti dicevo l’altra volta, sui lavori tuoi che ho conosciuto, ma che, come ho appreso ora, inizia molto tempo fa... Tu, tra l’altro, hai una lunga esperienza, del tutto personale, precedente e indipendente dal lavoro col collettivo... Ma so che tutti voi stasera avete un impegno on line... Ci stiamo dilungando molto...

Riccardo Iachini: Noi dobbiamo andare, purtroppo, e ci dispiace lasciare la discussione così, ma senz’altro quello che può dirti Vittorio può essere interessante per il tuo lavoro: potreste continuare voi, se siete d’accordo, poi noi però ci teniamo a leggere tutto!

Senz’altro, Riccardo, vi farò avere la trascrizione dell’intervista. Ciao ragazzi, grazie a tutti!

Eugenia Galli: Ciao Fabrizia, grazie a te!

Toi Giordani: A presto e grazie davvero!

Vittorio, grazie a te di trattenermi per parlare un po’ del tuo lavoro, io inizierei da qui: il tuo ruolo singolare all’interno del collettivo, all’interno ma “da fuori”...

Vittorio Zollo: Sì, questa specie di “a parte” mio dipende ancora oggi, principalmente, dal fatto che io non sono di Bologna e non ho mai vissuto lì. Vivo nell’entroterra campano da quando sono nato: “vivo” a stento, faccio un po’ di ironia, dai, tra i rifiuti e l’inconsapevolezza di questi paesi attaccati all’osso d’Italia, come si dice...

E già questo vuole suonare “poetico”, giusto?

Vittorio Zollo: Sì, retorico, se vuoi, ma vero: “paesi appese alle frane” si dice proprio così...

A parte l’ironia – amara – per rispondere alla tua domanda: sì, ho un percorso un po’ diverso rispetto a quello degli altri ragazzi di Zoopalco: il nostro incontro, però, è stato davvero un “trovarsi”. Io lavoravo per le mie strade, poi è vero quello che si dice, che le idee sono nell’aria e possono afferrarle un po’ tutti: sulle idee che afferravamo ci siamo trovati. Mi pare di ricordare che fosse il 2016, quando ho conosciuto Riccardo, a Monza. Lui scriveva una tesi su diritto e poesia – è laureato in Giurisprudenza Riccardo -. Io avevo fatto un laboratorio di poesia in carcere, qui. Lui mi chiese di quell’esperienza e mi invitò a partecipare al *Poverarte Web Slam*, uno Slam su web che Zoopalco organizzava molto tempo fa. Per la prima volta che partecipai a questo Slam scrissi una

cosa legata ai problemi di connessione internet, come metafora della connessione tra persone.

Ecco, molto prima dell'epoca Covid quindi...

Vittorio Zollo: È proprio questo il punto. Per me ragionare su questo è questione di normalità, anzi di urgenza. Io dico sempre che qui non c'abbiamo neppure la fibra nella frutta, immagina se arriva quella ottica... Insomma, ho ragionato con i ragazzi di Zoopalco a partire da questi argomenti e quando c'è stato poi modo di incontrarsi abbiamo approfondito: loro mi hanno ospitato con il mio primo spettacolo. Piano piano le strade, poi, da parallele che erano, si sono unite, fino a quando io mi sono detto: invece di fare una roba ex novo in Campania, sul tipo di Zoopalco, entro direttamente nel collettivo, e opero qui sul mio territorio importando il lavoro di Zoopalco e traducendolo in progetti adatti al territorio, usando il mio punto di vista di persona che ci è nata e ci vive. Ho detto ai ragazzi: se voi volete esportarvi qui io vi importo subito... E così sono entrato nel collettivo e abbiamo iniziato a lavorare insieme. Io avevo già molta stima di loro, li ritenevo davvero delle gran penne, oltre che delle brave persone con cui mi trovo, semplicemente dei veri artisti della parola, che lavoravano in una direzione che mi interessava moltissimo. Io provavo a fare progetti, qui ispirati da questa fissazione che ho in comune con loro: la poesia deve prendersi, o riprendersi, certi luoghi ai quali non appartiene e che, invece, possono essere visti davvero come luoghi d'arte, luoghi d'arte poetica. La scultura, la pittura, la street art... siamo ormai abituati, di fatto, a pensarle e realizzarle in luoghi marginali, periferie degradate etc... Ma la poesia ancora fatica a fare altrettanto, è vista come un'arte secondaria e invece va legittimata come espressione artistica che si realizza sul territorio, concretamente. Ovviamente penso soprattutto alla poesia orale. Questa è la *vision*, come si dice ora. Ma, terra terra, quello che io faccio nel concreto è portare la poesia nei bar, nelle sagre... Ho invitato il Mezzopalco in un paesino di tremila abitanti e ho fatto esibire i ragazzi nel contesto di una sagra di paese. Loro facevano il loro spettacolo di poesia e *beat box* mentre la gente mangiava e ascoltava. Per me è importantissimo il livello della percezione “e mi interessa guardare “da fuori” – se c'è un fuori realmente – come la gente assorbe queste proposte. Avrai capito, comunque, io ti sto parlando proprio di poesia da bar, a me non interessa “l'accademia”...

Lo capisco, stiamo parlando di tutt'altro tipo di realtà poetica...

Vittorio Zollo: Ma voglio proprio farti un esempio. Andare a portare la poesia nei luoghi che già sono predisposti se non adibiti a questo, come una libreria, e altri spazi preconfezionati io la ritengo una cosa fin troppo semplice... Capisci? Mentre veicolare la poesia attraverso un incontro al bancone di un bar è tutt'altro. Io la chiamo proprio “poesia da bancone”: il poeta che riesce a catalizzare in questo contesto l'attenzione di uno a cui normalmente non frega proprio nulla della poesia, per me, ha fatto una cosa grande. Qui avviene la mediazione vera ed è qui che entra in gioco il corpo. Tu dici “sei più teatrale degli altri ragazzi”, ma non è una cosa che rimane fine a se stessa e tanto meno ridotta alla “teatralità”, non so se mi spiego: io utilizzo il corpo per mediare, proprio come la lingua. Tutto è mediazione tra chi è e chi non è sul palco, per dire così... E nel farlo sono

davvero crudele: credo molto nella crudeltà del teatro e ugualmente nella crudeltà della poesia fatta dal performer.

Del teatro crudele, da Artaud, a cascata, si è detto tanto. Spiegami in che senso dev'essere crudele per te.

Vittorio Zollo: A me non interessa accarezzare lo spettatore, rassicurarlo, io piuttosto vado lì a ... Te la faccio semplicissima tutta questa roba, con un esempio. Nelle mie zone vive un noto poeta del *mellow*, Franco Arminio....

Certo, sulla scena orale è molto noto, ma ammetto di non aver ancora approfondito il suo lavoro, vorrei...

Vittorio Zollo: Ecco: hai fatto bene...

Ma come?! Perché? Secondo te non varrebbe la pena?

Vittorio Zollo: Ah, guarda, io sono così. Sai, questo è quello che penso, questo è quello che sono anche sul palco... Io voglio dirlo brutalmente. Per me, quello che fa Franco Arminio è quanto di peggio si possa concepire per raccontare le aree interne, i paesi: idealizzazione. La sua narrazione non mi piace, la ritengo addirittura pericolosa. L'idealizzazione di questi luoghi è un dramma sul dramma. Io in quello che faccio porto la realtà dei fatti: il cancro, l'alcolismo, il suicidio, la depressione, la tossicodipendenza...

La verità, insomma...

Vittorio Zollo: Una verità che con le mie opere non intendo bagnare nell'argento, questo è il punto. In quello che faccio mescolo anche un po' di satira, anzi direi che ne faccio molta... E sono brutale anche linguisticamente, usando la lingua spesso come semplice strumento di ritmo. Su questo ti ho accennato qualcosa, che magari spiego meglio ora: i miei spettacoli vengono appunto costruiti su una sorta di ritmo cadenzato, tra *performance* e improvvisazione con la platea, io questa cosa la chiamo *management* della platea... È quella roba che ti permette di catturare, di "sentire" il pubblico, qualcosa di simile a quello che spiegava Riccardo del suo lavoro. Però io la intendo e la pratico in modo molto diverso. Intanto, provo a catalizzare l'attenzione attraverso l'utilizzo del corpo, e devo dirti che così, alla fine, l'attenzione la catalizzo sempre. Può sembrare che si tratti anche qui, soltanto, della vecchia storia della rottura della parete scenica... Ma voglio essere chiaro su questo: lascia stare ora la scena che puoi aver immaginato quando ho parlato di "poesia da bancone", avvicinamento, etc... Anche quello non è con "simpatia", non è per essere "buono" che lo faccio. E, quando si passa a parlare dello spettacolo vero e proprio, io questa parete non la rompo mica per mettermi sullo stesso piano degli spettatori... E anche la connessione che stabilisco, non vederla in modo irenistico... Appena io sono sul palco, poi, sono un'altra roba: sì posso pure tentare di abbattere la parete, ma il distacco è qualcosa di necessario allo spettacolo. Per quanto possa tentare di avvicinare la gente – io come qualunque altra persona stia davvero, consapevolmente su un palco – si crea un distacco che non viene mai meno. La parete non si rompe mai davvero se quello che fai è davvero uno spettacolo. Io lì sopra ... Io lì

sono un dio e la persona sotto è la pecora. Per questo io bastono molto, non ho pietà lì, perché molti non hanno pietà di me... Ecco...

E anche questo dipende dal posto in cui sei nato, vivi, operi?

Vittorio Zollo: Sì. E a questo si lega strettamente la questione dell'”urgenza” su cui tu stessa sei tornata più volte. Ma tu riferivi la questione dell'urgenza al frangente che stiamo vivendo, a livello mondiale, con la pandemia. Io ti parlo di un'urgenza atavica. Non dell'essere tempestivi nel trovare formule per parlare alla gente in questo momento. L'urgenza qui è una condizione perenne. E con la pandemia non ho fatto altro che continuare a scattare in risposta a un problema, un problema nuovo, certo, ma “problema”, come gli altri che conosco. Io “scatto”, performativamente, reagisco subito, non tanto perché ho fatto ricerca e sono allenato, ma perché ho questo vissuto, dal quale anche la ricerca che ho fatto e l'allenamento che ho dipende interamente. Il contesto in cui mi muovo è molto diverso da quello di Bologna, l'urbana: io sto su una collina inquinata, l'approccio al territorio non è lo stesso, ovviamente. Infatti, quando i ragazzi fanno... quando noi facciamo gli spettacoli “congiunti”, cioè quando ci invitano a festival ed eventi simili e io e loro convergiamo su un territorio diverso da quello in cui viviamo... Io sono sempre quello che entra per rompere fisicamente, subito, con urgenza, appunto. Mi viene naturale un linguaggio più fisico, proprio perché obbedisce all'urgenza: il linguaggio del corpo è pochissimo mediato, con quello raggiungi la platea, appunto, “immediatamente”. Se gli altri ragazzi di Zoopalco fanno una ricerca più “alta” dal punto di vista più strettamente poetico, io sono quello che rompe.

Anche questo, al di là della retorica dell'abbassamento che metti in campo e che mi pare apprezzabile e funzionale a quello che vuoi dire, ha un valore intellettuale che non nega alcuna più “urgente” pratica. Ma sottolinea quello che qui forse non ho detto, non intendo “retorico” in alcun modo in senso riduttivo e meno che mai spregiativo. Intendo: funzionale al significato, rivelatore di significato, nei casi più alti creatore di senso. Tu la ricerca la fai, che poi la tua operazione intellettuale rifugge la retorica dell'intellettualismo – va bene, questa volta ho usato “retorica” in modo giudicante – è un altro paio di maniche... La convinzione che porta a dire “io sono un poeta di ricerca...” è un'altra cosa, ne abbiamo parlato anche l'altra volta. Ma come artista quello che fai sul territorio, da come lo descrivi, a mio parere è frutto di una vera e propria ricerca, non disincarnata dal contesto dal quale vieni e nel quale vivi. Quando entri in un bar e lavori al contatto con la gente attraverso la poesia, come mi hai spiegato, fai qualcosa che vuole essere diverso da quello che proponevano le avanguardie degli anni '60 e '70, ma è ricerca, non credi?

Vittorio Zollo: Sì, certo, penso di sì. Una ricerca sfuggente alle categorie intellettualistiche, però, come dici tu, e “urgente”, affrettata, persino frettolosa, appunto.

E infatti l'avanguardia, almeno etimologicamente, è espressione di un'urgenza. Certo capisco che però il tuo lavoro voglia scongiurare del tutto gli scivoloni e le cadute nei burroni del non-senso alle quali sono andati incontro molti “avanguardisti” che si sono precipitati in corse artistiche super-mentali, in contesti magari già predisposti, come dicevi prima, alla poesia, dove si ripete la stanca intenzione di èpater le bourgeois. Immagino invece cosa significhi per te fare lavoro di poesia in un paese dell'entro terra campano perché conosco un po' il Sud. Mi viene da chiederti questo. Le persone che costituiscono la comunità del paese o dei paesi nei quali hai operato e operi ormai ti conoscono, anche per via della

continuità di presenza nel territorio di cui parlavi tu. Conoscendoti, immagino che ti individuino come un autore, come Vittorio Zollo “che fa poesia”. Ecco, questo veicola il tuo lavoro meglio, aiuta a stabilire un contatto “naturale” o limita, invece, l’effetto di rottura che cerchi? Ti senti, magari tuo malgrado, chiuso nella definizione di persona colta o intellettuale o riesci, se vuoi, a muoverti fuori da un ruolo?

Vittorio Zollo: No, no, aspetta, no... Io parlo di crudeltà e dislivello riferendomi alle dinamiche più strettamente tecniche dello spettacolo, durante lo spettacolo. Per il resto, da parte mia, nella vita quotidiana e in fondo anche in scena, c’è proprio il desiderio di porgermi in una condizione di orizzontalità, per dire così.

Quello del dislivello è un trucco tecnico che sulla scena è indispensabile, non saprei gestire la scena diversamente. Io mi trovo a mio agio sul palcoscenico perché è un posto quasi obbligato, per ragioni tecniche, per un musicista. Io provengo dalla musica, per questo ho fatto tanti palchi, palchi montati in tanti contesti differenti... Anche ora io vado sia nel localino piccolo, con i miei spettacoli, sia a fare teatro a teatro e modulo tutto a seconda del pubblico, sempre diverso che ho di fronte. È questo che chiamo *management* della platea: riesco a manipolare. E credo che questo appartenga più ai performer, alla maggior parte dei performer, che agli attori tout court. A chi “deve recitare” a chi “c’ha il copione” per intenderci, forse gestire così chi ha di fronte risulta più difficile. Per me è diverso: ti chiami le luci sul pubblico, fai qualcosa che vorrebbe essere ancora molto di rottura, alcune volte è quasi *stand up*... cioè qualcosa di simile alla *stand up comedy*, per intenderci, anche se io non faccio *stand up comedy*, io cerco di trasporre in scena “io e te al bancone a bere”, appunto, o meglio, “io e un alcolizzato del mio paese, a parlare, così, bevendo”. E i temi sono disparati perché io realmente al mio paese con l’alcolizzato parlo di varie cose... Queste cose io le porto lì e cerco di portarle con il massimo dell’autenticità possibile, cercando di non fare maschere. In quello che scrivo sì, c’è qualcosa di autentico perché quello che scrivo è davvero mio, è personale... Io dico sempre che la ricerca mi rassicura, mi calma e che poi, quando arrivo in scena, invece, devo sudare e devo svuotarmi: perché ci sono tante cose che non vanno, per questo la mia presenza sulla scena è tanto corporea, per svuotarsi, per svuotarmi di queste cose... Ciò non toglie che però le cose che tu hai visto on line, e che ho sviluppato nell’ultimo anno, facciano parte di me, ugualmente: sono parti di me anche quelle dove non posso mettere integralmente il corpo: tu hai capito benissimo che noi non abbiamo avuto bisogno di cambiare sostanzialmente qualcosa di quello che facevamo prima del Covid. Sì, non posso essere fisico, per ora, non posso essere sulla scena, ma sono io con un’altra parte di me, quella della ricerca sui mezzi che ora sono parte integrante della nostra umanità. È tutto in qualche misura sotto controllo: non ho dovuto reiventarmi, anche questa ricerca, come ti dicevo, andava avanti da un bel pezzo.

Da quello che dici comprendo che non avverti difficoltà a conciliare aspetti che normalmente si percepiscono come molto diversi della performatività: presenza e assenza, orizzontalità e distacco, complessità linguistica e immediatezza, è un gioco in cui trovare un equilibrio performativo non è così scontato, riesco a immaginare la tensione tra chi dà e chi riceve, forse, per qualche esperienza che ho avuto nell’insegnamento.

Vittorio Zollo: è arte performativa quella!

Lo penso anch'io e, misuratamente, credo che mi sia utile, anche in chiave di ricerca, aver insegnato, se è vero, come credo, che studiare performance – che è il regno dell'esperienza a trecentosessanta gradi – riesca meglio quando si possa fare riferimento a esperienze concrete, con i dovuti, profondi, distinguo. Chiaramente l'insegnamento è una performance, artistica nel senso di "artigianale", ma non è propriamente "arte", bisogna esserne coscienti. Però, per tornare al tuo lavoro propriamente artistico, invece, mi chiedo che importanza ha per te continuare a fare spettacoli tuoi indipendentemente dal lavoro che condividi con il collettivo.

Vittorio Zollo: Per me è senz'altro molto importante continuare a far girare anche gli spettacoli solo miei, per dire così, come Vittorio Zollo: l'ho sempre fatto e la condivisione con Zoopalco di una parte importante della mia attività non si spinge fino alla condivisione integrale.

Dunque, la gente che vive nel tuo territorio non ricorderà tanto che fai parte del collettivo, ma soprattutto noterà la continuità del tuo nome nel tuo lavoro. Insisto un po' sull'interrogativo di prima, perché mi interessa cogliere i nessi tra vita reale e lavoro artistico, nella percezione del pubblico. Nella comunità piccola in cui vivi si può dire che tu abbia costruito un personaggio autobiografico che si relaziona anche attraverso il lavoro artistico. La gente percepisce la continuità tra i piani di cui parlavamo prima anche sul lungo periodo, cioè in una dimensione che coinvolge tutta la tua vita e il tuo lavoro. E, rimanendo in questo ambito, nell'ottica della continuità, visto che mi hai detto di aver cominciato come musicista, hai la tentazione di portare gli strumenti in scena e suonarli tu, o preferisci non farlo per mantenere il piano della musica separato dal "teatro", (se "teatro" è una definizione coerente per il tuo lavoro)?

Vittorio Zollo: Allora, parto un po' affrontando la questione "comunità piccola". Ho portato lo Zoopalco qui perché c'era bisogno, per la piccola comunità, appunto, di vedere quello che avviene altrove. Quando i ragazzi dello Zoopalco sono arrivati nel piccolo paesino dove vivo io è stata fatta una serata di poesia...

Come si chiama il posto in cui vivi?

Vittorio Zollo: San Leucio del Sannio, in provincia di Benevento. Non l'ho nominato, è vero. Sono tanti i paesi della Campania così sperduti... E, come ti dicevo, quando è venuto lo Zoopalco la prima volta, in una serata di poesia si è esibito il Mezzopalco, con il suo spettacolo di poesia e beat box. È stata una roba incredibile... Guarda, la reazione delle persone è stata eclatante, c'è gente qui che ancora se la ricorda come una serata bellissima. Mi sono reso conto di quello che ero riuscito a restituire a questo posto solo dopo quell'occasione. Feci venire anche un poeta di cui abbiamo già parlato l'altra volta, Matteo Di Genova, quello che ha fatto *Dixit*. Senza accorgermene bene stavo avviando, in un bar gestito da un mio amico, qualcosa che qui risulta molto forte, poesia in un bar... Mi resi conto che c'era interesse, allora l'ho percepito davvero chiaramente, nella gente di qui. Anche i numeri parlavano: c'era veramente un casino di gente quella sera. Allora dissi: mi sa che può funzionare, proviamoci. Da lì in poi, ho portato, qui, nel paesino, sempre nel bar del mio amico, dieci spettacoli di poesia e la gente ha iniziato ad abituarsi, a poco a poco... Fino a quando si è arrivati a una serata – era il primo giorno del triduo della festa patronale – fatta tutta dallo Zoopalco... Capisci: ho portato i ragazzi dello Zoopalco a confrontarsi con il bar, con la sagra...

Esatto. È interessante nell'operazione che descrivi anche l'aspetto della continuità performativa tra livello quotidiano e artistico, tra festa religiosa e innesto di un tipo di performance che nell'ambiente in cui cala risulta del tutto nuovo... Com'è stata percepita questa proposta di continuità tra momento sacro e profano... Sappiamo bene che la commistione è assolutamente inscritta nell'evento performativo della festa tradizionale, ma inserire in questa dinamica la poesia, beat box etc. è stato facile?

Vittorio Zollo: Sai, quello che faccio io ha a che fare anche con quello che ho studiato, sono laureato in Antropologia delle tradizioni popolari...

Dunque conosci benissimo le dinamiche alle quali accennavo. Allora ti chiedo di rispondermi anche come antropologo chiaramente: mi interessa capire come uno spettacolo di poesia, che oltretutto vede in scena personaggi che sicuramente vengono percepiti come "stranieri", riesca a inserirsi nel contesto della sagra di paese, della festa patronale... Come dialogano questi due aspetti della festa?

Vittorio Zollo: Col corpo. In questo caso il mio corpo, cioè con la mia mediazione corporea e linguistica....

I tuoi lavori che ho visto on line, 'A Pasqua cristiana e 'A Via Crucis mi fanno pensare: tu hai mai partecipato come attore, come figura, a sacre rappresentazioni?

Vittorio Zollo: Ho fatto teatro ritualistico. Anche lo spettacolo al quale sto lavorando ora farà un affondo nella ritualità, farò un recupero del mito, quindi anche in questo caso si tratterà di teatro ritualistico.

Mi spieghi cos'è il rito, dal tuo punto di vista e in particolare cos'è il rito a teatro?

Vittorio Zollo: Hai presente la pratica del malocchio?

Sì, in Sicilia è una pratica piuttosto resistente...

Vittorio Zollo: Ecco, se uno conosce la pratica perché te l'ha insegnata qualcuno, nella vita, perché in qualche modo è entrata nella tua quotidianità, se la porti a teatro la traduci in "performance", ma il tuo teatro in quel caso non è solo "performativo", non saprei dirlo diversamente, è "teatro esperienziale", per intenderci. Pensa a questo: io porto in performance l'Accabadora sarda, recuperando quella leggenda; porto le Janare, le Streghe di Benevento, quindi di casa mia... quando in questo contesto recupero e inserisco il rituale del malocchio, magari lo faccio in contesti molto poco istituzionali, come uno scantinato, il confine tra performance artistica ed esperienza concreta, che la gente del posto può riconoscere, è sottile. E a me questo interessa, che sia sottile.

E questa sottigliezza è la stessa che determina quella continuità, quella fluidità tra sacro e profano di cui parlavamo prima, a proposito della festa patronale? Immagino che così la gente non percepisca il tuo lavoro come "a parte" rispetto alla concretezza del contesto... quando proponi il rituale del malocchio la gente ne riconosce la "sacralità" come reale o come rappresentata, secondo te?

Vittorio Zollo: Io credo che venga riconosciuto nel calderone delle cose tradizionali che la gente si sta abituando a pensare nell'ottica di rinnovamento delle tradizioni che fa parte

della cultura contemporanea ed è percepibile a vari livelli. Siamo appunto nella sfera del rinnovamento del fuoco del sacro. Ma ti faccio un altro esempio. C'è una cosa che io faccio a Natale. Faccio la novena: per nove giorni, in Avvento, subito prima di Natale, vado a cantare i canti tradizionali a casa delle persone. Dieci anni fa persi mio nonno e allora dissi: l'ultimo giorno di novena vado davanti al cimitero, faccio i canti lì, per salutarlo. Negli anni poi si è sparsa la voce e la gente l'ultimo giorno viene a sentirmi lì. Questo è diventato un rituale, è già quasi una tradizione del mio paese: ci sono altre persone che suonano e cantano la novena, qui, e l'ultima novena la fanno tutti davanti all'ingresso del cimitero. Le persone vanno a sentirli e a salutare così i propri defunti prima di Natale. Al Sud, lo saprai benissimo, noi abbiamo questo legame con il mondo sotterraneo molto molto forte. Le tradizioni, da un lato, tu un po' puoi crearle, conoscendo bene la base in cui si inseriscono; dall'altro lato, il rito lo puoi ri-medializzare, che è quello che ho tentato di fare con *'A Via Crucis*, *'A Pasqua cristiana...* Tutto il lavoro che faccio passa comunque attraverso la riflessione sulla mediazione con il territorio e sulla sua tradizione e sulla possibilità di ri-mediarla o di innestare nuova medialità al suo interno, ma appunto tutto in chiave di fluidità. Dopo la rottura iniziale, che solleva l'attenzione, poi, tutto deve essere fluido. Quando è venuto qui il Mezzopalco per lo spettacolo più lungo è stato accolto senza diffidenza perché avevo preparato il terreno, come ti ho detto, avevo organizzato spettacoli di poesia. Anche quello poi si traduce, in una certa misura, un rito: le persone che vivono qui ogni tanto mi chiedono se quest'anno vengono i ragazzi a fare poesia. Quindi non mi pare azzardato dire che nella percezione della gente si è avviata una piccola tradizione. Ma la tradizione per me non è solo un lavoro di mediazione, ri-mediazione, innesto... è un grande bacino immaginifico per la poesia. Io cerco di richiamare in poesia tante cose del passato, l'inconscio collettivo e, diciamo pure, pop che ci portiamo dietro... Per risponderti invece alla domanda sulla tentazione della musica: nell'ultimo spettacolo, quello che spero di portare in giro presto, sto cercando di tornare alla musica, perché voglio fare qualcosa di più completo dal mio punto di vista, che è orientato molto anche alla musica. Con me ci sarà un musicista, un polistrumentista... Negli spettacoli che ho fatto finora invece sono stato solo io, corpo e voce.

E di suonare tu, in scena, dentro uno spettacolo tuo, hai mai avuto desiderio?

Vittorio Zollo: Sai, sono anch'io un polistrumentista, suono, ma non suono nei miei spettacoli, per questo preferirò affidarmi a qualcun'altro per questo aspetto. Questo spettacolo, nel quale mi accompagnerà un musicista, sarà il finale della trilogia sul paese che ho scritto. Il primo spettacolo di questa, che appunto è diventata una trilogia, era *La ruralità, la vita di paese, la polverizzazione del Super-io*, lo chiamai così... Portandolo in giro conobbi i ragazzi di Zoopalco. Il secondo è stato *Metalli pesanti*. E il terzo si intitola *Urla dal confine* e, come ti accennavo, consiste in un recupero mitologico e prevede appunto anche la parte musicale. Con questo spettacolo miro davvero a fare qualcosa di più intermediale, per dire così: ne ricaverò anche un disco... Dietro c'è ovviamente un discorso basato sulla *spoken music*. Alcune cose che faccio hanno la forma canzone: una delle cose a cui tengo, una delle mie sfide, è cercare di trovare una soluzione

per proporre una forma di canzone, anche in chiave cantautorale, che sia però nuova... I pezzi del disco funzioneranno come uno *storytelling*, però il disco non conterrà il finale della storia... Per conoscerlo devi venire allo spettacolo dal vivo. La storia che racconto in questo spettacolo e nel disco riprende il mito di Persefone, Demetra, Ade, impiantandolo nella zona in cui vivo, che si trova sul vecchio confine tra Stato pontificio e Regno di Napoli, Regno delle due Sicilie. La mia contrada si chiama proprio Confini di Stato: per questo il titolo *Urla dal confine*.

Ho messo tutto, lì dentro: Persefone è una bambina che viene stuprata da Ade, il prete del paese... Poi c'è tutto un giro di personaggi che ruotano intorno alla vicenda e le loro storie si mescolano...

Dunque la narrazione che farai sarà in forma di spoken word? Di canzone? Ci saranno parti semplicemente "dette", raccontate in "prosa", per intenderci?

Vittorio Zollo: Io ho cominciato dal disco che sarà corredato da un libretto in cui ho intenzione di fornire il testo in dialetto e la traduzione che farò in italiano, sì, in effetti questa volta mi interessa farmi capire, per consentire di seguire la storia. Dal vivo, invece, lo spettacolo avrà una struttura che prevede l'esecuzione dei pezzi con musica, che sono l'ossatura della storia, quasi tutti dialettali. Il resto dello spettacolo è in italiano e ha una struttura poetica, che proverò a far funzionare un po' come le nostre *Guide percettive*, come poesia narrativa. Per quanto riguarda la mia interpretazione, invece: non improvviserò, sarò distaccato dalla platea, "rituale", e qui lo intendo in senso estetico... Con il distacco vorrei in qualche modo sottolineare il fatto che la natura sotterranea dei temi dovrebbe essere impattante di per sé. In qualche modo, questa volta, il mio corpo dovrebbe venire un po' meno in luce, per far emergere la produzione, il contenuto, quello che è stato pensato e viene raccontato. Modererò anche l'uso del microfono, che normalmente uso moltissimo: faccio sentire tutto col microfono, fino alle ossa che non funzionano, ma qui non sarà il caso....

È un lavoro in cui programmi una sorta di svolta, a quanto capisco. Questo è uno spettacolo in preparazione, ma se hai materiale testuale o audio o video che ti fa piacere condividere, mi farebbe piacere accedere, magari per un progetto futuro.

Vittorio Zollo: Ho estratti delle mie cose che condivido con molto piacere. Non sono tirchio di questa roba. È il mio corpo che mi appartiene, la poesia se ne va nell'aria, se è vero che è orale.

Sarebbe interessante approfondire il tuo lavoro in chiave di teatro ritualistico, come lo hai definito tu. Io sto lavorando sul Cunto siciliano e, per quanto sia evidente che si tratta di mondi diversi, mi piacerebbe capire se è possibile individuare punti di contatto. Insieme alla poesia orale sto studiando le narrazioni intermedie tra poesia e teatro e il Cunto rientra in quest'ambito: una forma tradizionale di narrazione con un aspetto rituale spiccato e in cui il ritmo ha una parte notevole.

Vittorio Zollo: 'U Cunto, sì! Capisco che non si tratta proprio della stessa forma, ma suggestiona assai la somiglianza del nome: mia nonna faceva 'u Cunto. Se penso a mia nonna che mi *cuntiava*, ricordo che le versioni delle varie storie erano sempre un po'

diverse. A volte reinventava pezzi di narrazione sul momento, non so, nel tempo mi è venuto da pensare a lei come a una specie di trovatore, un trovatore che ha perso il foglio, per dire....

Sì, capisco... O a qualcuno di più "arcaico" di un trovatore, un suo antenato che in realtà il foglio non lo ha mai avuto...

Vittorio Zollo: Esatto! La sua narrazione aveva davvero qualcosa di corale ed era in qualche modo una manifestazione chiara di un aspetto del funzionamento della tradizione orale: la storia si mantiene nei suoi cardini, ma un piccolo particolare, introdotto a un certo punto, potrebbe cambiarne il corso... Questo è quello che si intende qui per cunto, che ha sicuramente caratteristiche diverse rispetto a quello siciliano, come mi pare di capire...

Sì, Cunto vuol dire racconto, per noi e per voi, evidentemente, ma il Cunto siciliano è proprio una tradizione orale precisa e riconoscibile, con sue regole. È basata sulla materia poetica carolingia, è davvero contraddistinta da un andamento ritmico spezzato, una sintassi tutta sua, peculiare, uno stile formulaico – qualcosa di simile a quello che Parry aveva teorizzato su Omero, per intenderci – e ha avuto, fino a un passato recente, una funzione comunitaria forte.

C'è una lettura che tende ad avvicinarlo molto al teatro, per la partecipazione corporea del cuntista alla storia, forse, o forse perché da una costola del Cunto deriva l'Opera dei pupi, che è la traduzione più nota della stessa materia poetica in forma di teatro di marionette. Il puparo fa il suo racconto utilizzando le marionette mentre il cuntista fa un racconto orale ritmico, poetico, direi.

Il ritmo, fatto con la voce, col corpo, insomma, ha caratteri così specifici e forti che di fatto caratterizzano la narrazione in senso poetico, e quindi il Cunto mi appare come la chiave, tra le cose che studio, per individuare la continuità tra narrazione e poesia che mi interessa approfondire.

Vittorio Zollo: Con le distinzioni ovvie, sai, mi sa che è quello che faccio io ha in effetti qualcosa in comune con quello che stai descrivendo del *Cunto*... Parlamene un po', mi interessa...

Derivazioni, ambiti, contesti, certo... è tutto diverso, ma c'è una pulsione alla base che effettivamente è suggestiva e avvicina il tuo lavoro a questa e magari ad altre forme di poesia narrativa tradizionale che sarebbe interessante indagare. Io ho iniziato dal Cunto. Spero di poterne parlare un po' al Performing Festival di Tangeri, magari il prossimo autunno, con Paolo Pizzimento, che insieme a me si occuperà anche dei probabili aspetti di continuità medievale. Ma per tornare alla partecipazione fisica, nel Cunto, che forse può interessarti di più: a mio parere non basta a ridurlo alla categoria del teatro, anche se di fatto è molto forte. Tu accennavi a come usi il microfono, il cuntista tradizionale aveva una bacchetta che nel Novecento è stata sostituita da una spada, credo per un cortocircuito tra Cunto e Opera dei pupi nella quale spiccano tantissimo le spade delle marionette. C'è chi ha letto la presenza della spada simbolicamente, il professore che segue il mio lavoro, Dario Tomasello, ha parlato di spada del Cunto come spada della lingua, la Spada a doppio taglio della Parola di cui parlano le Scritture... L'immissione in questo contesto di una spada, a mio parere, rievoca effettivamente l'universo semantico e simbolico che è stato messo in luce. Ma le circostanze in cui si racconta che venne introdotta chiamano in causa altri aspetti della questione narrativa comunitaria, invitano a riflettere sul ruolo dello spettatore nella costituzione della tradizione, o nella sua "deviazione" se mi passi il termine. Mimmo Cuticchio, che si definisce ultimo cuntista, racconta che Peppino Celano, suo maestro, ricevette la spada in regalo da un mastro ferraio che era suo spettatore ogni sera e che un giorno decise di donargliela perché il cuntista brillasse della dignità che meritava. Poi la spada passò a Cuticchio e in questo lui individua il passaggio

di consegna simbolico dell'intera "maestria". Al di là dello sfondo rituale che si può chiamare in causa, la bacchetta e poi la spada sono comunque strumenti di scansione delle parole servono a definire il battere e il levare nel testo del cuntista - e poeta - che racconta. C'è il ritmo nel Cunto, dunque c'è la poesia, non c'è la musica...

Vittorio Zollo: Scusa, mi piace giocare a trovare le somiglianze: anch'io non uso la musica, quasi mai, tranne nell'ultimo spettacolo, come ti dicevo...

Anche tu non usi la musica, è vero...

Vittorio Zollo: Ascoltandoti pensavo ai punti di contatto del mio lavoro con questa forma tradizionale che non conoscevo. La prosodia per me, il ritmo è tutto... Il ritmo crea anche la mia poesia orale, ma mentre la crea la riduce... Cioè il contenuto viene disperso dallo stesso ritmo che lo crea. Il ritmo per me è calibrato per suscitare reazioni: il mio scopo è disperdere, nell'incalzare del tempo, quello che dico... Per questo vado veloce, vado confuso, per disperdere la parola, per fare arrivare a chi mi sta davanti le radiazioni di un'esplosione: *Metalli pesanti* veniva da questo... E anche il corpo: da un lato c'è anche questo corpo che io utilizzo per spostare l'attenzione dalla parola: la parola deve perdere d'importanza, deve depotenziarsi. Da un lato potrebbe sembrare il contrario, ma la questione appare così solo se uno sta lì a rifletterci troppo. Una volta hanno scritto così del mio lavoro: "una performance della parola potenziata". Questo perché, a parere del critico, l'utilizzo del corpo aggiungeva, potenziava appunto, la parola, ma in realtà io il corpo lo uso proprio in maniera opposta. Il mio corpo depotenzia la parola, o se vuoi la disperde, la disperde nell'aria. E insieme al ritmo veramente incalzante, a disperdere il senso della parola mi aiuta anche la scelta di un plurilinguismo che poi si riduce sostanzialmente al mio dialetto...

Anche questo aspetto è interessante: la scorsa volta dicevi qualcosa come "io parlo in dialetto, non mi interessa di essere capito" io mi chiedevo come si declina questo quando tu lavori sul tuo territorio: il dialetto è un'arma a doppio taglio... Tu vuoi disperdere, ma, tra i tuoi, non "rischi" di essere capito? Tutti al Sud siamo bilingui, davvero, non c'è quasi persona, anche nella nostra generazione, che non capisca il dialetto...

Vittorio Zollo: è vero, ma io mi mangio le parole, anche qui, quando faccio gli spettacoli a casa mia...

Quindi è un dialetto rimasticato, veloce, che diventa incomprensibile anche sul territorio...

Vittorio Zollo: Sai, qui è piuttosto semplice non farsi capire neppure tra i tuoi. Il fatto è che qui la lingua è tutta apocope... Insieme alla vocale finale puoi riuscire a fare collassare, dico, puoi fare davvero crollare tutta la parola... La fonetica del dialetto mi permette di fare tante assonanze, tante rime... e di fare così un miscuglio, dirlo velocissimo e dunque non essere capito. E se faccio i miei spettacoli qui, se so che chiaramente la gente può capirmi meglio, allora vado più veloce, più confuso, lo faccio proprio apposta, appunto per disperdere il senso. Pensa che mi capita anche di inventare parole che non esistono, sul momento, perché mi concentro di più sull'intenzione di

rottura, di oscurità, che produce onomatopee. La mia intenzione direi che è onomatopeica, proprio... L'utilizzo della voce, sotto questo aspetto, per me è fondamentale, la voce fa proprio la differenza...

Adatti mai la voce per rappresentare con quella i vari personaggi che entrano nella tua narrazione? Cioè "entri" con una voce rimodulata, distinguibile, nel personaggio che stai raccontando?

Vittorio Zollo: No, assolutamente.

Dunque, ti porgi sempre come narratore puro...

Vittorio Zollo: Sì, quasi sempre: i personaggi sono entrati in campo per quegli spettacoli che hai visto tu, su internet. Quando non ho avuto la possibilità di essere presente col mio corpo in uno spazio in mezzo agli altri, quando il visivo e il corporeo non li ho potuti usare perché ero su digitale, sono entrati in campo i personaggi di *'A Pasqua* e di *'A Via Crucis*. Ma quella forse è un'operazione più da caratterista, se ci pensi...

Sì, ed evidentemente il web dà una prospettiva limitata sul tuo lavoro...

Vittorio Zollo: Ti invio materiali, anche inediti, se ti va di trovare un po' di continuità tra le cose che faccio...

Grazie, Vittorio, di questa chiacchierata e dei materiali che mi invierai: mi farò un'idea più chiara su quelli...

Vittorio Zollo: Grazie mille a te, Fabrizia, a presto!

III. ORALITÀ A TEATRO: CUNTO E TEATRO DI NARRAZIONE

RACCONTI DETTI CON ARTE

Abbiamo avuto modo di saggiare la duttilità caratteristica del paradigma scelto, all'incrocio tra studi cognitivi e performativi, applicato alla "letteratura" nell'estrema problematicità del suo statuto: alcuni meritevoli esperimenti critici provano che l'orizzonte può essere allargato, senza timore di slabbrature, dall'interno, ovvero dal bacino misto, scritto-orale, del racconto. Per collaudare l'efficienza del metodo, è possibile dunque spingere la ricerca al di là della poesia, dalla quale abbiamo preso le mosse, a prodotti forse "problematicamente", ma proprio per questo felicemente, ascrivibili al teatro.

La scena del Novecento italiano, se fosse necessaria una giustificazione storiografica per questo passaggio, offre notevoli esempi di contatto tra poesia e teatro: dalle sperimentazioni teatrali dei poeti "scrittori forti", come Luzi,⁴¹³ sul quale abbiamo avuto modo di soffermarci, agli esperimenti d'avanguardia, a partire da quelli praticati dal Gruppo 63,⁴¹⁴ al "teatro di poesia" di Federico Tiezzi,⁴¹⁵ alle esperienze di poeti "attori" come Mariangela Gualtieri, che – dal nostro punto di vista molto significativamente – partecipò al dossier *L'autore come performer*, curato da Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia e ospitato dalla rivista «Prove di drammaturgia», sulla quale avremo modo di tornare, parlando di teatro di narrazione.

A quelle pagine la Gualtieri consegnava osservazioni delicate, non certo caratteristiche per innovatività, ma comunque interessanti dal punto di vista cognitivo:

Le opere vengono in dono, ma bisogna essere lì ad accoglierle, vuoti e attenti, perché si possano depositare in noi. Eppure una delle cose più difficili per gli essere umani pare sia quella di essere vuoti e attenti. Parlo di un'attenzione plenaria, vertiginosa, la stessa dei neonati, quella che ci ha fatto imparare a camminare, a parlare a fare tutto ciò di cui siamo capaci. Il processo che porta alla creazione di un'opera è molto misterioso: il "perché" si faccia, il "quando" e anche a volte il "come".⁴¹⁶

Ma del contributo di Mariangela Gualtieri qui preme soprattutto sottolineare la riflessione intorno ai termini: autore? Performer? Interprete? La poetessa si chiedeva in quella sede cosa definisse meglio il processo del poeta orale. È interessante che sia stato proprio uno

⁴¹³C. SCIAMMACCA, *Il teatro di poesia di Mario Luzi. Da Pietra Oscura a Libro di Ipazia*, Fondazione Mario Luzi, Roma, 2019.

⁴¹⁴G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto*, cit.

⁴¹⁵L. MANGO, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma, 1994.

⁴¹⁶M. GUALTIERI, *Poeta che parla*, in *L'autore come performer*. Atti del Convegno (Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012), «Prove di drammaturgia», 18, 1, 2013, 36.

dei teorici principali del teatro di narrazione, Gerardo Guccini, a suggerirle, come ricorda la Gualtieri stessa, la formula per descrivere il suo “statuto”: “poeta-che-parla”.⁴¹⁷

Ancora più emblematica, nella nostra ottica, l’esperienza di Giuliano Scabia (un suo contributo appare, per altro, nella stessa sede che ospitava le osservazioni della Gualtieri) il quale scriveva, in una lettera recentemente pubblicata sulla rivista *Doppiozero* come introduzione inedita a *Canzoniere mio*:

[...] Non sai dove collocarmi, nella poesia, nel teatro, chissà. Mi sono sorte domande, dubbi – e qualche lume. Mi sembra di aver capito che le categorie con cui gran parte della critica di oggi (non solo italiana) lavora sono inadatte o insufficienti per capire cos’è veramente fin dalle origini la poesia – il suo corpo incandescente, furioso, “impressionante”.⁴¹⁸

Se la distinzione tra poesia e teatro nel Novecento italiano è risultata in tanti casi tanto difficile, un’indagine che punti a coglierli entrambi con uno sguardo complessivo, senz’altro necessitante di approfondimenti futuri, pare criticamente legittima.

Ora, seguendo il filo col quale vogliamo continuare a giustificare la scelta di un territorio misto, ricorderemo che, per verificare la bontà delle sue teorie cognitive, incentrate sul processo della narrazione, e per far comprendere la reale efficienza del modello misto che avrebbe favorito, Mark Turner in *The Literary Mind* adduceva esempi tratti dalla letteratura e dalla vita quotidiana. Se si indaga intorno al processo di *storytelling*, è inevitabile puntare l’attenzione sul prodotto artistico in relazione con gli infiniti prodotti del quotidiano narrare che con esso commerciano. Il teatro di narrazione è realistico in questo senso: afferma la realtà più comune della vita umana sensibile, il raccontare di ogni giorno.

La narrazione universale, ordinaria, onnipervasiva, essenziale, ricercata in questa sede nella sua manifestazione artistica orale più prossima – in contesto regionale e in contesto nazionale – è rappresentata dal Cunto siciliano e dal Teatro di narrazione, che parlano appunto la lingua di tutti i giorni, in una oralità di recupero. Si tratta di prodotti artistici di raffinata fattura, frutto di processi di sapienza millenaria e di apparenza comune. Puntiamo dunque l’ascolto su queste due forme storicamente strutturate di parlato artistico, di racconto orale performato.

1. *Sul Cunto*

In un angolo del giardino un gruppo fitto di persone faceva cerchio in ascolto, intento alla parola di un uomo, seduto su un seggiolino basso, che raccontava. [...] Raccontava di Ruggero e della lunghissima storia dei suoi amori [...]: una lunghissima narrazione senza fine; e la gente lo ascoltava in silenzio, seduta torno torno, popolani, vecchi, bambini, e senza perdere una sillaba né un gesto di quella prosa ritmata col bastone, dagli amari e solenni cenni del viso, nella monotona convenzione di un arcaico linguaggio epico. Ma alle porte sopraggiungono i guerrieri nemici, si levano le armi, comincia la battaglia, fra lo scintillare delle spade: e la prosa, a poco a poco, diventa poesia, e il racconto si trasforma in misura e

⁴¹⁷ *Ibidem*, 38.

⁴¹⁸ G. SCABIA, *Chi sia la poesia. Introduzione inedita a Canzoniere mio*, in «Doppiozero», 21 maggio 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/chi-sia-la-poesia>

quantità, le parole si rompono secondo la cadenza e gli accenti, come il canto metrico di un antico poema. Un'altra lingua, la lingua ritmata dell'armi, sempre più mossa e rapida e spezzata, con la prosodia dei colpi e dei fendenti, dei passi d'arme, delle parate, delle finte, delle ferite e delle morti, come un ballo sacro e guerresco, rivelazione meravigliosa di un tempo perduto. Sempre più veloci, sempre più rutilanti correvano le parole spezzate al cadere degli accenti, sempre più incalzanti le lunghe e le brevi, finché Ruggero resta solo e vittorioso, il cantore tace, e apre gli occhi miti di un nero velluto.⁴¹⁹

Questo brano è tratto da *Le parole sono pietre*, un romanzo documentario in cui uno dei più importanti narratori del Novecento italiano, Carlo Levi, raccontava tre suoi viaggi in Sicilia, avvenuti nei primi anni Cinquanta. Lo scrittore torinese dedicò la parte prevalente della sua opera alla rappresentazione delle condizioni di vita disagiate delle popolazioni rurali del Sud Italia. Nelle righe appena lette, Levi fornisce una descrizione vivida e partecipata di uno spettacolo di *cunto* siciliano, una forma di racconto tradizionale che attinge ai temi dell'epica cavalleresca, come l'opera dei pupi, che a differenza del *cunto*, si avvale dell'utilizzo di marionette.⁴²⁰

Nel brano si rintracciano alcuni caratteri peculiari di questa forma di narrazione orale: la solitudine della figura del narratore, sovrapponibile all'idea che abbiamo dell'aedo e del rapsodo, antichi *performer* dell'epica classica; i tempi del racconto fiume; la disposizione di un pubblico popolare, in cerchio, intorno al *performer*, che non si eleva su un palco; l'utilizzo di un unico oggetto di scena, una semplice bacchetta, che accompagna col gesto gli accenti forti, che caratterizzano in realtà più la parte in *poesia* che quella in *prosa*; il passaggio, appunto, che si realizza nella voce del narratore, da una dizione ordinaria, descritta con convenzione moderna come *prosa*, e una *poesia* dai ritmi fortemente scanditi e tipicamente spezzati; l'artificio della chiusura degli occhi da parte del *performer*.

Colpisce come una struttura performativa dall'apparenza tanto semplice possa contenere al suo interno tratti tanto peculiari.

Confrontare ciò che oggi si può osservare dal vivo in uno spettacolo di Mimmo Cuticchio o Gaspare Balsamo, unici *cuntisti* in attività, con la descrizione che faceva Levi di come appariva la *performance* del *cunto* a metà Novecento consente di valutare la misura in cui un genere orale evolve o resiste nei decenni: pur collocandosi in un tempo non tanto remoto, a causa dei profondi cambiamenti che hanno investito in generale le forme della *performance* artistica popolare nel '900, è già possibile apprezzare uno scarto significativo.

Nel primo Novecento figure come quella di Peppino Celano tramandavano la sapienza narrativa che caratterizzava il mestiere attraverso le regole non scritte della maestria, ricevuta, secondo il commosso racconto autobiografico che ne fa, da Mimmo Cuticchio. Il *cuntista* oggi somiglia sempre meno a un aedo o un rapsodo di tipo tradizionale, forse anche perché non riceve il sapere in una catena di oralità ininterrotta e diretta da maestro

⁴¹⁹ C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino 1955, 98-99.

⁴²⁰ A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, 1977. Uno studio interessante e recente: A. CAROCCI, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2019.

a discepolo. Mimmo Cuticchio, nel corso della sua carriera, ha trasmesso il suo sapere in contesti laboratoriali, tipici della pedagogia teatrale contemporanea. Egli ritiene che la propria figura si collochi alla fine della lunga tradizione del *cunto*, proprio in virtù di un'interruzione, verificatasi all'interno della sua vicenda biografica e professionale, delle modalità di trasmissione tradizionali. Nel lavoro di Gaspare Balsamo quel sapere è vivo e attivo e il più giovane *cuntista* è l'inequivocabile erede di una lunga storia di oralità persistente. Certo, il passaggio di consegne non è avvenuto, per lui, secondo le regole non scritte di quella maestria che prevede anni di apprendistato silenzioso e un più o meno improvviso battesimo dell'allievo da parte del maestro, ma ciò può bastare a collocarlo già oltre la tradizione?

Gli spettacoli di *cunto* non sono più semplicemente una forma di intrattenimento popolare: nell'ottica della riscoperta delle tradizioni che ha percorso la cultura di fine Novecento, a livello intellettuale come a livello consumistico, essi si propongono a un pubblico potenzialmente più vasto.

I luoghi deputati sono i più disparati. Come nel teatro contemporaneo, la presenza del palco non è imprescindibile, ma qualora gli si offra, il *cuntista* non lo rifiuta affatto: la forma di spettacolo di piazza con disposizione del pubblico a cerchio, tanto somigliante all'Halqa del Magreb,⁴²¹ è tramontata.

È facile oggi che uno spettacolo di *cunto* appaia come evento isolato, o inserito in una rassegna comprensiva di altre forme di spettacolo teatrale, piuttosto che costituirsi come la lunghissima stagione di narrazioni a puntate che animavano le piazze siciliane in alcuni periodi dell'anno, con appuntamenti a ora fissa, fino agli anni '60.

Dal racconto che Mimmo Cuticchio consegna al documentario andato in onda negli anni '80 per la RAI, *La spada di Celano*, apprendiamo qualcosa sul momento in cui il suo maestro Peppino Celano abbandonò la bacchetta, sostituendo l'arcaico oggetto di scena con una spada, che richiama evidentemente quella di cui sono muniti i pupi, marionette tipiche di una forma di teatro siciliano, che rappresenta la versione drammatizzata degli stessi contenuti narrativi del *cunto*.⁴²²

Ci si potrebbe soffermare sulla tecnica che prevede da parte del narratore la chiusura degli occhi in alcuni frangenti del racconto, esaminata da Valentina Venturini nel suo saggio *A occhi chiusi: la doppia visione del "cunto"*, nella quale la studiosa, oltre a descrivere il gesto, ricercava le sue scaturigini storiche nella condizione di cecità fisica in cui vivevano i narratori popolari del *cunto* siciliano, lavoratori disabili ascrivibili alla lunga tradizione dei *poeti orbi*, i poeti ciechi, le cui più antiche ascendenze sono rintracciabili nel XV secolo.⁴²³ Il gesto, di grande spessore simbolico, della chiusura degli occhi continua ad essere praticato nel *cunto* contemporaneo, ma non è isolato nella sua peculiarità. Infatti

⁴²¹ K. AMINE- M. CARLSON, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Tradition of the Maghreb*, cit.

⁴²² Il documentario *La spada di Celano*, andato in onda il 10 e 15 maggio 1984, è disponibile sul sito di Raiplay ai seguenti indirizzi : <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d17b14ad-c5c7-498c-8626-d3aca424e588.html>; <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-be759132-b4db-4f3c-af1d-3e6bc272487e.html>.

⁴²³ V. VENTURINI, *A occhi chiusi: la doppia visione del «cunto»*, in «Teatro e Storia», XXV, 2004, 419-424.

negli spettacoli di Gaspare Balsamo è possibile rilevare altri elementi, fortemente caratterizzanti, accolti attraverso un'opera di contaminazione creativa della tradizione del *cunto* con tecniche ereditate dai *cantalanne*, professionisti che percorrevano all'alba le vie del paese come vere e proprie "svegliate viventi", o dai venditori che *banniavano*, ovvero pubblicizzavano a voce la propria merce, nei mercati fino a poco tempo fa. Tra le tecniche derivate da contaminazione, ad esempio, la nasalizzazione della voce, che il *cuntista* ottiene ponendo una mano tra il naso e la bocca, a chiudere una narice e raccogliere la voce nel cucchiaino del palmo per amplificarla.⁴²⁴

Al di là delle evoluzioni subite dagli elementi della *performance* sui quali ci siamo soffermati, c'è un fattore che con evidenza colpiva più profondamente l'attenzione di Levi e che continua a stupire, più di ogni altro tratto, il pubblico del *cunto*: la tipica partitura ritmica di questa forma di racconto orale.

Levi descrive bene questo aspetto: il *performer* racconta una parte della storia, poi, a un certo punto, normalmente in prossimità della narrazione di scene di guerra, la sua dizione si fa più ritmata. Il narratore spezza il discorso, non segue più le normali cesure. In quello che ma mano somiglia sempre più marcatamente a un discorso in versi, egli, ostentando concitazione e fatica inaudite, rimarca così gli accenti interni di parola: la sua voce si innalza di volume e spesso anche di tono in corrispondenza di essi e la necessità di riprendere fiato è così impellente che egli si mostra costretto a inserire una brevissima pausa per respirare prima ancora di finire di pronunciare la parola, che così risulta "rotta" come afferma bene Levi.

Ora, la questione dell'*ictus* nel *cunto* è centrale. Nella sfera semantica di questa parola, il cui significato di base è *colpo*, è concentrata con interessante aderenza di significato e significante, l'idea della battaglia raccontata e quella degli accenti che caratterizzano il racconto stesso.

E intorno ad essa pare che si addensino anche la delicata questione delle origini del *cunto*. Le testimonianze finora raccolte su questo straordinario tipo di *performance* popolare sono davvero esigue. Facciamo un passo indietro per una rapidissima rassegna sul passato.

Sul fronte letterario, più di un secolo prima della pubblicazione del brano di Levi che abbiamo letto, si registra il racconto di Vincenzo Linares *Il contastorie*.⁴²⁵ Il contesto culturale in cui appariva il testo, ben descritto da Guido Di Palma,⁴²⁶ era quello dominato da una schiera di letterati siciliani attardati su posizioni tardo settecentesche, tesi a rivendicare, nell'isolamento politico in cui si trovò la Sicilia dopo l'ondata napoleonica, una identità dell'isola autonoma rispetto a quella italiana. Alla base dei loro ragionamenti vi era la teorizzazione di una ipotetica predisposizione del popolo siciliano al classicismo.

⁴²⁴ E. FERRAUTO, *Tradizione orale, riferimenti letterarie fenomeni d'attualità: il cunto siciliano nella drammaturgia inedita di Gaspare Balsamo*, in V. CANTONI - N. CASELLA (a cura di), *Lingua orale e parola scenica. Risorsa e testimonianza*, Cue Press, Bologna, 2018, 136.

⁴²⁵ V. LINARES, *Il contastorie*, in *Racconti popolari*, Pedone e Lauriel, Palermo, 1840. (I ed. 1834, con il titolo: *Maestro Pasquale*, in «Il Vapore», IV).

⁴²⁶ G. DI PALMA, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma, 1991, 1- 6.

Senonché i termini in cui descrivevano questo classicismo “naturale” erano tutti presi in prestito dal romanticismo, apparentemente avversato: una pulsione dello spirito alla creazione di miti non mediata da cultura di sorta, classica solo in quanto simile a quella che avevano i classici greci e latini, inventori leggeri perché privi del peso di secoli di letteratura alle loro spalle.

In quest’ottica Linares conia la parola *contastorie* ed eleva la figura del fabulatore popolare al di sopra del ruolo che dovette avere nella società reale. A far le spese di questa forzata mitopoiesi, tra mondo antico e modo contemporaneo, è proprio il medioevo da quale provenivano in realtà le storie che costituiscono il repertorio del *cunto*. Nella sua prefazione alla raccolta di Racconti popolari che raccoglie anche *Il contastorie*, come ricorda lo stesso Di Palma, Linares scrive:

I racconti che intendo pubblicare, ritraggono cose nostre, e tempi a noi vicini. Mentre altri si lambicca il cervello a trovare una rovinosa torre nel medioevo, ad evocare dalle tombe di affamati trovatori e belle castellane, io studio i costumi del mio paese, svolgo le sue pagine, m’ispiro ne’ suoi usi, nelle sue tradizioni.⁴²⁷

Ora, il primo e fondamentale studio del *cunto* siciliano è nel saggio di Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*.⁴²⁸ In esso il notissimo intellettuale siciliano, discostandosi esplicitamente da Linares, tirava di nuovo in campo le evidenze di un’ascendenza del *cunto* da tempi antichi e si riferiva al rapporto tra la tradizione viva che egli poteva osservare autopicamente e le sue fonti più antiche, attraverso passaggi inattingibili, in termini di “sopravvivenza”.

L’attenzione degli studiosi si è rivolta nuovamente al *cunto* verso la fine del Novecento, proprio mentre la sua vicenda storica iniziava a declinare, ovvero ad avviarsi a una significativa modificazione. Nel saggio più completo e specifico sul *cunto*, già citato, Guido Di Palma dedica uno spazio iniziale al problema delle origini del *cunto* e afferma perentorio:

è necessario affrontare il fenomeno dei cuntisti distinguendo gli eventi narrati dall’evento narrativo. Occorre altresì respingere tutte quelle teorie basate sul prolungarsi nei secoli di una materia narrativa riguardante i cicli bretoni e carolingi, le quali fanno discendere i cuntisti, anche se in via ipotetica, dai giullari medioevali e dai poeti canterini.⁴²⁹

Accantonando questo punto di vista storico e abbracciando la questione dalla prospettiva performativa, recentemente, Dario Tomasello, ha approfondito gli studi sul *Cunto*, dando profondità agli aspetti rituali di questa performance tradizionale.

In primo luogo, Tomasello ha messo a fuoco la natura trans-generica del *Cunto*:

In riferimento a un’origine orale presuntivamente primaria, sebbene il *Cunto* non sia stato mai annoverato tra le forme liriche della narrazione, nondimeno a causa della scansione

⁴²⁷ V. LINARES, *Il contastorie*, cit., 17.

⁴²⁸ G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, in «Romania», XIII, 1884, 315-348.

⁴²⁹ G. DI PALMA, *La fascinazione della parola*, cit., 33.

formulare e ritmata del suo incedere pretende che lo si ascriva a una fenomenologia ambigua (tra verso e prosa, quasi come un retaggio delle lasse medievali).⁴³⁰

Dopo aver definito la trasversalità ai generi del Cunto, Tomasello afferma:

Ciò che altrove notavamo come contraddittorio dal punto di vista della definizione della teoria schekneriana ovvero l'idea di un'incoerenza del comportamento recuperato nel vivo di una vocazione artistica contemporanea, assume tutt'altro rilievo se commisurato alla vocazione del Cunto che risponde a un'intenzione di natura rituale.⁴³¹

L'esaltazione dell'aspetto rituale del Cunto è sottolineata da Tomasello, in particolare, in riferimento all'opera di Gaspare Balsamo. Nella postfazione alla recentissima edizione delle opere dell'artista siciliano, Tomasello descrive il delicato passaggio del testimone da Mimmo Cuticchio a Gaspare Balsamo, avvenuto nel segno di una discussa orfanità, evocando le regole orali della maestria sottolinea il valore dell'opera di Balsamo, nuovo padre del Cunto:

L'attesa di una maestra possibile coincide nell'itinerario *in progress* di Gaspare Balsamo con il raggiungimento di una stazione autorevole proprio laddove le condizioni di una trasmissione apparivano problematiche sino alla sua definitiva dissipazione. Tuttavia, è proprio quando la situazione appare disperata e l'estinzione della possibilità realizzativa di una vocazione autentica sembra davvero raggiunto che, con un improvviso raddrizzamento, grazie alla presenza straordinaria di uomini destinati a questo fine, la ruota del movimento naturale delle cose riprende a girare per il giusto verso e la parola magistrale, dalla desolazione della sua apparente orfananza, ritrova la sicurezza virile della sua funzione paterna.⁴³²

2. *Sul teatro di narrazione*

Un campo di indagine di notevole interesse, nell'ottica degli studi delineati, è offerto dal cosiddetto teatro di narrazione, che la sua essenza ibrida ci consente di collocare a metà tra letteratura e teatro.

Il "momento" orale, come abbiamo avuto modo di osservare, percorre la storia della letteratura e sopravvive alle ormai storiche distinzioni sociologiche, potenzialmente opacizzanti, tra letteratura alta e letteratura popolare, e anche in questa forma, da subito colta nella sua originalità, si afferma sulla scena del Novecento italiano. È proprio il teatro, dunque, che da sempre si presenta, per antonomasia, come il campo della compromissione tra letteratura e "altro" culturale, ad offrire in questo caso elementi privilegiati di riflessione e indagine.

⁴³⁰ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit., 50.

⁴³¹ *Ibidem*, 51.

⁴³² D. TOMASELLO, *Postfazione. Gaspare Balsamo, ovvero della necessità della Maestria in tempi di orfananza*, in G. BALSAMO, *Sotto il segno del cunto. Meloso, Epica fero, Omu a mari, Muciara, Ciclopu, Camurria*, Editoria e Spettacolo, Spoleto, 2021.

Il teatro di narrazione è stato osservato con cura e interesse dalla critica, dal mondo accademico italiano come “oggetto” teatrologico,⁴³³ in particolare negli studi Gerardo Guccini, Paolo Puppa, Marco De Marinis, ed è stato indagato con intelligenza dagli studi performativi, in particolare, prima, per cenni fondamentali, da Fabrizio Deriu e poi da Dario Tomasello, nell’ambito della ricerca intorno al *Playtelling*. Le narrazioni fatte in contesto di teatro sono altresì processi specificamente indagabili, senz’altro, alla luce delle scienze cognitive.

Prima di addentrarci nei problemi che pone come genere e prima di provare a cogliere gli stimoli che offre per lo sviluppo di un metodo, proveremo a dar conto dei tentativi di definizione del fenomeno.

Sulla scena italiana, a cavallo tra anni ’70 e ’80, emersero personalità di autori-attori che performavano i propri spettacoli con estrema rarefazione dei mezzi scenici, affidandosi prevalentemente alle potenzialità della propria voce e strutturando le opere nella semplicità di narrazioni continue in cui apparivano, ma non sempre, le voci dei diversi personaggi che facevano parte delle storie narrate, tutte inserite nel flusso della narrazione condotta ad un unico interprete.

Già a partire dagli anni Novanta ci si riferiva al genere come al “teatro di narrazione”.

Gli spettacoli ascrivibili ad esso, da subito «rappresentano una risposta originale all'antico problema circa l'incompatibilità tra ricerca teatrale e fruizione popolare (nel senso più elementare di fruizione non intellettualmente mediata, ma strutturata sulla condivisione dello stesso orizzonte comunicativo)».⁴³⁴

Questi spettacoli furono presto interpretati nel quadro della tradizione italiana del monologo di attore solista, nella quale di fatto si inserivano. Paolo Puppa apre il suo volume su *La voce solitaria*, riferimento imprescindibile per chi voglia ricostruire una storiografia sul teatro di narrazione, con parole che paiono echeggiare, con effetto persino suggestivo, quelle di Luzi, che abbiamo letto in merito alla poesia:

Attori che si sognano scrittori, poeti che salgono sulla ribalta per concerti di parole, fisici e matematici che partecipano a festival letterari e si trasformano in vedettes. Assistiamo oggi ad una mescolanza insolita di ruoli, mentre di fatto tutte le professioni inseguono una visibilità da palcoscenico. [...] Del resto, poter parlare ed essere ascoltati, dunque ottenere licenza di parola, e una parola possibilmente autorevole, circondata dal silenzio degli altri, una parola non interrotta è istanza universale.⁴³⁵

⁴³³ Mi riferisco allo studio di P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010. E soprattutto agli studi di G. GUCCINI, di cui ricordiamo *Le poetiche del 'teatro narrazione' fra scrittura oralizzante e oralità-che-si-fa-testo*, in: *Orality and Literacy in Modern Italian Culture*, (Atti del convegno *Orality and literacy in Italian Culture*, Università di Londra, 10-11 maggio 2002), Legenda, Londra, 2006, 32 - 49; *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino, Roma, 2005.

⁴³⁴ M. CASSELLA CASSELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, «Zibaldone. Estudios Italianos», 4, 1, 2016, 205.

⁴³⁵ P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010, 13-14.

Il rimprovero che è possibile cogliere in questo tono è solo superficiale: su una scena del mondo in cui tutti si affaticano a fare il proprio assolo, Puppa individua i veri artisti del genere in una serie di *performer di parola*, come egli stesso li definisce, che hanno animato la scena italiana, a partire da Dario Fo.

I nomi della rosa dei solisti di Puppa sono tutti notevoli, ne forniamo un elenco parziale, solo al fine di dare un'idea dell'ampiezza e della varietà degli "assoli", che si manifestano ben oltre il confine del teatro di narrazione e che furono oggetto del suo studio: Dario Fo, Gabriele Vacis, Vittorio Sermonti, Mariangela Gualtieri, Ugo Chiti, Marco Paolini, Laura Curni, Lucilla Gianoni, Marinella Manicardi, Mariella Fabris, Mario Perrotta, Pierpaolo Piludu, Moni Ovadia, Giuliana Musso, Davide Enia, Ascanio Celestini, Marco Baliani, Franca Valeri, Giorgio Gaber, Gigi Proietti, Roberto Benigni, Daniele Luttazzi, Antonio Albanese, Paolo Rossi, Beppe Grillo, Alessandro Bergonzoni, Gianluigi Tosto, Vincenzo Pirrotta, Antonio Rezza, Andrea Cosentino, Daniele Timpano, Oscar De Summa.

Si accavallano, nello studio di Puppa sui *Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, come recita il sottotitolo de *La voce solitaria*, comici, poeti, politici, narratori, caratteristi...

In questo contesto "assolo di parola narrativa", "monologo di narrazione" sono le formule con le quali Puppa delinea sostanzialmente gli stessi confini del quadro al quale, già dagli anni Novanta, si faceva riferimento come teatro di narrazione.

Dello studio di Puppa ci interessa in particolare la riflessione sul *performer*:

Ora, a radiografare origini e identità anagrafiche dell'assolo, emerge subito la tradizione orale e folclorica, retrocedendo alla condizione di racconto fondativo, nella memoria del sacerdote che esegue gesti formulaici e pronuncia parole numinose, facendo vedere col suono e col ritmo l'assente e l'inesistente. Verso un simile orizzonte tende in parte la solitudine dell'artista nella scena anti istituzionale grazie all'apporto in particolare di Jerzy Grotowski. Nella sua pratica laboratoriale, l'attore creativo, sollecitato al recupero delle facoltà sciamaniche, per divenire capace di incanalare nel proprio corpo energie cosmiche e ricordi ancestrali, viene da lui battezzato *performer*. Il termine però trova in quegli anni un ulteriore diritto di circolazione attraverso l'esplosione della pratica americana dell'*environment* propugnata da Richard Schechner, che valorizza all'estremo il contatto immediato tra artista e spettatore in uno spazio on the road, divenuto vero protagonista dell'evento.⁴³⁶

Sulle sottili implicazioni dell'utilizzo del termine *performer*, Dario Tomasello riflette a partire da una affermazione perentoria che figura in apertura a un discorso tenuto da Grotowski a Pontedera nel febbraio del 1987: «Il Performer, con la maiuscola, è un uomo d'azione».⁴³⁷ Tomasello mette in guardia contro i fraintendimenti in cui è possibile incappare quando si manipola una materia delicata come il termine *performer*, che, come nota lo studioso, avrebbe potuto, forse, nel magistero stesso di Grotowski essere più

⁴³⁶ P. PUPPA, *La voce solitaria*, cit., 15.

⁴³⁷ J. GROTOWSKI, *Testi 1954-98*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-88)*, Firenze, La Casa Usher, 2016, 54.

decisamente sostituito da *attuante*, che avrebbe delineato, senz'altro più chiaramente, il concetto "verbale" sul quale abbiamo già avuto modo di soffermarci.⁴³⁸

Ora, al di là della necessità di distinguere chi sia il performer per Grotowski e chi sia per Schechner, è interessante che Puppa individui questa parola in riferimento all'attore solista, perché con questa scelta lo studioso evidenzia che chiamarlo semplicemente "attore solista", in particolare quando si parla di spettacoli di narrazione, che non sembrano pacificamente ascrivibili al teatro tout court, è quanto meno impreciso.

I performer di narrazione non sono semplici autori né semplici attori:

Se ci concentriamo sull'aspetto più precisamente performativo, e cioè analizziamo il genere partendo dal coabitare, nello stesso artista, delle figure dell'attore, dell'autore e del regista, anche qui la nostra ricerca sembra condurre ad un vicolo cieco. Effettivamente, come ci ricorda Marco di Marinis, tanto l'attore come lo spettacolo solistici sono esistiti sin dalle prime attestazioni del teatro, se è vero che le prime forme di teatralità sono da attribuirsi agli aedi e ai rapsodi [...]. A ciò si aggiunga che, ugualmente, anche nel nostro Novecento la pratica dello spettacolo "a solo" ha conosciuto declinazioni felicissime, come nel caso dell'avanspettacolo o del cabaret. La pervasività della tradizione dell'attore monologante nel nostro panorama nazionale si fa ancora più evidente se prendiamo in esame casi quali quelli di Carmelo Bene o Leo de Berardinis, laddove, cioè, la pratica costante della creazione collettiva teatrale degli anni Sessanta avrebbe dovuto, presumibilmente, renderla impraticabile.⁴³⁹

Questa nota di Cassella Cassella mostra come per comprendere il suo oggetto la critica abbia dovuto spostare l'attenzione dalla figura del performer, che nella sua solitudine ha condotto a rubricare il suo processo come monologo, assolo etc. a ciò che il performer, in questo caso, fa, performa appunto.

Marco De Marinis, in uno studio sui nuovi comici, aveva criticato, certo non troppo generosamente, le figure emergenti degli "attori monologanti"⁴⁴⁰, tuttavia, già in quel contributo, De Marinis metteva a fuoco la qualità sostanzialmente sovversiva dei nuovi solisti, proprio individuandoli nel filone del comico. In un paragrafo intitolato *Solitudine* scriveva:

Solitudine (la vocazione solistica). Questa è la prima e principale caratteristica che differenzia l'attore comico dall'attore borghese (o drammatico): il fatto di essere (per necessità e per vocazione) un solista, di dovere e volere fare tutto da solo[...].⁴⁴¹

Ma oltre al solismo, De Marinis individuava altri tratti distintivi dei nuovi "comici": autotradizione, plurilinguismo non virtuosistico, intertestualità carnevalesca, rapporto non garantito con lo spettatore. Non sarà il caso di approfondire i tratti delineati da De Marinis in quella sede, ma occorre sottolineare che all'ambito del comico egli riferiva anche Leo de Berardinis, cercando di individuarne la peculiarità in termini di lirismo.

⁴³⁸ D. TOMASELLO - P. VESCOVO, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, 2020, 18.

⁴³⁹ M. CASSELLA CASSELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, cit., 207.

⁴⁴⁰ M. DE MARINIS, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma, 1999, 171-189.

⁴⁴¹ Ivi, 175.

Basti questa osservazione qui necessariamente fuggevole per porre in luce che il tipo di oggetto teatrale al quale ci accostiamo ha manifestato alla critica la stessa qualità transgenerica, che abbiamo provato a individuare nella poesia. Forse perché ci commercia direttamente? Forse perché un filo sottile lega poesia e teatro, ancor più quando entrambi si esprimono narrativamente?

De Marinis tornò sull'argomento, nel contesto di un interessante volume sull'attore solista nel teatro italiano, nel quale il curatore, Nicola Pasqualicchio, nella sua introduzione definiva il solismo come anti-tradizione. Il testo di De Marinis,⁴⁴² che comparve vent'anni dopo il succitato studio sui solisti, correggeva il tiro: affondando maggiormente in un fenomeno che era andato definendosi ben oltre le emergenze analizzate nel primo saggio, il critico sottolineava la novità del fenomeno non solo in termini quantitativi – per lo stuolo di solisti che abbiamo avuto modo di saggiare, sopra, nel “censimento” di Puppa – ma soprattutto in termini qualitativi: « è per altro evidente come la predilezione dell'attore-danzatore contemporaneo per lo spettacolo solistico sia legata sicuramente alla maggiore libertà creativa che questa forma lascia all'artista»⁴⁴³

A cogliere e approfondire la specificità narrativa di alcuni dei tanti solisti comparsi sulla scena italiana è stato Gerardo Guccini. Come ricorda Cassella Cassella:

la definizione di "teatro di narrazione" è stata affiancata a quella, forse più generica e, per questo, pertinente, di "nuova performance epica", strumento metodologico capace di affrontare analiticamente tutti quegli spettacoli che costruivano l'evento teatrale a partire da un attore solo in scena.⁴⁴⁴

Spostiamo così il fuoco dalla condizione più appariscente del narratore, ovvero la solitudine in scena, al suo “fare” ovvero alla tipologia particolare di narrazione, la narrazione epica. La definizione “nuova performance epica” si è imposta alla critica a partire dal dossier curato da Guccini nel 2004 per la rivista «Prove di drammaturgia», della quale ricordavamo sopra il numero 1 del 2013, sull'autore come performer. Un altro interessantissimo dibattito è conservato anche nel dossier *Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, del 2010. In questi tre storici numeri della rivista si rintraccia la descrizione più efficace e completa del genere in oggetto.

Prima di soffermarci sulle linee tracciate da questi dossier, sarà utile uno sguardo cursorio ai termini della questione – “narrazione” e “epica” – così come si occupa di fissarli uno strumento didattico come il *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis.

Alla voce *Narrazione*, il dizionario rievoca opportunamente la distinzione di Benveniste e di Genette:

la narrazione è ora la storia narrata (cioè l'insieme dei contenuti narrativi), ora il discorso o racconto narrante (cioè il discorso che racconta gli avvenimenti). La storia o la vicenda è quanto viene narrato, mentre il racconto è il discorso narrante; la narrazione è l'atto, reale o fittizio, che produce il racconto.⁴⁴⁵

⁴⁴² M. DE MARINIS, *L'attore solista, vent'anni dopo*, in N. Pasqualicchio (a cura di) *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006, 29-46.

⁴⁴³ *Ibidem*, 40.

⁴⁴⁴ M. CASSELLA CASSELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, cit., 207.

⁴⁴⁵ P. PAVIS, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 1998, 264.

Ecco a fuoco, con semplicità, l'oggetto di studio applicato al teatro: la narrazione è l'atto che ingloba sia i fatti narrati che il discorso che li narra.

La narrazione è un'attuazione complessiva che si colloca dunque al di là degli atti della storia ma anche al di là dell'atto di raccontarla. Da questa prospettiva è possibile comprendere la complessità della narrazione teatrale che si configura come una sorta di bacino logico tra i fatti e il fatto di raccontarli, ovvero il fatto che li racconta.

Questa complessità ha potuto affermarsi, come ricorda ancora Cassella Cassella, proprio nel contesto della neoavanguardia:

Nell'analizzare il fenomeno nella sua complessità, non va sottovalutato il coabitare del teatro di narrazione con tutta quella serie di sperimentazioni di azzeramento, decostruzione e reinvenzione che hanno dato vita alla fiorente stagione della postavanguardia italiana. Ciò che bisogna far risaltare è come, insieme al disinteresse nei confronti del prodotto in favore del processo creativo, questa nuova generazione di teatranti si sia interrogata sulle infinite possibilità performative e sull'"autenticità" dello stare in scena. Se la postavanguardia azzerava la scrittura in favore di un rapporto non mediato con la performance, i narratori giungono alla medesima urgenza della comunicazione interpersonale diretta, metabolizzando il proprio vissuto e soprattutto agendo come "testimoni" della storia raccontata. Il narratore non si finge personaggio, ma instaura con la propria storia un rapporto di estrema immediatezza, regime garantito dall'appoggiarsi all'apparato orale.⁴⁴⁶

Ecco che uno sguardo sull'utilizzo del concetto di "oralità" a teatro è in grado di mostrare proprio le potenzialità concettuali dell'*oral theory*.

Cassella Cassella conduce un interessante confronto della definizione del teatro di narrazione con il concetto di scrittura scenica e così facendo dimostra come la polarità oralità/scrittura si presenti con grande forza proprio all'interno del dibattito sul teatro di narrazione:

Se il teatro della scrittura scenica porta alle estreme conseguenze l'opera di disarticolazione e decostruzione dell'apparato drammaturgico (l'opera, duchampianamente interpolata, non è più riconoscibile come originaria), analogamente sembra comportarsi il teatro di narrazione. Questo, difatti, si confronta con la testualità mettendo in pratica una scrittura che si fa drammaturgia a partire dalla scena e, attraverso processi che spaziano dalla citazione all'interpolazione, fino al tradimento, propone un "dramma" che è contemporaneamente in bilico fra il piano del racconto e il piano dell'evento.⁴⁴⁷

Ma torniamo al conforto del dizionario del teatro su *Narrazione*:

Narrazione e descrizione vengono spesso contrapposte (specie nelle forme di teatro epico), a causa del loro differente oggetto: "la narrazione è l'esposizione dei fatti, così come la descrizione è l'esposizione delle cose" (Marmontel, *Elements de litterature*, 1763-1787).⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ M. CASSELLA CASSELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, cit., 207-208

⁴⁴⁷ *Ibidem*, 210.

⁴⁴⁸ P. PAVIS, *Dizionario del teatro*, cit., 265.

Se è vero che il teatro epico si configura come il luogo di tensione tra quello che si narra e quello che si fa, tuttavia, guardando alla narrazione nella chiave concettuale individuata da Benveniste e Genette, succitata, la frattura si sana, proprio in virtù della riflessione concettuale notevole, che abbiamo sottolineato: tutto, dentro la narrazione, avviene, persino il racconto del suo avvenire.

È interessante notare come in questo particolare momento della sua storia novecentesca, in cui il teatro riflette sperimentalmente su se stesso, sembra che non si possa esimere dal commerciare con le riflessioni nate in contesto di letteratura.

Ma approfondiamo il concetto di epica ed epicizzazione del teatro, per comprendere meglio la lettura di Guccini alla quale ci avviciniamo.

L'argomento ha una rilevanza fondamentale in prospettiva teorica performativa. Uno studio di Piermario Vescovo illumina magistralmente la questione a partire dall'*Ars poetica* di Orazio:

Il verso probabilmente più importante per la definizione del dramma nell'intera tradizione occidentale si legge qui: "*Aut agitur res in scenis, aut acta refertur*", a introduzione di una breve considerazione relativa a ciò che nella tragedia si può rappresentare sulla scena e a ciò che è preferibile far raccontare dai personaggi, ma coinvolgendo la questione molto più ampia del rapporto tra azioni rappresentate e azioni riferite.⁴⁴⁹

Con erudizione letteraria profonda, Vescovo ricorda come il Medioevo avesse perso l'idea che singoli attori incarnassero sulla scena i personaggi dei quali il testo riporta i discorsi e i dialoghi, compiendo le loro azioni.⁴⁵⁰ Il Medioevo non comprendeva neppure pienamente il significato del verbo *agere*: è ormai che le origini del teatro greco sono da rintracciare nell'epica, in epoca Medievale era avvenuta evidentemente una nuova epicizzazione del teatro. In epoca moderna accanto a Piscator e Brecht che ripresero con forza l'epica a teatro, diverse esperienze coeve «scelgono di raccontare l'avvenimento anziché mostrarlo: la diegesi si sostituisce alla mimesi, i personaggi espongono i fatti anziché drammatizzarli».⁴⁵¹

L'esperimento non ha sovvertito del tutto l'ordine del teatro, tuttavia rinnovandolo profondamente:

Il teatro epico mira a ritrovare e a sottolineare l'intervento di un narratore, cioè di un punto di vista sulla vicenda e sulla messa in scena di essa. Per ciò fare, il teatro ricorre ai talenti del drammaturgo, del narratore, del realizzatore della finzione scenica (cioè del regista) e dell'attore che costruisce la propria parte, discorso dopo discorso, gesto dopo gesto. Come non esiste un teatro puramente drammatico ed "emozionale", così non esiste un teatro epico puro. Brecht finirà, del resto, per parlare di teatro dialettico, per addolcire la contraddizione tra recitare (mostrare) e vivere (immedesimarsi). Il teatro epico smarrisce per tale via il proprio carattere totalmente antiteatrale e rivoluzionario per divenire un caso particolare della rappresentazione teatrale.⁴⁵²

⁴⁴⁹ P. Vescovo, *Fabula, Fatum*, in *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia, 2020, 13-14.

⁴⁵⁰ Ivi.

⁴⁵¹ P. PAVIS, *Dizionario del teatro*, cit., 156.

⁴⁵² *Ibidem*, 157.

Il teatro di narrazione, alla luce della vicenda complessiva nella quale la formula di Guccini pare inserirlo, cos'è? È opportuno considerarlo un caso ancor più particolare della rappresentazione teatrale?

Nell'editoriale per il dossier del 2004, che Guccini firmava con Claudio Mendolesi, intitolato *L'arcipelago della nuova performance epica*, leggiamo:

Molto rapidamente e quasi in sordina, il mestiere dell'attore si è riorganizzato nel giro dell'ultimo decennio, non senza rifarsi a soluzioni e tradizioni precedenti, fino ad accreditare l'articolata gamma del performer epico. In nuovo contrasto con le linee degli interpreti *tout court* di personaggi, questa figura sta arricchendo le innovazioni novecentesche – pur agendo al di qua dei loro maestri del corpo e della *phonè* – col farsi carico di azioni narrative che non cancellano i presupposti tecnici e personali. La famiglia è numerosa e composita: oltre agli autori che leggono, agli attori che leggono e agli specialisti della lettura, continuano a rivelarsi nuovi artisti del racconto e, fra questi, vi sono quelli che scelgono le forme del monodramma o del “concertato epico”, quelli che rigenerano modalità popolari cadute in disuso o sperimentano, magari muovendo dalla propria peculiare identità di narratore. La gamma si amplia poi a dismisura se s'includono anche i comici e i protagonisti della satira più o meno espulsi dal piccolo schermo, che animano un 'teatro informazione' alternativo a quello del circuito ufficiale delle notizie.⁴⁵³

Anche se l'occhio era ancora impressionato dalla quantità e lo sguardo di Mendolesi e Guccini spaziava allora a forme che senz'altro non sono ascrivibili nel teatro di narrazione *tout court*, dal nostro punto di vista si rivela senz'altro benvenuta l'inclusione nel quadro dei raccontatori che rigenerano modalità popolari cadute in disuso: tra questi senz'altro i cuntisti. Ma al di là della quantità, come già provava De Marinis, contava per Guccini e Meldolesi definire la qualità, epica, appunto, di un fenomeno tanto multiforme quanto affermativo.

Subito la precisazione:

Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo [...] indicare:

- che si sono costituite possibilità recitative impennate allo svolgimento narrativo dell'eloquio;
- che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione;
- che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate.

Il 'teatro narrazione' è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno.⁴⁵⁴

Dunque, nonostante Guccini e Meldolesi dichiarassero a chiare lettere che con la definizione innovativa si intendeva fare riferimento a un arcipelago vasto che comprendeva il teatro di narrazione, la definizione di nuova performance epica penetra la storiografia teatrale in riferimento al teatro di narrazione, costituendo un'alternativa più raffinata per definirlo.

Il riferimento all'epica appare sin da principio come un evidenziatore della stessa pulsione al ritorno alle origini orali dell'espressione artistica di parola che abbiamo potuto

⁴⁵³ G. GUCCINI - C. MELDOLESI, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, Editoriale, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 3-4.

⁴⁵⁴ Ivi.

osservare sul fronte poetico. Sul fondo della scena c'è la Grecia antica: è quello il luogo spirituale nel quale si incontrano poesia e teatro affidandosi al viatico dell'oralità. Sì, Brecht, come ricordavano i due critici, costituiva la mappa dei nuovi performer epici, il suggeritore. Ma il suggerimento era da rintracciare nelle origini antiche dell'epica. Con coerenza Guccini allora ha riflettuto proprio sull'oralità. Ma si ricorderà prima di tutto la riflessione di Nosari, che introducendo il problema della narrazione a teatro, scriveva:

Con il suo riferirsi (anche solo per suggestione) alle forme orali tradizionali o addirittura folcloriche, il teatro di narrazione pare infatti voler riparare - o segnalare- la doppia scissione che caratterizza il codice occidentale dello spettacolo dal vivo: una scissione delle arti performative, che ha separato teatro, danza, canto e musica; una scissione culturale, che ha allontanato il teatro dalle storie della tradizione e dai loro portatori. Non solo: la narrazione teatrale si situa al crocevia di molte delle questioni teorico-pratiche fondamentali della scena contemporanea. Basti elencarle rapidamente: la dissoluzione del primato del testo, la crisi della rappresentazione, la ricerca di un nuovo statuto d'attore, la dimensione politicadell'evento scenico, la fuoriuscita dagli spazi convenzionali e la scoperta di ambiti e compiti sociali nuovi, l'incontro con le marginalità e il disagio, la decostruzione delle coordinate spaziali, temporali e ideologiche dello spettacolo.⁴⁵⁵

Con queste osservazioni senz'altro si evidenziava la riscoperta degli elementi tradizionali che sono una parte appariscente del teatro epico, o di narrazione che dir si voglia. È questo aspetto, con l'interessante riferimento a Cuticchio, che abbiamo nominato come cuntista, ad essere maggiormente rilevato da Nosari.

Il critico non manca di fare riferimento alla dimensione teorica, che appunto è merito di Guccini aver approfondito con lucida intelligenza del fenomeno:

Michael Caesar ha parlato di "scrittura oralizzante", segnalando con questa espressione come all'interno dei processi compositivi che s'identificano con l'atto di scrivere possano essere comunque presenti elementi ricavati dai modi della comunicazione orale; a questa combinazione fra scrittura e oralità, per cui l'autore – mettiamo – scrive la "grana" d'una voce oppure le inflessioni del parlato, le pratiche relazionali del teatro ne intrecciano però un'altra di pari incidenza, che potremmo definire come oralità che-si-fa-testo, accentuando, all'opposto, gli elementi testuali che si delineano all'interno dell'atto comunicativo. Le esperienze di 'teatro narrazione', esponendone in sintesi le dinamiche fondamentali, si servono di segmenti anche molto estesi di "scrittura oralizzata" – modellata, cioè, sulle qualità foniche e sulle accentuazioni espressive proprie al parlato dell'attore/narratore – che poi rielaborano attraverso l'esercizio d'una oralità-che-si-fa-testo; oralità che non procede per formule – come nelle tradizioni dell'oralità etnica – ma per invenzioni estemporanee: accelerazioni, sospensioni, sostituzioni, accentuazioni, riprese, nuove immagini, raccordi e dialoghi improvvisati.⁴⁵⁶

La riflessione di Guccini costituisce un irrinunciabile raccordo, costruito col filo non esile dell'oralità, tra letteratura e teatro e dà ragione, ad esempio, della tendenza di molti autori

⁴⁵⁵ P. G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 11.

⁴⁵⁶ G. GUCCINI, *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 15.

di teatro di narrazione a “diventare” scrittori, un tema che è stato privilegiato anche nelle interviste che compaiono in questo studio.

Si vuol evidenziare che al di là della sua oggettualità, indagando il teatro di narrazione ci si può ancora lasciare suggestionare dagli stimoli, sicuri di essere condotti attraverso questi a un’indagine sulla riscoperta dello *storytelling* più “puro”, certo non “primario” per utilizzare l’aggettivo riferito, com’è noto, all’oralità, certo esperito in ambito artistico, nel contesto contemporaneo, ma con una coscienza del suo legame con le origini del narrare che, in virtù di una buona operazione intellettuale, “purifica” il suo tessuto da ogni intellettualismo superfluo.

Ora, la linea degli studi performativi è in grado, contemporaneamente, di approfondire le radici più remote del teatro di narrazione e le sue ragioni teoriche. Vogliamo così l’attenzione a un importante contributo prodotto da Fabrizio Deriu, nell’ambito del suo studio sulla mediologia della performance:

Che si voglia o meno riconoscere un genere teatrale compiuto e autosufficiente – o per lo meno un “quasi genere”, come propone Gerardo Guccini – gli spettacoli di quegli attori-autori ai quali ci si riferisce comunemente come “teatro di narrazione” rappresentano senz’altro una delle più significative emergenze della scena teatrale italiana del periodo a cavallo tra XX e XXI secolo.⁴⁵⁷

Così si apriva questo fondamentale contributo di Deriu sul teatro di narrazione in chiave performativa o meglio: «nella prospettiva delle relazioni tra oralità, scrittura e digitalità nei fenomeni performativi»⁴⁵⁸.

L’interesse per il fenomeno è indubbio e la prospettiva performativa applicata da Deriu ha problematizzato opportunamente l’oggetto, a partire dalla definizione per nulla piana che ne è stata data: questi spettacoli sono “narrazione”? Ma, di più, è possibile ascriverli al teatro?

La questione travalica ampiamente il nostro oggetto: in verità “cosa sia il teatro” è la domanda capitale che, come ha mostrato Marco De Marinis, viene sollevata dai Performance Studies nello stesso momento in cui essi incontrano gli studi di teatro più tradizionali, o comunque più familiari in contesto europeo.

In uno dei contributi con i quali ha definito la propria proposta di nuova teatrologia, De Marinis scrive:

Mi interessa individuare una serie di punti di contatto fra quella che chiamo da oltre venticinque anni Nuova Teatrologia e i Performance Studies, ovvero – se si preferisce – fra gli studi teatrali continentali (e in specie italiani) e gli studi teatrali di area angloamericana. Questo può rivelarsi più interessante dell’ovvio rilevamento di una serie di differenze macroscopiche fra le due tradizioni di studio, sulle quali mi sono del resto soffermato più volte in passato [...]. Altro elemento di sicuro interesse consiste, a mio avviso, nell’individuare quelle tematiche e quelle problematiche per le quali potrebbero venire delle utili sollecitazioni alla Nuova Teatrologia dall’area della teoria della performance e dei Performance Studies. Partiamo dall’oggetto della nuova teatrologia, ovvero dal chiarimento su cosa si intende per “teatro” negli studi teatrali odierni, che cosa studiano oggi gli studi

⁴⁵⁷ F. DERIU, *Mediologia della performance*, cit., 55.

⁴⁵⁸ *Ivi*.

teatrali. Mi sembra incontrovertibile che questo oggetto stia cambiando, almeno nei settori più avanzati dei nostri studi: si sta passando infatti dallo spettacolo come opera-prodotto, da guardare-analizzare-leggere etc., al teatro come insieme di processi e di pratiche (produttive e ricettive) da esperire-indagare-capire. Si tratta, è chiaro, di processi e pratiche che circondano e fondano il fatto teatrale, lo spettacolo vero e proprio. E proprio qui emerge subito un evidente, fondamentale punto di contatto fra Nuova Teatologia e Performance Studies, consistente appunto nella circostanza che in entrambi i casi vengono privilegiati i processi e le pratiche rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti (codici, convenzioni, etc.), dall'altro. Potremmo anche dire che la Nuova Teatologia considera le opere, siano esse testi scritti o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo; e questo la porta, come fanno appunto i Performance Studies, a mettere l'accento sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali.⁴⁵⁹

La questione è interessante, perché, come avremo modo di cogliere anche in alcuni passaggi delle interviste realizzate nell'ambito di questa ricerca, gli stessi autori/attori ai quali è stata applicata l'etichetta di narratori, mostrano qualche perplessità a riguardo. Opportunamente, Deriu, ha riferito la persistenza di questi dubbi al tema dell'oralità, che campeggia sullo sfondo della questione:

gli artisti del "teatro di narrazione" vi ricorrono in modo diretto e consapevole per sottolineare un'istanza forte del loro modo di fare teatro [...] non solo a livello della "pubblicazione" ma anche a livello della "composizione" dei loro spettacoli.⁴⁶⁰

È interessante l'interrogativo che si pone Deriu: perché si rivaluta proprio a questa altezza cronologica, in Italia, la dimensione dell'oralità in riferimento al teatro?

È notevole che Deriu avverta a questo punto la necessità di evocare Zumthor, e lo spettro benvenuto della poesia orale. Egli ricorda che per Zumthor il teatro è il modello assoluto di ogni poesia orale. Allora perché, si chiede Deriu, gli artisti del teatro di narrazione parlano di oralità, in riferimento al loro lavoro, per definirlo quasi in contrapposizione con l'idea di teatro più classica affermata in Occidente?

Sulla bilancia del teatro di narrazione, dunque, da un lato pesa il teatro e dall'altro la poesia orale. È molto interessante il fatto che la questione si configuri così nella nostra ottica, perché consente di giustificare la connessione che vogliamo sottolineare con questa ricerca: poesia orale- teatro e in mezzo la corrente della narrazione.

Deriu prova a rischiarare questa polarità inserendo un terzo elemento: ovvero il trattamento tecnico-mediatico del suono e dell'immagine, che caratterizza diversi spettacoli di teatro di narrazione, che si sono destinati spontaneamente a una versione televisiva, e il pensiero corre subito ai lavori di Paolini. A parere di Deriu la tensione oralità-scrittura non basta a rischiarare la questione, insomma.

Deriu non approfondisce questo aspetto, d'altronde nelle premesse dello studio che stiamo qui richiamando, egli denunciava che avrebbe trattato la questione soltanto per punti, che costituiscono altrettanti spunti per riflessioni ulteriori. Questo è senz'altro, nella nostra ottica, stimolante. Ma anche la messa in discussione dell'innesto del teatro di

⁴⁵⁹ M. DE MARINIS, *Teoria della performance, Performance studies e Nuova Teatologia*, «Mantichora», 5, 2015, 15.

⁴⁶⁰ F. DERIU, *Mediologia della performance*, cit., 55.

narrazione nella categoria di monologo o spettacolo solistico, è interessante: Deriu, in riferimento a questo tipo di spettacolo, privilegia senz'altro la linea critica di Guccini e la categoria di “nuova performance epica” che viene delineata nei suoi contributi sul tema. Tuttavia, Deriu critica opportunamente alcuni entusiasmi accolti nel contesto della rivista «Prove di drammaturgia», all'interno della quale è maturata la definizione storiografica del genere.

Per esempio è criticato il sapore “bellico” del saggio sui *Sentieri dei raccontatori di storie*⁴⁶¹, di Nosari: ha ragione Deriu ad evidenziare che la narrazione a teatro non è esplosa all'improvviso e il teatro non ne era certo privo. La stessa definizione di narratore come figura nuova data da Nosari è per Deriu troppo enfatica.

Egli sottolinea piuttosto:

Il nodo è altrove. Forse, anzi all'opposto, [il teatro di narrazione] potrebbe caratterizzarsi per il recupero di caratteri antichi se non addirittura arcaici di comunicazione interumana. È qui che entra in gioco la potenza epistemologica dell'oralità – ancora una volta non nel senso immediato e superficiale di “parola detta” (in contrapposizione a quella scritta), ma nel senso ben più complesso, denso e stratificato posto in luce da quegli studiosi come Walter Ong, Eric Havelock, Jack Goody, che ne hanno studiato e messo a fuoco la dimensione cognitiva: una modalità di pensiero e di espressione (nonché di memorizzazione) significativamente differente rispetto a quella a cui ci ha abituato da secoli la tecnologia della scrittura.⁴⁶²

Ecco che le osservazioni appena lette non solo suggeriscono che l'oralità è una chiave privilegiata per comprendere il fenomeno ma che lo stesso fenomeno apre il suo senso anche sotto la lente cognitiva.

È interessante notare come Deriu delinea man mano il fenomeno del teatro di narrazione con intelligenza negativa: se è oralità, il teatro di narrazione è prima di tutto voce, certo, anche corpo, ma prima voce. Se la voce vi si accampa in primo piano però, lo fa proponendosi con una cifra completamente diversa rispetto all'operazione intellettuale di Carmelo Bene, non si tratta di una ricerca sulla fonocentricità dei resti del teatro. La voce dei narratori, se si vuole mantenere la definizione di Nosari, è una voce ricostruttiva. Come può costituire materia “ricostruttiva” qualcosa di sfuggente come la voce?

Tomasello afferma:

La voce gioca con il tempo e con lo spazio in un processo che pertiene al rituale e alla performance e sfugge all'illusione di una sua duratura materializzazione.⁴⁶³

Riferendosi ai lavori di Marco Baliani e ai commenti preziosi che il narratore ha elargito sulla sua opera, Tomasello approfondisce la dimensione rituale specifica del teatro di narrazione:

Il narratore sa la misura estremamente variabile, labile, del proprio lavoro e quindi sa di giocare tutto sul piano di una temporalità scandita dalla sua stessa fisicità. Esiste una

⁴⁶¹ P. G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 11-14.

⁴⁶² F. DERIU, *Mediologia della performance*, cit., 60.

⁴⁶³ D. TOMASELLO, *Playtelling*, cit. 35.

corrispondenza tra la deperibilità mortale del corpo e la possibilità del racconto di esperire una certa efficacia.⁴⁶⁴

Sia le riflessioni di Deriu che quelle di Tomasello prendono le mosse da una posizione performativa e suggeriscono un oggetto in campo cognitivo, dove la narrazione viene illuminata con un metodo che travalica la tensione tra letteratura e teatro.

Guardiamo alla teoria della narrazione più forte, assecondando per un momento l'idea che abbiamo prima doverosamente problematizzato, ovvero che ogni cognizione è indagabile come narrazione: quando alla narrazione in questione, quella teatrale, riconosciamo che è fatta per una parte importante proprio di parola, proprio come la narrazione letteraria, le distinzioni tra teatro e letteratura, proprio sulla base della parola si assottigliano.

Tutto il teatro contiene narrazioni, nell'ottica delineata sopra: storie e racconti di storie, storie "mimate" e storie "riassunte a voce", tuttavia il teatro di narrazione inteso come genere specifico, offrendo un testo continuo non dialogato, che non si può semplicemente definire monologo, ma è un racconto detto, offre a noi fruitori di oralità secondaria, la suggestione di un prodotto che dialoga direttamente con la scrittura, proprio perché sembra "non proprio teatro", ma "racconto" ovvero "romanzo" ovvero "scrittura".

È una distorsione che non possiamo e vogliamo correggere: il performer stesso autore/attore vi è immerso e lavora sul filo di questa ambiguità.

Certo anche i narratori usano il corpo, e con quello "svolgono" una particolare narrazione, ma più che altro narrano a voce, lo strumento fondamentale, innegabilmente, è quello.

Certo l'oralità è fatta di voce e corpo, ma il corpo del narratore è un corpo che appartiene alle regole arcaiche di quello che possiamo definire "oralità" più che alle regole che ci sono più familiari di quello che possiamo definire "teatro". L'oralità in scena non vuole eludere un discorso sul corpo, ma evidenziare la voce è d'obbligo perché essa da sé si evidenzia.

La voce, nei *performer* di narrazione, non è tutto, ma è moltissimo. La rarefazione dello spazio intorno alla voce che dice, la "moderazione" del corpo, conducono l'attenzione a concentrarsi sul suono della narrazione, veicolato o consistente nella voce stessa.

Su questo occorre riflettere: la narrazione detta (ovvero fatta) è di fatto un suono che è compromesso con la cassa di risonanza umana che lo genera, ovvero è un suono che è la parte attiva della stessa cassa di risonanza umana che lo genera, ovvero è la persona.

Ora, se tutto ciò è un rito, come sottolinea Tomasello, suggerimenti provenienti dal campo degli studi antropologici potrebbero essere utilmente accolti in un approfondimento sulla questione: Si può partire considerando senz'altro le imprescindibili, nel panorama italiano- riflessioni di Ernesto De Martino sulla ritualità funeraria, che si incentrano sulla pratica del pianto rituale, con tutto il suo contenuto poetico/narrativo/testuale. Ma sarà utile considerare in particolare il contributo di Carlo Severi⁴⁶⁵, succitato a proposito della poesia: lo studioso riflette in particolare sul suo utilizzo all'interno della narrazione e inquadra il problema tra le colonne della memoria e del rito che la rinnova, proprio attraverso l'atto del raccontare.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, 96.

⁴⁶⁵ C. SEVERI, *Il percorso e la voce*, cit.

Gottschall scrive: «La mente è assuefatta ai significati e, se non riesce a trovare degli schemi significativi nel mondo esterno, cercherà di imporveli. In parole povere, è una fabbrica che, quando può, produce storie vere, ma quando non può sforna storie»⁴⁶⁶. Cifuni conclude: «Questo significa che se i pezzetti di realtà non sembrano collegarsi tra loro, la mente creerà comunque una connessione»⁴⁶⁷.

Se questo è vero su un piano squisitamente laico, quando ci si addentra nel territorio del rito ci si rende conto che bisogna appunto “compromettersi” con l’idea che la mente possa legare con l’intuito quello che è effettivamente legato in territori profondi del reale non emergenti nel quotidiano, ma palesabili proprio attraverso il raffinato processo cognitivo del rito.

Significativamente narrazione e oralità si sostanziano alla luce dell’*embodied cognition*: se l’oralità non è dimensione che riguardi solo una parte del corpo dell’attore, il suo sistema fonatorio, essa ingloba il corpo intero. Osservando i *performer* narratori, è impossibile non notare che la macrogestualità ha un peso non indifferente nel contesto: privo di altri strumenti l’attore ha solo il corpo e lo usa, eccome: ma è innegabile che è la gestualità minima a rivelarsi fondamentale in questo caso: la gestualità del corpo seduto, quasi immobile, ad eccezione del labiale, costitutiva dell’oralità essenziale.

Sull’oralità essenziale e sull’autocognizione gli autori del teatro di narrazione hanno riflettuto e alcuni di loro ci hanno consegnato esplicite, in opere di corredo, o implicite, negli spettacoli stessi, comunque preziose notizie di autocognizione, evochiamo come esempio qualche spunto da Marco Baliani e da Davide Enia.

Quando gli autori attori registi di narrazione consegnano le proprie riflessioni a opere descrittive, teoriche, come fa ad esempio Marco Baliani, in un volume recente, *Ogni volta che si racconta una storia*, senz’altro non si raggiungono risposte esaustive, definizioni ulteriori di genere, ma si mantiene aperto il ventaglio delle suggestioni che continuano a provenire da un fenomeno che si avvia alla sua chiusura storica.

Baliani, uno dei nomi più importanti del teatro di narrazione, autore del famoso *Kohlhass*, commentando in particolare le origini di questo spettacolo, oltre suggestioni sul rapporto del *performer* con il pubblico, sulla dimensione politica del teatro di narrazione, apre interessanti squarci sul suo processo creativo: dalla cosiddetta “ispirazione” alla messa in scena ripetuta, Baliani riflette su memoria, improvvisazione, *actio*. Il tutto non dimettendo mai la sua *vis* di narratore. Baliani narra il sorgere dell’ispirazione con rara acutezza e con una quota di commozione in grado di coinvolgere il lettore interessato alla divulgazione, al di là del più noioso “dietro le quinte”, davanti alla vita reale della persona del narratore.

La descrizione del sorgere dell’ispirazione – è sensato distinguere se “poetica” o “teatrale”?- è una pagina molto interessante dal punto di vista cognitivo.

Baliani chiama *luccicanze* gli episodi in grado di attivare una storia, spesso, proprio come nell’ispirazione poetica si tratta di stimoli visiva:

⁴⁶⁶ J. GOTTSCHALL, *L’istinto di narrare*, cit.119.

⁴⁶⁷ S. CIFUNI, *David Herman e la mente*, cit. 136.

Per cercare davvero stupore e curiosità occorre coltivare un'infanzia perenne, ma non quell'infanzia che abbiamo attraversato e di cui ricordiamo poco o nulla, bensì un'infanzia matura, con tutta la vita vissuta che ci portiamo dentro. Lo stupore e la curiosità di cui parlo devono suscitare inquietudine, sono una condizione di instabilità permanente e quindi per poterne usufruire occorre un allenamento speciale, un po' come andare in palestra, una palestra attrezzata a mettere i muscoli all'immaginazione. [...] Il primo esercizio ha a che fare con l'orizzonte, è di una semplicità totale, ma se fatto bene diviene fonte di sorprese.⁴⁶⁸

È il tono accattivante del narratore che si presta al manuale per divulgare un'arte che si vuole popolare anche nella sua ispirazione.

Se il primo esercizio è visivo, man mano, nel quadro, entrano gli altri sensi. Cosa c'entra in tutto questo la narrazione? C'entra perché l'esercizio prevede che l'osservatore racconti a se stesso, a voce, quello che vede: è la descrizione in forma di anti-abecedario di come si sviluppi un processo creativo orale. Osservazione e narrazione sono operazioni tese a incontrare la *luccicanza* che comparirà alla fine di una giornata, tra quello che resta e si presenterà anch'essa in forma narrativa:

Un altro utile allenamento a percepire il mondo consiste in un rendiconto serale, quotidiano, che io chiamo le "luccicanze". La notte, prima di addormentarmi, provo ad elencare narrativamente a me stesso se quel giorno sono avvenuti incontri degni di divenire "luccicanze". Devono essere mini esperienze, cose piccole, minute epifanie che mi sono accadute e che ora rammemoro per un momento in tutta la loro lucentezza.⁴⁶⁹

È interessante che Baliani utilizzi il termine suggestivo sia per descrivere le epifanie che il racconto che ne fa a se stesso.

Lo sfondo dell'infanzia ha un posto privilegiato nel contesto del teatro di narrazione ed è la chiave attraverso la quale gli artisti si connettono con la loro oralità originaria, a livello biografico.

Un *performer* come Davide Enia, ad esempio con *I capitoli dell'infanzia*, suggerisce invece riflessioni sul teatro come esibizione del processo cognitivo che si attiva appunto nell'infanzia e che prevede da parte di questo autore l'affondo e il prelievo del corredo personale e collettivo di *pattern*, *frame* e *script* appresi da bambini, con nuovo montaggio artistico, in chiave di regressione, restauro o riciclo.

Capita che durante la narrazione artistica, si faccia narrazione di come è nata la stessa voglia di narrare: si tratta di un'espressione della vocazione "meta" che non manca in questo genere.

Dal punto di vista cognitivo è interessante lo slittamento continuo tra questa prima persona che affonda fino alle radici del sé e è fatto che lo stesso genere imponga di uscire da sé: il performer, nell'atto di raccontare una storia a volte si interrompe per interpretare uno o più dei personaggi di cui racconta, con uno slittamento dalla terza alla prima persona che in alcuni casi, pensiamo ancora *Kohlhass* di Baliani, raggiunge effetti di rara potenza. E, per tornare allo stesso volume *Ogni volta che si racconta una storia*, Baliani vi racconta addirittura delle reazioni del pubblico alla sua riproduzione sonora dei cavalli

⁴⁶⁸ M. BALIANI, *Ogni volta che si racconta una storia*, Laterza, Bari, 2017, 172.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, 175.

che dominano il racconto: ispirandosi a un modo di fare *storytelling* antichissimo, il *performer* può anche regredire a semplice produttore di suoni di contorno che diano spessore cognitivo alla scena.

Ecco: anche questa pratica nasce in contesto intellettuale anzi è legata soprattutto agli albori del teatro di narrazione, a una dimensione di ricerca sperimentale in cui con consapevolezza totale e in parte con spirito di militanza, il *performer* colto si abbassa, in una pesca a mani nude dal contesto popolare nel quale è possibile rintracciare lo *storytelling* dalla notte dei tempi.

Esso, come abbiamo avuto modo di comprendere attraverso la lezione di Gottschall, più volte evocata, costituisce, dunque, un ordinamento del reale, apparendo come un surplus dello stesso. Si ritorna dunque – ecco, non distaccandosi, ma anzi affondando più consapevolmente negli strumenti delle scienze cognitive - alla provocazione iniziale di Herman: e se la mente inventasse la realtà? Se il teatro di narrazione inventasse una realtà parallela? Cosa sarebbe della realtà che il performer restituisce ponendosi in questo genere come *testimone*? Le *luccicanze* di cui parla Baliani sono realtà o invenzione? Di che tipo di *inventio* si tratta? È una *inventio* al grado zero, da abbracciare in senso etimologico come “trovatura” delle “cose” meno evidenti, delle cognizioni meno immediatamente attingibili.

Questo vale sia in senso ontologico, se si guarda allo *storytelling* come contenitore di oggetti-sapienze altrimenti irraggiungibili. E vale in senso propriamente cognitivo, se si guarda allo *storytelling* come processo creativo rituale nel quale tutti i partecipanti, *performer* e pubblico, “sanno”, conoscono, ciò che si sta “mettendo in atto” e cui allo stesso tempo si sta “attingendo”, benché questo sia valido a diversi gradi di consapevolezza. Consapevolezza, occorre sottolinearlo, di essere presenti a una *performance* di natura trasportativa, certo, come direbbe Victor Turner, e pur sempre, non è inopportuno ribadirlo, rituale.

OTTICHE COGNITIVO- PERFORMATIVE PER IL “TEATRO”

Nel 2009 si inaugurava una fortunata serie di convegni su teatro e neuroscienze: l'argomento si rivelava estremamente promettente. Si trattava di “svecchiare” la tradizione teatrologica e le premesse erano accattivanti. Già il volume *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*,⁴⁷⁰ curato da Gabriele Sofia, che raccoglieva gli atti del primo convegno, tracciava una linea che avrebbe caratterizzato sostanzialmente anche i *Nuovi dialoghi*,⁴⁷¹ del 2011 e le *Prospettive su teatro e neuroscienze*,⁴⁷² del 2012: impegnare le illuminazioni

⁴⁷⁰ G. SOFIA (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Alegre, Roma, 2009.

⁴⁷¹ C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria e spettacolo, Spoleto, 2011.

⁴⁷² C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma, 2012.

provenienti dalle neuroscienze – e in particolare la scoperta dei neuroni specchio⁴⁷³ – per rischiarare il rapporto tra attore e spettatore, al quale si è dedicato Gabriele Sofia approfondendo il tema, anche al di là del confronto animato dai convegni ormai storici, nella propria ricerca individuale.⁴⁷⁴

Non ripercorriamo qui, specificamente, i risultati di una tale ricerca, che costituisce un episodio fondamentale ma in sé compiuto degli studi cognitivo-teatrali: confrontandoci brevemente con alcuni dei pilastri teorici che abbiamo avuto modo di delineare in apertura, vorremmo piuttosto mostrare le potenzialità del metodo cognitivo, al di là di una più stretta attenzione all’empatia e al rapporto tra spettatore e attore. Procederemo per punti, guardando allo stile con il quale Deriu, come abbiamo visto, fissava alcune questioni importanti inerenti Performance Studies – Teatro di narrazione. Ci riserviamo di approfondire in sede di saggio gli spunti nati nell’ambito di questa ricerca e dal contatto diretto con gli artisti intervistati.

1. *Per la metafora a teatro: embodiment sul piano gestuale e vocale*

Se è vero, come suggerisce la teoria di Lakoff e Johnson che ogni metafora ha la sua base nello spazio e nel corpo, misurare il grado di verità della teoria dell’*embodiment* proprio a teatro è quanto mai stimolante. Nella loro essenzialità non dialogica, le narrazioni teatrali pure fluiscono come testi ricchi di metaforicità, per certi versi inclini a indurre a un certo lirismo, se è possibile concederci in questa sede la suggestione proveniente dalla comune percezione della metafora come creazione “poetica”. È possibile, osservando un *performer* narratore, saggiare quanto della metafora che sta pronunciando a parole sia legato alla sua gestualità. È anche interessante, indagare il rimosso linguistico, cioè sondare quante metafore l’attore faccia con il proprio corpo rinunciando, per così dire a “dirle”.

Dire e muoversi svelano nel teatro di narrazione, a vicenda, nel loro ininterrotto dialogo questa tensione tra metafora detta e metafora fatta. Fermo restando che il luogo in cui essa si palesa, nelle diverse forme, è pur sempre il corpo: prevalga il gesto o la voce, si tratta comunque di una incarnazione e della mente che *vi si trova*.

2. *Per uno spazio “miscelato” e sul meccanismo della parabola narrativa*

Tracciando una base possibile per un connubio tra scienze cognitive e teatro, sarebbe tutto funzionale partire da una riflessione sulla spazialità nel teatro di narrazione, sulla base delle riflessioni di Mark Turner. Per Turner, come abbiamo avuto modo di illustrare, si potrebbe dire, in sintesi, che ogni cognizione è narrazione e ogni narrazione si sviluppa nello spazio, a partire dal nostro corpo. Nel teatro di narrazione il meccanismo si osserva

⁴⁷³ È notevole il contributo diretto di Gallese. A proposito si veda anche: V. Gallese- U. Morelli, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*, in www.ugomorelli.eu.

⁴⁷⁴ G. SOFIA, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma, 2013.

nella purezza del suo farsi. Il *performer* è solo, all'interno di uno spazio che pare costruirsi man mano che la narrazione avanza. Esiste però quasi sempre un palco intorno a lui, o, se l'attore si trova allo stesso livello del pubblico, come in alcuni spettacoli di Marco Baliani, il semicerchio che naturalmente, diremmo, gli si forma attorno, e sul quale abbiamo avuto modo di riflettere con il breve riferimento all'*halqa* fatto in sede teorica. Il cerchio, o semi cerchio, corrisponde alla delimitazione dello spazio della narrazione del performer.

Se Turner può distinguere spazio input, spazio misto e spazio generico, a quale tipo appartiene lo spazio narrativo/fisico negli spettacoli di narrazione?

Senz'altro è uno spazio che nasce all'intersezione dei realtà e finzione, misto in senso lato: uno spazio che potremmo definire *miscelato*, per non incorrere in ambiguità e per segnare quello che proponiamo come uno sviluppo delle riflessioni di Turner, uno spazio nato dall'incontro dei due insiemi. Sembra caratterizzarlo, a volte, la preminenza del dato di realtà, per esempio quando l'attore dice io, come avviene spesso negli spettacoli di Davide Enia, perché in quel momento lo spettatore sa che l'"io" che si dice è veramente "lui". Tuttavia, a volte, il narratore palestinese si trova in uno spazio miscelato in cui il dato di finzione sembra prevalere, per esempio negli spettacoli di Celestini, o in quelli di Baliani, dove l'"io" non è sempre se stesso o comunque non narra se stesso. Alla luce di Turner, si rende interessante un'analisi del meccanismo parabolico nelle narrazioni teatrali: bisogna ricorrere a uno studio testuale che non voglia eludere, comunque, la dimensione complessiva del testo teatrale, che non è mai *meramente* scrittura, ma è sempre *anche* scrittura.

3. *Percezione del modello delle attività narrative nel performer narratore*

Chi assista a uno spettacolo del teatro di narrazione può esperire, in forma di prodotto/oggetto sintetico e lucido, tutto lo schema della narrazione suggerito da Herman. Non è raro che nella narrazione il *performer* inglobi, in primo luogo, le fasi del suo farsi, soprattutto all'inizio, in una sorta di prologo.

Fase embrionale della narrazione, nello schema di apprendimento/racconto del mondo agisce il *chunking*, ovvero la parcellizzazione del reale.

La performance si illumina sotto il doppio proiettore della teoria della narrazione e della teoria dell'*embodiment*: è possibile osservare infatti che a volte operazioni cognitive che costituiscono la base della costruzione narrativa della performance sono sottolineate fisicamente, con gesti precisi, dagli attori narratori.

Celestini, per esempio, pare esplicitare una azione di *chunking* accompagnando il dettato con gesti "divisori" delle mani, rivelatori del dato che il narratore è un uomo che sta narrando il mondo esperito secondo il suo schema, riunendo pezzi microschematici nel testo che offre al pubblico mentre il testo si rifà di volta in volta, di replica in replica, ricostituendosi da pezzi dati, chiamati a raccolta all'inizio dello spettacolo.

Certo anche nei narratori ordinari, quelli della vita quotidiana, è possibile rintracciare una simile gestualità: la narrazione artistica sottolinea ed enfatizza gli aspetti cognitivi trasformandoli in cifre espressive.

La teoria della narrazione, applicata al teatro, suggerisce che anche *frame* e *schema* si possono analizzare seguendo lo stesso principio, così come le relazioni causali, che il narratore stabilisce tra i fatti che racconta. A volte, nel meccanismo del *problem raising* che caratterizza queste narrazioni, è possibile che il *performer* stabilisca relazioni causali esibitamente opache, tra eventi tra i quali la connessione stabilita risulta forzata o traballante. Avviene questo, per esempio, a scopo provocatorio nel teatro civile di Celestini. È qualcosa che somiglia al più tradizionale meccanismo dell'equivoco, motore di tanto teatro comico. Qui è volto però alla rilevazione delle storture che il soggetto deve subire e rispetto alle quali “dovendo farsene una ragione” stabilisce relazioni che ragionevoli non sono.

Il meccanismo della tipizzazione nel teatro di narrazione prevede spesso infatti la rottura volontaria dello schema, in direzione di una forte vocazione al succitato *problem raising*. Anche il *place making* è rilevabile nel teatro di narrazione, sia perché la narrazione, come abbiamo accennato sopra, in questo caso “fa” lo spazio stesso del palco, che si esibisce altrimenti vuoto, sia perché nello spazio del palco, invisibili, il narratore individua spazi, senza l'utilizzo della scenografia: la narrazione li trasporta nello spazio vuoto che si fa invisibilmente pieno. Qui il *place making* è una trasposizione. Trasporto di spazi, senza utilizzo di scenografia appariscente. Ed è facile a questo punto cogliere una coesione interna tra riflessione di Herman e derivazioni dell'insegnamento di Mark Turner, intorno a quello che abbiamo definito spazio miscelato. L'indagine rivela dunque quello che cercavamo: attraverso l'analisi del teatro di narrazione le stesse categorie delle scienze cognitive palesano una coesione interna.

Infine, quello che Herman individua come scopo delle narrazioni, ovvero la distribuzione dell'intelligenza a livello sociale è evidente nel teatro di narrazione che, nel suo canone necessariamente aperto, comprende parecchi spettacoli di vocazione civile, nascendo nell'ambito della cultura sociale degli anni Settanta in Italia, quando la realtà politica commerciava con disinvoltura, non temendo di esibire frizioni, col teatro.

4. *Comunità, teatro e narrazione: dalle basi “animali”, attraverso l'attenzione, tra ansia ed esonero cosciente*

Se chiaramente un'opera teatrale non si presta di primo acchito come perfetta illustratrice di una dimensione “preistorica”, o, per dirla con Boyd, “animale” dell'essere umana, quando l'opera proviene dal bacino del teatro di narrazione ci rivela qualcosa che le teorie di Boyd e Gottschall, appunto, sono in grado di illuminare: la persistenza di una attitudine che se è impossibile indagare risalendo alla notte dei tempi, è difficile riconoscere nella vita quotidiana, benché della dimensione diffusissima e della peculiarità di specie delle narrazioni abbiamo tutti enorme esperienza ogni giorno. Se assistiamo a uno spettacolo di narrazione è più facile esperire che la narrazione, nella sua forma base, evoca il concetto di comunità, quel gruppo umano che si riunisce intorno a un raccontatore. La comunità “consiste” nell'esperienza della narrazione che la “fa”. Il teatro di narrazione esibisce tra l'altro una forma primordiale di comunione, simile a quella che è facile immaginare per gli uomini della preistoria, riuniti intorno al fuoco a raccontare,

attingendo dal serbatoio dei sogni e dei racconti a propria volta ricevuti. In questo senso il teatro di narrazione fa presente quello che non può esserlo, perché troppo remoto nel tempo, e ciò che non può essere riconosciuto come tale, perché fin troppo presente, appunto, ma sciolto nell'indeterminatezza del quotidiano, in cui affermare "questa è la performance di una narrazione" è difficile, in quanto momenti e narrazioni vi si intersecano continuamente.

"Primordiali" e dalla potenza "presentificante" sono le scelte di Baliani, Enia, Celestini, Paolini: un uomo solo che non è né un semplice solista né un solitario nevrotico monologante, parla alla gente che deliberatamente sceglie come sua comunità.

Ma perché? Per rispondere occorre fare appello alle categorie di attenzione, ansia, esonero, che abbiamo delineato attraverso la lettura di Cometa.

Il teatro di narrazione veicola l'attenzione potentemente verso un'unica persona e verso il flusso testuale ininterrotto che parte dal suo corpo e a volte appare inarrestabile. Che sia facile o al contrario complesso seguire uno spettacolo di narrazione, in termini cognitivi, dipende da infinite variabili, legate alla natura in presenza del teatro e ai condizionamenti che ne derivano, felicemente: la comunità è sempre la stessa perché è sempre diversa. Ma una osservazione è valida per tutto il teatro di narrazione: il *performer* che lo mette in atto ha una raffinata e altissima coscienza di richiedere un particolare tipo di applicazione cognitiva da parte del pubblico, di fare appello a una facoltà distratta dalla realtà quotidiana del mondo contemporaneo, ma che occorre recuperare con urgenza, proprio perché è alla base del nostro essere umani.

Con il meccanismo dell'attenzione ha a che fare anche il discorso intorno all'ansia. Le narrazioni che la palesano, in primo luogo per esempio quelle di Celestini, che si esprime con urgenza e per scatti, servono a placarla?

Se applichiamo la teoria incontrata nelle riflessioni di Cometa, sì. Come? Il *performer* somiglia in un certo senso a una madre che, mentre richiama l'attenzione del bambino/spettatore, cerca di trasmettere una sapienza che serva a districarsi dall'ansia del vivere, dalle paure e dalla costitutiva precarietà e conseguente incertezza della vita umana. Una cifra "materna" in questo senso emerge in un *performer* come Marco Baliani che scompone e ricomponde il mondo sotto l'attenzione del pubblico, che sarà libero poi, con gli strumenti forniti, di scomporlo e ricomporlo a sua volta nella visione personale che se ne farà, munito degli attrezzi cognitivi suggeriti dal teatro.

C'è da chiedersi, in questa dinamica, che senso abbia il concetto di esonero, e che sfondo possano costituire le teorie di Ellen Dissanayake. Se è vero che il teatro crea una camera di sospensione dal mondo nella quale lo spettatore è in un certo senso sollevato dal quotidiano, è anche vero che è impossibile parlare di esonero come si fa in riferimento alle arti mediate o meglio alla loro forma per certi versi degenerata in *entertainment* di tipo industriale. Il teatro di narrazione trasporta in tempo e spazio "altri", ma spesso se non sempre, lo fa per attivare attenzione politica e non per divertire o deviare l'attenzione dello spettatore dalla realtà.

Per veicolarla invece al reale, il *performer* usa lo stratagemma dell'autobiografismo esibito in auto narrazione, congeniale per esempio ad Enia che lo espone massicciamente a partire da *I capitoli dell'infanzia* fino a *L'abisso*, nel quale si presenta come reporter/teatrante, quale è stato nella realtà, appunto.

In quest'ultimo spettacolo la presenza di riferimenti all'esperienza familiare proietta la narrazione nella vita quotidiana e nel vissuto personale di ciascuno.

5. *Dal punto di vista di realtà, il linguaggio quotidiano e la narrazione a teatro*

Come dialogano i *performer* di narrazione con il linguaggio quotidiano? Perfettamente. Non vi è altra dimensione, apparentemente, rispetto a quella della lingua quotidiana. Ciò è vero se si conduce un'analisi con gli strumenti degli storici della lingua: la lingua d'uso nel Novecento è entrata anche in poesia, come abbiamo avuto modo di osservare sopra. Se, evidentemente, esempi come quello di Dario Fo, individuato come antecedente o primo episodio di teatro di narrazione in Italia, ci conducono al modello della "lezione al popolo", sulla base di un capovolgimento del ruolo del predicatore cristiano medievale, non è tanto questo aspetto di "volgarizzamento" della sapienza in linguaggio comprensibile a tutti che ci interessa, del teatro di narrazione. Rifuggiamo anche un appiattimento dell'analisi al metodo storico linguistico e a quello stilistico sul "testo" tradizionalmente inteso, che già, rilevando non infrequenti picchi di lirismo in testi come quelli di Enia e Baliani, basterebbe comunque a problematizzare la dimensione semplicemente "quotidiana" del linguaggio dei *performer* di narrazione.

Al contrario, la dimensione realistica e quotidiana della lingua della narrazione ci interessa in termini austiniani.

I testi del teatro di narrazione si possono analizzare sulle categorie austiniane di locuzione/allocuzione/perlocuzione. Queste categorie mostrano una loro efficienza straordinaria per l'analisi teatrale. Analizzare un testo scritto secondo il paradosso austiniano che lo vede come azione, anche se è depositato su carta, è senz'altro interessante e suggestivo, proprio perché prende l'abbrivio da una provocazione: anche lo scritto è performativo.

Superata la suggestione del paradosso, ci si può dedicare piuttosto all'analisi austiniana del linguaggio del teatro di narrazione che offre palesemente l'espressione della dimensione performativa dell'atto linguistico. Oltre l'evidenza si possono approfondire certe sottigliezze. Così possiamo ad esempio indagare, nel linguaggio allusivo di Enia, come gli atti locutori siano sempre accompagnati da gesti che evocano l'oggetto della locuzione e le perlocuzioni -"nel dire questo intendevo fare questo"- creino frequenti nessi con la realtà che si vuole evocare. Intessuto di atti perlocutori, è il teatro di Baliani e quello di Celestini. In essi la dimensione civile esprime la propria intenzione di far riflettere anche attraverso l'uso della perlocuzione. Si guarda a queste categorie partendo da un rilevamento scientifico, solo in seconda istanza, nella frequenza e qualità delle locuzioni, si può cogliere la scelta stilistica che ne costituisce la parte più appariscente.

L'analisi sulla base delle categorie austiniane ci permette di sondare il montare progressivo dell'equivocità, profonda in alcuni testi, come in *Kohlhaas* di Baliani, e di comprendere come dalla lingua si generi la suggestività artistica.

L'equivocità, il sottotesto che diventa testo sul finale di alcune opere, non è generato solo da un sapiente utilizzo delle tecniche narrative, dunque, ma appunto dalla calibratura del linguaggio nel suo farsi, mentre si distribuisce nel tempo dello spettacolo orale.

6. *Rito e performance nel teatro di narrazione*

Abbiamo più volte fatto riferimento alla ritualità nel teatro di narrazione. Cosa c'è di rituale nel teatro di narrazione? Prodotto liminoide, per usare la nota definizione di Turner, una cifra di ritualità riconoscibile sta nella ieraticità dell'impianto: un uomo, solo su una sedia nel buio della sala e della luce che si concentra su di lui, parla e nella esclusività e nella prolungata esposizione della sua narrazione c'è qualcosa di importante che conferisce una certa aura di sacralità alla sua consegna, nella misura ambigua in cui la sacralità si configura come "a parte" rispetto alla vita quotidiana.

Il *performer* di narrazione di fatto si rifà, nell'impianto del suo spettacolo, a una delle attività dello sciamano delle società tradizionali, ma appunto incarna questo personaggio in termini chiaramente liminoidi.

Tuttavia per indagare il rito, ovvero il tasso di ritualità che felicemente "compromette" il teatro di narrazione, rendendolo, quasi, "oltre il teatro" occorre spostarsi ben al di là della sfera del sacro, individuarvi i "riti" della quotidianità anche in senso psicopatologico. Si può anche giocare insomma sulla declinazione moderna e certo davvero "dissacrante" della parola "rito".

Se la riproposizione continua di comportamenti ritualizzati caratterizza la quotidianità di ognuno, essa è più patente nel soggetto nevrotico. Ad esempio un *performer* come Celestini offre nelle sue narrazioni un corredo di gesti che mette in piena luce e piega il dato della ripetitività naturale a fini espressivi: spesso dietro personaggi ossessionati dai propri riti quotidiani si cela la denuncia delle storture della vita reale quotidiana contemporanea, lo stritolamento del singolo all'interno di meccanismi di potere, sotto il quale si ritrova solo a ripetere infinitamente e senza *climax* se stesso.

I comportamenti sono spesso esibiti sopra le righe perché sono esibiti nella loro ripetizione indefinita.

La riflessione sulla ripetitività asfittica, non vuole essere un mero gioco con le parole, ma può condurre a un affondo nella teoria schenkeriana del comportamento recuperato. Se è vero che nelle *performance* della quotidianità non facciamo altro che recuperare sempre comportamenti già esperiti riproducendoli; se è vero che il teatro imita questi comportamenti, riproducendoli sulla scena, è altresì vero che i comportamenti, in un'ottica che abbiamo avuto modo di delineare come una sorta di evoluzione del concetto di tradizione, possono essere anche "recuperati" da testo a testo.

Ad esempio: l'ossessiva richiesta di attenzione formulata da Celestini in *Fabbrica* con l'invocazione quasi psicotica, martellante "*cara madre*", non può non rievocare al fruitore di teatro del Novecento italiano la celebre scena di *Natale in casa Cupiello* di De Filippo, nel quale il personaggio vagamente nevrotico del figlio si rivolge alla madre leggendo un lettera piena di desideri, preparata per la vigilia di Natale.

Si può parlare dunque di comportamenti doppiamente recuperati sia guardando a quelli che il teatro di narrazione riproduce dalla vita, sia guardando a quelli che il teatro di narrazione riproduce da altro teatro.

Ma, recuperando le premesse di questa indagine, si può sviluppare l'idea di *performance* passiva che gli studi schechneriani non hanno ancora indagato esaustivamente.

Quasi tutti i *performer* del teatro di narrazione, scelgono di utilizzare questo impianto: un costume sobrio quotidiano quasi sempre scuro, una sedia, il *performer* seduto, il racconto che a volte lo porta ad alzarsi per poi riaccomodarsi poco dopo, davanti al suo pubblico. Come se si trattasse di un digiuno dai fronzoli della scena, di una nudità di fatto, di una passività, tutte apparenti.

La luce sottolinea sulla scena quello che si verifica nella vita, quando ci si appresta a raccontare lungamente. Il recupero è cosciente e serve a enfatizzare gli aspetti realistici della cornice: unico dato evidentemente recuperato è la narrazione stessa e il suo porsi nei consueti modi del quotidiano. All'interno della narrazione si giocano poi innumerevoli recuperi di recuperi, descritti nei personaggi che la parola rievoca in un'unica voce.

7. *Fuoco sul linguaggio dell'oralità: dialogo con la scrittura, voce e corpo*

E, attraverso la riflessione sulla voce, perveniamo al tentativo di definizione della dimensione orale della narrazione in teatro. È tautologico, benché occorra ribadirlo in sede di studi cognitivi, marcando una distinzione dalle analisi tradizionali dei testi teatrali come scritture "scritte", che il teatro di narrazione viva di una dimensione eminentemente orale. Alcuni *performer*, come Baliani, ad esempio, testimoniano, nel corso degli stessi propri spettacoli, che lo spettacolo si fa su canovacci di scrittura, con parti di testo che a ogni replica si assortiscono diversamente, si riformulano e rimescolano nell'atto di darsi in parola, nella congestione poetica del presente scenico.

In primo luogo, sulla suggestione dell'oral theory, come abbiamo avuto modo di anticipare, è opportuno dunque indagare il rapporto tra oralità e scrittura.

In chiave ironica, per alcuni versi geniale, testi come *Fabbrica* di Celestini, propongono una straordinaria occasione di riflessione: la narrazione si fa lì in forma di lettera alla propria madre ostentatamente "detta".

Ma il dialogo con la scrittura non è l'unica cosa che possa interessarci dell'oralità. Abbiamo suggerito nella parte teorica di questa tesi l'opportunità di analizzare l'oralità, a partire dagli esempi scelti, come realtà complessiva, che non si esaurisca nel dire, ma comprenda la complessità dei processi che si realizzano sul palco.

Se guardiamo alla realtà fisica dell'oralità, notiamo che essa è composta dalla voce dell'attore e dalle parole che dice, ma anche dal suo corpo.

Occorre prima di tutto interrogarsi sulla voce, dunque non si può eludere questa partenza, ma sarà opportuno declinare l'indagine sulla domanda quale rapporto tra la voce e il corpo?

Molte sono le metafore comuni che legano voce e corpo: voce corposa, voce robusta... Esse rivelano che la voce e il corpo che la produce sono considerati consustanziali. L'apparato fonatorio è corpo, l'orecchio dell'ascoltatore altrettanto.

Ciò vale, come suggeriscono gli studi di Carlo Severi, anche per gli strumenti musicali, in alcune culture percepiti come "corpi", proprio in quanto producono voce.

Nella dimensione dell'oralità la parola esibisce la sua umanità, proprio dandosi in carne e spirito, per le culture in cui una spiritualità legata al concetto di anima in modo ineludibile resta viva, in 'mente incarnata' secondo la più recente lettura, ribaltante, delle scienze cognitive. Intorno alla riflessione sulla voce è infatti possibile alla luce dell'analisi del teatro di narrazione sondare l'efficacia reale di alcuni assunti del cognitivismo, addirittura approfondire le ragioni della sua matrice problematicamente anticartesiana. Con la sospensione della pulsione a rappresentare, che caratterizza le forme classiche del teatro occidentale, il teatro di narrazione, insomma, ostenta un "solo voce" che, per *performer* come Baliani si esprime rotondamente, in altri, a partire da Fo, incalza lo spettatore come rincorrendolo e fermandolo sul posto che occupa in presenza, davanti al *performer*, appunto, partecipa con il suo corpo di un rito che è complessivamente l'oralità per antonomasia. Nello spazio, in cui la voce permette che la narrazione si diffonda e ci raggiunga, si concretizza uno spazio misto fecondo.

8. *Mito e narrazioni teatrali*

Infine, è senz'altro utile guardare al contenuto millenario che confluisce ed emerge dalle narrazioni teatrali. In origine, ogni narrazione vive di oralità dal punto di vista formale, e di mito dal punto di vista contenutistico. Se una distinzione così netta tra forma e contenuto risulta per certi versi fuorviante, nell'analisi teatrale, è possibile tuttavia servirsi in via preliminare proprio per evidenziare che una riflessione sull'oralità delle narrazioni teatrali contemporanee conduce direttamente a una necessaria disamina intorno al patrimonio mitico o di tipo mitologico che esse veicolano.

Bisogna chiaramente evidenziare, a partire per esempio dal datato ma utilissimo e corposo studio di Anita Seppilli, affrontato qui in sede teorica, che in origine ogni narrazione consisteva in un mito, ogni mito si dava in forma orale e ogni forma orale era poetica, ogni poesia, infine, rituale e magica.

Cosa sopravvive dello schema delle origini quando la narrazione riemerge in forme orali come nel teatro contemporaneo italiano?

Se l'oralità è il dato più patente, osservando la dimensione rituale che abbiamo avuto modo di evidenziare negli spettacoli di narrazione, noteremo che in diversi di essi il *performer* si presenta come una sorta di nuovo sciamano, punto di riferimento per la piccola comunità che si lega attorno al suo narrare: il dettato di un nuovo sciamano non può che essere, benché in misure difformi, mitico.

Questo è vero per *Kohlhass* di Baliani, nel quale attraverso un racconto favolistico con tratti arcani si cerca di suscitare sentimenti politici negli spettatori, ovvero senso di comunione civile.

In Baliani l'impianto è genericamente mitico. In Celestini invece, in particolare in *Fabbrica*, certi dati tipici di una narrazione compromessa con miti e fiabe antiche emergono per *spot*. Esempio su tutti: un personaggio di cui vengono narrate vicende di soprano e violenza, consegna la sua storia orribile (piccola narrazione, letteralmente inaudita, nella narrazione maggiore) a una fossa scavata nella terra, che così inaridisce. È

solo uno degli elementi fiabeschi e dunque di tipo mitico riscontrabili nei testi di Celestini, ma anche, essi sono presenti, in chiave non solo regionalistica, anche in quelli di Enia. Approfondire quanto i *performer* siano coscienti della caratura mitologica dei propri testi è interessante e può giovare a illuminare, in definitiva, l'intensità e il livello di consapevolezza della natura recuperata della narrazione, sia in termini di *restored behaviour* che in termini di riuso dei miti, dunque di narrazioni recuperate.

LA VOCE DEI NARRATORI ORALI

Come ai poeti, anche agli artisti del Cunto e del teatro di narrazione che ho potuto intervistare, alcuni giorni prima della realizzazione delle rispettive conversazioni, ho inviato le seguenti domande:

- *Nel tuo lavoro testo e voce viaggiano in sincrono o una precede l'altra? Come descriveresti il loro rapporto? Viene prima la voce o la scrittura e cosa c'entrano l'idea e il gesto, con entrambe?*

- *Come si definiscono metafora e narrazione nel tuo lavoro; che rapporto intrattengono tra loro e con il gesto; in quale misura ritieni che possano definirsi performative?*

- *Nel suo processo che peso hanno quelle fasi della creazione che tradizionalmente si chiamano ispirazione e compimento? In quale cronologia si collocano rispetto alla performance?*

- *Ormai da molti decenni, anche in Italia, gli artisti si relazionano con il concetto e con il termine, oggi comune ma indefinito, di performance. Come si definisce la performance per te, biograficamente, artisticamente? Dall'inizio del tuo percorso ad oggi quale rapporto hai stabilito con questa parola e con questa categoria antichissima, ma sostanzialmente imprecisata? Che tipo di contributo pensi abbia dato il tuo lavoro alla sua definizione, anche in termini teorici?*

1. *La narrazione nel Cunto. Intervista a Gaspare Balsamo*

27 marzo 2021

Messina – Catania

Ciao Gaspare, grazie del tempo che dedichi a questo dialogo sul tuo lavoro. Cerco nel tuo Cunto una delle chiavi per la mia ricerca.

Grazie a te, Fabrizia, del tempo che dedichi al mio lavoro. Dimmi un po' del tuo, così capisco in quale direzione andiamo.

Sai, l'esigenza di contemplare il Cunto in una ricerca sull'oralità italiana, oggi, non mi era tanto chiara, all'inizio, quanto lo è diventata dopo, quando mi sono addentrata nelle questioni. Ti do qualche coordinata su quello che studio: mi muovo tra poesia e teatro, sul filo della narratività e dell'oralità. Studio i rapporti tra la tradizione e le nuove versioni che se ne danno, nel quadro dell'oralità secondaria. È chiaro quanto il Cunto costituisca un punto centrale in questo orizzonte. Ti dico subito da quale punto di vista parto, così

insieme proviamo a consolidarlo o spostarlo un po', se è necessario. Io rifletto da un po' sulla tangenza tra Cunto e poesia, mi interesserebbe molto approfondire gli aspetti ritmici che lo avvicinano alla poesia orale antica, ma quel fronte della ricerca è implicato senz'altro con le difficoltà di gettare una luce davvero più chiara sul suo passato.

Mi sembra un aspetto interessante, non l'ho mai approfondito.

Non voglio ingolfare però questo dialogo di questi aspetti: magari, se ti farà piacere li riprenderemo, ma tu non ti presenti come "poeta" e io voglio partire da te, non da un discorso generale sul Cunto. A quello si arriva, magari, a poco a poco. Quello che il tuo lavoro mette in luce, piuttosto, è l'altra grande tangenza del Cunto, quella oggi forse più evidente, con il teatro, e, a quanto pare, proprio con la pratica della scrittura, che mi piacerebbe approfondire. Ti interpello dunque come scrittore e attore. Questo aspetto bifronte, che mi pare di cogliere nella tua opera, mi porterà anche a chiamare in causa la formula "teatro di narrazione" sulla quale, e sui limiti della quale, se vuoi ci soffermeremo. Il taglio che tenderò a dare sarà in qualche misura orientato dal bagaglio teorico che sto provando a costituire, riflettendo sull'incontro tra letteratura, oralità, Performance Studies e scienze cognitive; tu, però, muoviti pure liberamente su questo orizzonte e fermati dove ti sembra più opportuno, mentre io cercherò di individuare il paradigma che si adatta di più al tuo lavoro.

Il tuo è un Cunto molto rinverdito rispetto a quello che hai ereditato, chi studia narrazione orale in Italia dovrebbe conoscere questa tua rimodulazione della tradizione siciliana. Entrando nella tua opera, devo rivelare che il mio interesse si concentra per ora sui processi creativi più che sui prodotti, proverò sicuramente a guardarla sotto quest'ottica. Tu da dove vorresti iniziare?

Mi piacerebbe partire proprio da dove nasce il processo creativo. Tu studi la narrazione, ho letto che sei interessata a indagare cosa venga prima, nel processo creativo specifico della narrazione, se la parola, il gesto, ma c'era anche dell'altro che ho letto nelle domande che mi mandavi come orientamento...

Sì, nelle domande che ti ho inviato, tra gli elementi che commerciano con la narrazione, avevo inserito la parola e il gesto, come giustamente sintetizzi, ma anche la metafora. La metafora, che è una categoria sfuggente, ma potrebbe costituire anche un trait d'union tra le altre due, figurava tra le domande per creare uno spazio di eventuale approfondimento. Ma rivelo la mia intenzione: ho seguito la tentazione di inserire la metafora come elemento che orientasse il discorso sulla performance non solo ai suoi aspetti gestuali, ma anche a quelli testuali, con tutta la difficoltà che implica questo termine. Il testo, ripeto, a mio parere è un elemento importantissimo nel tuo lavoro. Tu lavori su racconti tradizionali, ma produci testi in larghissima misura nuovi. Ho intuito qualcosa del tuo processo di creazione testuale partecipando al laboratorio per il Dams di Messina, sulle narrazioni orali siciliane che hai tenuto, lo scorso autunno, al teatro dell'Istituto Santa Brigida, quando il Covid ci ha costretto ad affrettare gli incontri. Il titolo era suggestivo: Il mistero delle armi. Tutte le storie sono di eredità. Lì però i tuoi testi non sono stati affrontati direttamente...

A breve saranno pubblicati tutti, per Editoria e Spettacolo, curati da Dario Tomasello. Proprio la scorsa settimana ho consegnato la mia revisione. Il libro uscirà con la postfazione di Dario.

Lo attendo con curiosità. Concentriamoci dunque sui testi. Cosa puoi dirmi, a proposito di come nascono?

Allora, comincerei distinguendo, tra tutti i testi che ho scritto finora, quelli che ho portato in scena tante volte, quelli che hanno girato poco e quelli che invece si può dire che, sostanzialmente non sono mai andati in scena compiutamente. Nel libro saranno

pubblicati testi davvero visti e rivisti in giro tante volte, altri più recenti, come *Epica Fera*, che hanno girato ancora un po' meno, proprio perché più giovani. Due, invece, non sono mai andati in scena. Uno dei due, in realtà, *Omu a mari*, è andato in scena l'anno scorso alle *Orestyadi* di Gibellina, ma si trovava ancora in forma di studio. Considero *Omu a mari* come secondo spettacolo di quello che chiamo il "dittico *Horcynus*", con *Epica fera*. Come sai, sono spettacoli liberamente ispirati ad alcuni episodi dell'*Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo. La forma studio di *Omu a mari* l'ho portata al Cretto in una serata in cui anche Vincenzo Pirrotta e Davide Enia erano stati invitati a portare lavori loro sul tema del mare. Io, che allora stavo proprio lavorando a questo nuovo spettacolo, ho pensato di proporlo nella fase di elaborazione in cui si trovava allora. *Omu a mari* nasce da una parte del romanzo fiume di D'Arrigo in cui si parla delle sirene. Mi piaceva tantissimo l'argomento e rientrava perfettamente nel programma del festival: storie di mare, isola, Sicilia. Credo di aver fatto bene a provarlo nella forma che aveva raggiunto, allora, perché il contesto poteva accoglierlo e io ho voluto sfruttare l'occasione per iniziare a farlo girare e vedere così come funzionava. Adesso il testo è completo. Ti ho parlato di questo aspetto, la compiutezza di un testo, perché è un argomento che mi interessa mettere in luce proprio per rispondere alla tua domanda sul processo, sull'orizzonte tra scrittura e oralità, che mi pare di cogliere come un tuo interesse principale sui miei lavori. I testi miei che saranno pubblicati hanno una forma definitiva strutturata. Ora, magari, non dico che siano proprio adatti alla lettura, o meglio, fondamentalmente non sono scritti con l'intenzione di strutturarli per affidarli alla lettura. Quando io scrivo uno spettacolo... E non so se "scrivere" sia la parola più giusta, ma in fondo lo è, io scrivo, alla fine l'atto della scrittura ha sicuramente posto nel mio processo... Ecco quando scrivo, dunque, non lo faccio, in primo luogo, perché quello che scrivo si legga. Per prima cosa, i testi che scrivo servono a me, quasi come canovacci, ma solo per intenderci, perché sono comunque molto più completi di un canovaccio, sono testi che, in ogni caso, nascono per essere portati in scena. Ecco, devo però aggiungere una cosa fondamentale: chiaramente, con il tempo, ho affinando anche il lavoro di scrittura, perché ormai sono tanti anni che lo faccio. Così credo di aver raggiunto, come dire, una mia metodologia di lavoro. E ti dirò che curando il testo in fase di scrittura, raffinandolo, etc... alla fine è successo che ho raffinato proprio l'atto della scrittura e i miei testi hanno finito per essere anche adatti ad essere letti, in definitiva. So che si può notare una sorta di contraddizione in quello che ti dico, ma credimi che nel lavoro che faccio le cose funzionano così.

Ti credo, certo, mi pare che tu abbia una visione molto consapevole sul tuo processo, non colgo contraddizione, ma fluidità tra le forme: anche la scrittura è una performance, dunque è una dinamica complessa, non mi meraviglia che sia implicata – con tutte le apparenti contraddizioni "artistiche" che si possono rilevare – con il carattere dinamico che siamo più abituati a riconoscere nella performance vera e propria.

Sì, sai, la questione è tutta lì: si tratta di lavorarci a uno spettacolo, e di raffinare il lavoro. Per quanto riguarda il lavoro di raffinazione della parola magari provo a darti un'idea più precisa di quello che faccio. Quando scrivo, la mia ricerca, soprattutto quella relativa agli ultimi lavori, è incentrata su un utilizzo completo ed espressivo del siciliano.

Gli ultimi testi che ho scritto sono praticamente tutti in siciliano, c'è davvero pochissimo italiano. Mentre i miei primissimi lavori, come *Camurria* o *Muciara*, sono caratterizzati da una maggiore alternanza di italiano e siciliano. E, tra l'altro, in quei testi, il siciliano che uso è un siciliano più regionale, un po' più "parlato", per intenderci, "misto". Gli ultimi lavori, siccome la mia ricerca sulla lingua siciliana è migliorata, si è ampliata, credo che mostrino una maggiore consapevolezza che ho raggiunto sia degli aspetti orali che di quelli scritti della lingua. Ho lavorato da un lato inglobando e dall'altro selezionando, scegliendo. Da un lato potrebbe sembrare che io "crei" per dire così, un mio siciliano, perché, ad esempio lascio che entrino nei miei lavori termini che sono usati nell'area trapanese, dalla quale provengo io, altri che ho appreso vivendo a Catania, altri termini che ho imparato anche frequentando spesso Messina. Quindi nel siciliano dei miei lavori puoi riconoscere forse una geografia plurale di tutta la Sicilia. Eppure, dall'altro lato, io ci tengo a che il siciliano che uso non sia frutto di un mio arbitrio, fondato solo sulla mia esperienza biografica. Guardo alla lingua che uso anche un po' da fuori, sul piano generale, e cerco di mantenere un siciliano che in qualche modo si ponga come, un minimo, standardizzato, per intenderci. Questo secondo me è utile anche come lavoro politico: ricreare una lingua scritta che possa essere accessibile a tutti – con gli inevitabili limiti "dialettali" di questa inclusione – evitando di cadere, per esempio, nell'anarchia fonografica. Questo fonografico è un altro aspetto al quale tengo molto: secondo me bisogna evitare, quando si scrive in dialetto, di scrivere ognuno come parla il proprio siciliano. Una trascrizione pedissequa dell'oralità – e sottolineo della propria oralità, perché proprio in quel campo le distinzioni tra paese e paese si avvertono di più – può essere utile solo se si ragiona in termini di oralità: solo se chi legge è colui che dovrà riprodurre la parola con la propria voce, usando esattamente quei suoni. Questa per altro è un'operazione faticosissima. Credimi, se uno prova a scrivere le parole siciliane così come le pronuncia realmente, davvero finisce per perdersi ed è un'operazione che in definitiva più è volta alla precisione, più contribuisce a una certa confusione e all'arbitrio. Il mio lavoro di scrittura serve a restituire un siciliano standardizzato, quando parlo di standard in effetti mi riferisco più che altro a questo aspetto della questione della lingua, quello della trascrizione. La definizione di questo standard è rivolta chiaramente a facilitare la lettura: io voglio riprodurre un testo che sia il più possibile comprensibile agli eventuali lettori, ma, ti dirò, in primo luogo serve proprio a me. Usare uno standard pulito, chiaro, facilita anche la mia rilettura, la mia riproduzione. Credo di averti dato un'idea della costituzione dei miei lavori dal punto di vista della scrittura e della ricerca che c'è dietro, sulla lingua siciliana.

Assolutamente, è un aspetto molto interessante questo della ricerca linguistica, che ti caratterizza. Mi permette, tra l'altro, di guardare ad oralità e scrittura da un'angolazione molto particolare. Per l'ovvia inclinazione che abbiamo a considerare il dialetto, nel mondo contemporaneo, come una realtà tutta orientata all'oralità, la descrizione delle implicazioni del tuo lavoro con la scrittura spolvera il problema e punta davvero il riflettore sulla complessità del rapporto tra queste due dimensioni della parola. L'oralità così affermativa del Cunto non è dunque così assoluta come una visione idealizzata tende a descriverla. Nel tuo lavoro complesso, che in gran parte si concentra sul recupero della tradizione, rinnovata nelle tue opere, l'esigenza di correttezza e accessibilità delle trascrizioni rivela un rapporto con la dimensione della scrittura molto più profondo di come lo immaginassi. Mi pare che la tua ricerca e la tua prassi non implichi un culto filologico della correttezza, fine a se stesso. Se da un lato tendi alla

conservazione del dato orale, con coerenza ma anche equilibrio estetico, pulizia, uniformità se vuoi, dall'altro ti interessa soprattutto l'accessibilità di questo deposito, dico bene?

Sì, è quello il punto! Hai circoscritto benissimo la questione. Sai, alla fine, il tipo di lavoro che provo a fare si ispira in qualche modo a quello che ha fatto lo stesso Pitrè... Pitrè cercava di mantenere la "purezza" dei racconti che ascoltava, cercava di essere fedele, ma è chiaro che anche in fase di raccolta, lui per primo, finiva per "pulire" quello che ascoltava, per renderlo accessibile alla lettura di tutti. E torno qui, se non altro, alla questione fonografica: se avesse scritto in maniera del tutto fedele a quello che ascoltava avrebbe corso il rischio di rendere la lettura della sua opera sterminata davvero difficile. Le parole non possono essere "ricreate" esattamente come le si ascolta, nella realtà di un'oralità, come quella dei dialetti - anche quando si tratta di dialetti "nobili" come il siciliano - che hanno una codificazione in scrittura quanto meno controversa.

Fare questo tipo di intervento, a mio parere, non significa assolutamente snaturare la voce della narrazione orale, significa semplicemente predisporre una rappresentazione grafica che rappresenti un buon compromesso, che consenta una buona lettura, mantenendo per il resto, il più possibile, la purezza di quello che uno ha ascoltato e sta testimoniando. Ecco, io penso, con la dovuta modestia, di fare qualcosa di simile. Questo vale a prescindere dal fatto che i miei testi non sono certo lavori etnografici che prevedano l'ascolto di storie orali, con l'illusione, magari, che queste mi arrivino come "puramente" orali. Quella realtà non esiste più, lo sappiamo benissimo, è inutile inseguire un'irraggiungibile oralità: sarebbe come inseguire il nulla. Oggi siamo coscienti del fatto che non esistono più narratori orali puri, come quelli che si incontravano nel contesto dell'oralità primaria, ma c'è ancora gente che racconta. Il nostro lavoro, quello dei narratori intendo, è cercare di assestarsi su una via di mezzo tra lo studio antropologico, che è interessantissimo e stimolante, e l'espressività teatrale: noi alla fine facciamo teatro, effettivamente, il medium, il mezzo che usiamo è questo.

Ma se appunto tutto questa ricerca è destinata e si traduce in teatro, il lavoro di base è la scrittura, che nel mio caso deve affrontare la questione della lingua, la lingua siciliana, come quesitone fondamentale. Il mio lavoro potrebbe letto, come ti accennavo prima, anche da punto di vista politico: come intenzione di restituire dignità a una lingua che, in teatro, per me, rappresenta un fortissimo mezzo espressivo.

Sai, questo riferimento a un valore ulteriore del lavoro artistico, il valore politico, che chiami giustamente in causa, mi fa riflettere su altri aspetti ulteriori che mi paiono evidenti nella tua opera, gli aspetti sacrali. Nell'ambito di questo stesso progetto, ho intervistato anche Davide Enia, che hai nominato prima e conosco bene. A un certo punto, Davide stesso ha chiamato in causa l'aspetto sacrale del suo lavoro. Nessun attore, dopo Grotowski, può ignorarlo, ma per lui mi pare che la questione esuli da questo: nella sua forma personale di "teatro di narrazione" della quale rifiuta l'etichetta forse entra in gioco proprio la sacralità del Cunto, che fa parte anche della sua cultura. Nel tuo lavoro mi pare che questa questione trovi uno spazio più ampio. Partirei proprio dalla lingua, il tuo siciliano assoluto e rigoroso. Quanto sono stretti i rapporti che l'aspetto linguistico e quello sacrale intrattengono nella tua opera? Al di là di ogni aspetto confessionale, la parola per te è sacra? Il processo che hai descritto, attraverso il quale tu la onori depositandola in forma scritta senz'altro parla di una profonda cura della parola, ma si può leggere anche la scrittura in termini di sacralizzazione? Al di là di questo: perché proprio la scrittura? Gli artisti della parola orale hanno la possibilità di conservare le proprie opere, ad uso della propria memoria di lavoro o degli altri, registrandole in forma audio, video. Se tu volessi accontentarti di una archiviazione dei lavori

assolutamente corretta anche dal punto di vista filologico potresti farlo attraverso le registrazioni audio, senza dover necessariamente curare un testo scritto, con i problemi che tutto questo comporta e che mi hai spiegato così chiaramente...

L'aspetto sacrale nel mio lavoro è importante, cogli bene. Io lo vendo in termini più complessivi, non legati al singolo momento del processo creativo: quello orale, quello scritto, etc. Devo dirti che per me sicuramente, in questi anni, il contributo di Dario Tomasello è stato importante, e sotto certi aspetti davvero fondamentale. Ha rappresentato uno stimolo dal punto di vista intellettuale, e mi ha provocato l'intuizione di alcune strade che ho percorso. Con la lettura che lui ha fatto del mio lavoro, con le discussioni a margine, man mano, mi ha fornito uno strumento critico, mi ha consentito di comprendere più profondamente gli effetti delle scelte che facevo, dove mi portava la strada che stavo percorrendo. Un riscontro critico rappresenta un valore aggiunto per il lavoro, ti consente di avere una lucidità maggiore su quello che fai. E la questione del sacro, per venire a quello che mi chiedi, confrontandomi con lui, è emersa spessissimo. Il discorso con il sacro ha a che fare, chiaramente, con quello sulla testimonianza e sulla trasmissione. Questo per me è un punto fermo, importantissimo, in quello che faccio. Ma è chiaro che la sacralità del Cunto è un aspetto che precede molto il mio lavoro, anche ragionando filologicamente sul Cunto la sacralità è un aspetto che non si può escludere. Non c'è dubbio e non si può non sottolineare, in effetti, che il Cunto somiglia a una sorta di rito, anzi, dicendolo chiaramente, il Cunto consiste nel rito, è un rito, davvero, a tutti gli effetti. Sicuramente anche il teatro è un rito, almeno all'origine. Ma il Cunto, nella sua specificità, lo è ancora più chiaramente. Il cuntista alle origini... – ma ti parlo chiaramente solo di quello che è noto del passato del Cunto, quindi mi riferisco al cuntista di tradizione ottocentesca – si raduna con le persone nella sua *vanedda*, cioè nel suo vicolo (o, dopo, in una sua sala) e prima di iniziare la seduta giornaliera del Cunto si segna, cioè fa il segno della Croce, poi fa le sue piccole invocazioni o vere e proprie preghiere... Tutto questo rappresenta chiaramente la veste sacrale del Cunto. Basta l'aspetto rituale dei gesti e delle parole con le quali il cuntista inizia a rendere palese la ritualità di tutta la performance. Sai, io questa cosa, in maniera forse inconsapevole, l'ho sempre fatta, proprio dall'inizio, fin dai miei primi spettacoli, che sono sempre iniziati con delle invocazioni... Non è che io faccia il segno della Croce per proporre uno spettacolo, non so... “religioso”: non è quello il punto. Però nella mia drammaturgia, nella scrittura di scena, ci sono sempre delle invocazioni, ci sono delle preghiere, orazioni, che, a prescindere dal fatto che si creda o non si creda, conferiscono ritualità e segnano proprio sacralmente il lavoro. Anche questo io lo interpreto in forma di passaggio, di trasmissione, di consegna: lo facevano loro, lo faccio io, possono farlo altri, come me... E ti aggiungo che, se io, che ora ho una consapevolezza più matura, l'ho fatto anche quando non sapevo che i cuntisti che mi hanno preceduto lo facevano... Ecco, questo in un certo senso è per me la prova, oggettiva direi, di una sorta di trasmissione invisibile della tradizione, misteriosa. Uno può non essere consapevole di questa trasmissione che lo riguarda, ma alla fine l'aspetto sacrale del Cunto, anche attraverso lui, risultava prima, per come ci è documentato e risulta oggi. Già questo basterebbe a sbaragliare altre letture più superficiali, a sgombrare il campo da qualsiasi pregiudizio o falsa ipotesi: dire che il Cunto è un rito, che implica aspetti sacrali mi sembra legittimo e sacrosanto. Io posso parlarti della mia esperienza, ma, chiaramente,

il discorso sul sacro credo che sia veramente enorme. Sai bene che “sacro” significa “separato”, nel suo etimo. I luoghi del sacro – quelli tipici, cioè i luoghi di preghiera, le chiese, le sinagoghe, le moschee, etc. – sono appunto luoghi separati, cioè staccati dalla comunità: la comunità vi si deve recare per partecipare al proprio rito, alla preghiera, all’adunanza. Io ho sempre presente questa idea di sacro: un luogo separato e adibito allo scopo, dove la comunità decide di entrare per riconoscersi e fare le proprie funzioni. Questa idea è chiaramente inscritta anche nel teatro come luogo separato dove, appunto, la comunità si riconosce e *si fa* comunità, appunto. Chiaramente, dentro i luoghi di culto c’è chi celebra e chi partecipa alla celebrazione. Anche questo è un aspetto della *separazione* sacrale e anche questo aspetto si ritrova nel teatro: la separazione, all’interno della sala teatrale tra palcoscenico e platea, riflette la separazione sacrale tra il cuntoista, l’attore, il performer, chiamiamolo come vogliamo... e chi ascolta, lo spettatore. Però poi, una volta cominciato il rito, sono proprio il corpo e la voce dell’attore, del performer, del cuntoista che *collegano*, sanando la separazione che esiste all’inizio. Sono il suono, la voce, il gesto che fanno da collegamento, da *simbolo*, e creano l’unione delle due parti.

Mi interesserebbe approfondire il riferimento che hai fatto al simbolo. Io tendo a immaginare il simbolo come collegamento tra due parti del testo, o tra due immagini che entrano nel testo, un discorso sulla metafora porterebbe oltre i nostri argomenti, forse, ma fondamentalmente mi sto riferendo a quello. Tu mi fai pensare al simbolo in termini di suono: è la voce il “simbolo” che unisce le due parti che formano la base del teatro. Il suono è un simbolo unificante dunque? Mi piacerebbe approfondire, e sul percorso mio, magari, cogliere lo spunto sul suono per riflettere anche in relazione alla metafora. In ogni caso se parliamo di suono a teatro, anche quando il teatro, come edificio, non c’è, stiamo creando un ambiente giusto? Stiamo unendo le due parti e creando l’”a parte” di cui parlavi prima?

Sì, esatto! Si crea un luogo, è vero, e lo si fa appunto simbolicamente, congiungendo o se vuoi “ricongiungendo”. Nel mio lavoro il simbolo e la riflessione sul simbolo sono fondamentali. È la base di quello che faccio, perché quello che faccio mira appunto a mettere insieme, congiungere cose che – apparentemente – all’inizio, sono distaccate, separate. E congiungendo, per esempio attraverso il Cunto, si arriva a un “segno”, dico io, a una forma di riconoscimento comunitario. Ci si riconosce solo congiungendosi, unendosi. Riconoscersi è fondamentale, io credo che sia davvero un bisogno primario dell’uomo e il soddisfacimento di questo bisogno avviene attraverso il simbolo. E proprio perché ci si mette insieme che, poi, si realizza la trasmissione. Perché si tocca un punto in cui il simbolo è anche trasmissione. Nell’antichità, tra i popoli mediterranei, tra i greci, c’era un uso: monete, ma credo di ricordare anche anelli e altri oggetti, si dividevano in due parti. Una parte veniva data a un amico e una la prendeva l’altro, l’ospite. Gli amici poi, ereditavano questi oggetti. La mezza moneta passava di generazione in generazione e ritrovandosi a distanza di decenni i discendenti, confrontando le proprie mezze monete potevano riconoscere che in passato le loro famiglie erano state legate, e lo erano ancora. Anche questa era una forma di trasmissione e passava attraverso un simbolo. Ecco, credo che questo rende l’idea, concretamente, di quello che cercavo di dire prima sul teatro: ci si riconosce come identità legate attraverso il tempo, il legame e la trasmissione del legame sono la stessa cosa. Riconoscersi oltre l’evoluzione delle cose, nella storia, è simbolo, è trasmissione ed è un dono sociale.

Tutto si tiene, come si dice: il discorso politico che fai su simbolo e trasmissione in ambito più strettamente teatrale, richiama quello che hai fatto a proposito della trascrizione del siciliano.

Quindi aspetti più propriamente performativi e aspetti legati alla scrittura comunicano. Tu ti sei mai dedicato alla scrittura specificamente mi chiedo se nella tua esperienza privata hai percorso la strada della scrittura indipendentemente dalla sua restituzione a teatro, hai mai avuto il desiderio, o hai mai realizzato racconti destinati sin dall'inizio alla pagina?

Sai, qualche racconto in effetti l'ho scritto. Ma, al di là di certi episodi isolati, forse, quando avrai modo di leggere il libro che raccoglierà i testi degli spettacoli, strutturati sulla carta quanto ho riuscito a strutturarli, forse potrai coglierne gli aspetti di "scrittura", come dire... Tu mi chiedevi se scrivo racconti, intendo, mi chiedevi se *scrivo* racconti e... Sì: alla fine, i miei testi teatrali sono dei racconti, già a partire dalla loro struttura. C'è sempre una voce guida, quella del narratore, chiamalo cuntista, dalla quale si genera la drammaturgia che poi, a sua volta, attraverso la sua declinazione nelle voci dei vari personaggi che faccio, costituisce la narrazione: è un circolo. Quindi, in realtà, se leggi uno qualsiasi dei miei testi, ti rendi conto subito che è molto distante da un testo teatrale classico: tutto non si basa sul dialogo, nei miei testi, ma sulla voce del narratore che tesse la trama, la tela, la storia.

Certo, questa voce del narratore che porta avanti la storia, la narrazione, da un lato è unica, ma dall'altro "dà voce", scusa il gioco, anche ai personaggi che, sul testo, però, non sono segnalati tipograficamente in modo tradizionale. Io uso il semplice trattino, un dispositivo minimale, per rendere agibile a lettura, ma, per intenderci, non scrivo il nome del personaggio che parla. Io voglio che la storia scorra, sia attraverso la lettura, senza intoppi tipografici, sia attraverso la voce narrante del narratore...

Capisco...

Tutto deve risultare semplice, non so se ti lascio intendere: la narrazione di cui ti parlo è come quello che chiamiamo prosa, è proprio come un romanzo, no? C'è la narrazione, nel romanzo, e ci sono i discorsi diretti dei personaggi, introdotti dai trattini.... E i miei testi, pure, sono scritti proprio in questa maniera. Tutt'altro che specificamente teatrali: nei miei testi non c'è soltanto il botta e risposta del dialogo, domina la narrazione del cuntista e la presenza degli stessi dialoghi, che faccio tra me e me, per intenderci, non è per nulla enfaticizzata. Non saprei dirlo più semplicemente, ripeto: io scrivo racconti.

Qualcosa dei tuoi testi, come sai, circola nel mio gruppo di ricerca e ho avuto l'occasione di leggerla. Credo che la semplicità della sintesi che ne dai sia suggestiva e profonda, e soprattutto credo che dia una definizione corretta del tuo lavoro. Hai definito molto chiaramente la natura della narrazione che è trasversale all'oralità e alla scrittura, ma l'altro grande pilastro tuo, portante, è il teatro. Allora ti chiedo: nessuno ha provato ad appiccicare alla tua opera l'etichetta di teatro di narrazione, a Davide Enia, invece è capitato di sentirsi definire cuntista. L'aspetto esotico della Sicilia fuori dalla Sicilia sicuramente entra in gioco in questo. Tu cosa pensi della formula "teatro di narrazione", che pure conosci bene?

Le formule sono rigide: penso che servano bene a chi le fa e a chi voglia seguire il discorso di chi porta avanti le teorie. Sono funzionali allo studio ed è giusto che il critico faccia il

suo mestiere. Ma per chi pratica quello di cui stiamo parlando, partendo dalla consapevolezza che la rigidità è una condizione ineludibile di ogni formula, interrogarsi sulla formula, chiedersi se ci si riconosca o meno non ha tanto senso, sai... Il riconoscimento è un dono sociale, te lo danno gli altri: se gli altri dicono che sono un narratore, allora, non posso che esserlo...

Sai, in un lavoro teorico, spesso, si è costretti a confrontarsi con categorie molto affermate, che sono diventate ineludibili. I processi di cui stiamo parlando giungono, anche a chi prova a far critica, confezionati come prodotti, all'interno di questi pacchetti: bisogna effettivamente che chi studia li affronti insieme alla confezione, anche quando è stretta o imprecisa. In realtà il teatro di narrazione, il cunto, sono, alla base, la cosa semplicissima che hai detto tu: racconti. Racconti detti. Senz'altro, poi, -a seconda dell'impianto, della lingua, della voce- ogni artista che pratichi il racconto detto si caratterizza e a volte all'interno del paradigma l'escursione è notevole. Forse per l'arte orale, che è di per sé dinamica e mutevole, le formule dovrebbero quanto meno essere più elastiche. La critica dovrebbe essere concepita come una parte del processo performativo artistico, forse per questo, in campo orale/teatrale, certa rigidità di certe formule è senz'altro molto stridente.

Ma in campo critico, anche se parliamo di oralità, le formule bisogna usarle. Certamente è impossibile usarle per creare teorie universalmente valide, ma teorie che si avvicinino all'oggettività bisogna pensarle, e possono esistere, eccome. D'altro canto, mettere un'esperienza espressiva in forma di storia è l'unica cosa che ci dà la possibilità di definirla e comprenderla. Per quanto riguarda la narrazione in sé, io, poi, penso che sia un bisogno primario umano, fortemente iscritto nell'uomo e quindi nel teatro. Qualsiasi forma di racconto, anche la più astratta, anche la più anti-narrativa che si possa pensare – ti parlo per paradosso – comunque è una storia e in quanto tale, a mio parere, raccoglie tutto. Nella narrazione c'è tutto, c'è poco da fare: a partire dal ricongiungimento del singolo con la memoria, sia quella sua, personale, quella emotiva in senso autobiografico, sia quella comunitaria, collettiva.

Grazie Gaspare, abbiamo affrontato aspetti interessanti da una prospettiva specifica. Riflettendo ancora sulla testualità, in senso lato, l'ultimo particolare su cui ti chiedo di soffermarci, giusto come stimolo collaterale, è la metafora. Molto brevemente: in fase di scrittura, come emergono le metafore che entrano e inspesiscono la tua narrazione?

Io parto sempre dalla narrazione. La storia cresce e, al suo all'interno, si manifestano le metafore, e scorrono insieme alla storia, in maniera naturale. Si dice che alla base di ogni metafora ci sia l'individuazione di un rapporto di analogia: dare a una cosa un nome che appartiene a un'altra cosa. Quando penso alla metafora, quindi, io non credo che si tratti di un rapporto di similarità, ma contiguità. Ma al di là della teoria, che non è il mio campo, posso parlarti di *Epica fera*, per esempio. Per me il dualismo tra fera e delfino, su cui si incentra il lavoro, è una metafora dello scontro di civiltà che, poi, in maniera più esplicita, si chiarisce nella narrazione dello scontro, che è sempre comunque metaforico, tra la comunità dei pescatori, ovvero dei pellisquadra, come li chiama D'Arrigo, e i fascisti. Ecco, questo, secondo me, è un esempio di come una metafora forte "esca", si traduca insomma, in narrazione.

Gaspare grazie, mi colpisce il livello di approfondimento che abbiamo raggiunto sul rapporto scrittura e oralità. Ma non voglio trascurare un aspetto fondamentale del tuo lavoro, un aspetto che riguarda il tuo modo di fare teatro. Cosa puoi dirmi della tua gestualità in scena, così trattenuta (penso a come usi le mani, per precisare quello che dici, per esempio, congiungendo le punte delle dita...), e calibrata (penso ai gesti di “scansione” che fai con le braccia) al contempo energica? E della voce?

Certo, la gestualità è il grande aspetto della narrazione che la scrittura e la lettura non possono riprodurre: anche se è dentro, dal testo non esce. Nei miei primi canovacci, in realtà, inserivo moltissime note, didascalie lunghe, dove indicavo – cioè *mi* indicavo – come dire, cosa fare con il corpo... Tutte queste cose chiaramente non nascono prima, ma dopo che ho fatto, in senso completo, lo spettacolo: allora, soprattutto, le annotavo tutte. I testi mi servivano anche per questo: contenitori di appunti. Scrivevo lo spettacolo, poi lo facevo e contestualmente prendevo nota sui gesti, scrivendo: qua mi muovo così, qua invece faccio questo gesto, qua uso questo... Alcune cose davvero funzionali a comprendere lo spettacolo le ho mantenute, ma nei testi che conservo a uso mio. Nelle versioni dei testi che ho sistemato per destinarli alla pubblicazione, invece, non troverai tutte queste note, però per me sono fondamentali. Lo sappiamo, il corpo in scena è tutto. E voce e corpo, per me, ovviamente non vanno disgiunti sono un'unica cosa. Il gesto è il tratto espressivo dell'uomo, in generale, e questo vale in teatro ancora di più. Gesto e voce sono un'esteriorizzazione, un'evocazione, un prolungamento... di qualcosa che non c'è. Io dico sempre che il gesto è il cuore – e il cervello, insieme – in scena, dell'attore. Quando siamo nudi, quando siamo a mani libere, in scena, il corpo si libera. Non avendo niente in mano, si libera e manipola l'intero spazio. La gestualità espressiva, se l'attore riesce ad affrancarla, chiaramente, dal gesto funzionale, da ciò che è utile nella vita, diventa appunto espressiva, evocativa. Se persino alcuni oggetti a loro volta, possono diventare in scena strumenti espressivi, evocativi, figurati il corpo...

Anche quest'ultima cosa che hai detto rende l'idea del sacro di cui parlavamo prima, che hai descritto con consapevolezza peculiare, interessante. Grazie!

Grazie anche a te.

2. *La narrazione nel Teatro di Narrazione. Intervista a Davide Enia.*

19 marzo 2021

Messina – Palermo

Mi piacerebbe indagare il tuo lavoro dal punto di vista processuale. Le tue opere si sviluppano da sempre a cavallo tra scrittura e oralità. Quando inizi un'opera sai già se sarà destinata alla letteratura o al teatro? Come descriveresti il rapporto tra testo e voce nel tuo processo, viaggiano in sincrono o no? Come autore e attore di monologhi vorrei anche chiederti se senti interiormente la tua voce mentre scrivi.

Parto da una premessa che ritengo doverosa: quello che ti dirò è strettamente riferibile soltanto alla mia pratica. È praticamente impossibile, a mio parere, insegnare a qualcun altro come si scriva. Non ho fiducia nella possibilità di trasferire una sorta di metodo che

vada bene per me come per chi potrebbe ipoteticamente impararlo. Quando si tratta di scrittura, poi, a mio parere, è impossibile parlarne in termini di pratica diffusa, meno che mai universale, perché ogni forma di scrittura è anche un “fatto” fisico. Nel mio caso, la mia scrittura appartiene al mio corpo e appartiene al modo con il quale il mio corpo si relaziona innanzitutto con se stesso, quindi con la gestione della sua faccia, delle sue mani, e appartiene al modo con il quale il mio corpo si relaziona con il mondo che ho attorno. Ti darò una risposta “sincronica”, intendo dire che cercherò di riferirti in termini generali le caratteristiche della mia scrittura, che sono sostanzialmente stabili, anche se hanno attraversato i venti anni, circa, in cui l’ho praticata. Io ho capito di avere una grande facilità di comprensione dello stesso linguaggio che adopero. Da questo credo derivi che se io scrivo per il teatro penso direttamente, anzi direi che neppure penso, direttamente scrivo proprio per il teatro. Se scrivo un radiodramma lo faccio sapendo da subito che sarà un radiodramma, cioè qualcosa che innanzitutto è ascoltato; se scrivo un romanzo scrivo qualcosa che innanzitutto è letto. Questa... chiamiamola velocità, chiamiamola facilità, fa sì che, mentre lo pratico, il linguaggio subisca proprio una sorta di ampliamento, attraverso il quale io mi sento immediatamente portato anche ad una profonda riflessione, specifica, sul mezzo linguistico che in quel momento intendo adoperare e sto adoperando.

Questo, nel rifiuto razionale dell’idea di metodo, al quale in fondo mi riferivo all’inizio, è in fin dei conti un vero e proprio metodo, ed è anche molto preciso. Se scrivo per il teatro, ciò che io voglio dire sono costretto a risolverlo con il linguaggio del teatro, se scrivo un romanzo, una poesia, una canzone, vale lo stesso. Questo mi riporta ad un altro aspetto che ritengo fondamentale nel mio lavoro, che riguarda la fiducia che l’autore ripone nel linguaggio che usa: bisogna che io mi fidi delle parole o dei gesti, delle azioni, dei significanti, che nel mio linguaggio veicoleranno il senso che io voglio dare. Bisogna anche avere fiducia nei segni che si scelgono.

Mi soffermerei sul concetto di fiducia, perché da come ne parli non sembra che tu ti riferisca semplicemente alla fiducia che lo scrittore e l’attore può riporre nei propri strumenti del mestiere, pare piuttosto che tu descriva in termini personali il processo di ispirazione. La nozione di ispirazione è ancora oggi ammantata degli attributi, ingombranti, del Romanticismo, io ritengo che sia importante approfondirla in termini cognitivi. È come se immagini, parole, gesti, segni ti investissero e tu le seguissi, rispondendo appunto a un’ispirazione. Si tratta di questo?

Certo. Si tratta di questo, anche... Ma non solo di questo. Quando parlo di fiducia intendo anche il processo attraverso il quale un artista consegna completamente se stesso a quelle parole che si sono scelte, eliminando la tentazione di narcisismo che è implicita in ogni operazione artistica, e che insidia ogni opera. Uno dei più grandi rischi nei quali può incorrere un artista è infatti l’autocelebrazione, quella che compie “dimostrando”. Può darsi “dimostrazione”, ad esempio, attraverso il virtuosismo nel controllo della frase, nella versione del *cunto*, nel fraseggio musicale. L’artista ha una certa tensione a dimostrare quanto è in grado di dominare la materia che sta usando. A mio avviso ciò indica, tradisce, una profonda sfiducia rispetto a quello che stai facendo. Quando tu hai bisogno di dimostrare è perché sei insicuro, se invece non hai più bisogno di dimostrare nulla, ti affidi completamente alle parole che scegli e al tempo stesso compi

un'operazione di profondo rispetto nei confronti del lettore, dello spettatore, dell'ascoltatore, di colui che in qualche modo disegnerà il cerchio intorno alla tua operazione. Io considero questa disposizione rispettosa tra le basi dell'operazione artistica. Per ciò che concerne l'ispirazione, da ragazzino avevo scelto per me una frase, non ricordo se fosse di un romanziere o di un uomo di teatro, ma non importa, perché il monito vale per gli artisti in generale. La frase diceva più o meno che l'ispirazione esiste, ma è un momento eccezionale che si presenta, ogni tanto, nella vita di un artista. Il resto è lavoro, lavoro, lavoro.

Certo, è un lavoro intimo...

Certamente. Posso provare a esplicitare il concetto di ispirazione per me. Cos'è l'ispirazione? Io penso che chi voglia approfondire cosa sia l'ispirazione nella sfera cognitiva umana dovrebbe farlo prima di tutto studiando la poesia. Montale paragona il male di vivere ai cocci aguzzi delle bottiglie sopra una muraglia. Facendo questo, compie, a mio avviso, una doppia operazione. La prima è affidarsi ai suoni dell'immagine che già, di per sé, *taglia*. Cito più o meno a memoria: "i cocci aguzzi di bottiglia sopra la muraglia". Quei suoni rappresentano veramente la ferita che ti può procurare il tentativo di oltrepassare un limite: il significante, in qualche modo, precede il significato o ne è completamente impastato. Io mi ispiro all'idea di Wittgenstein, sono convinto che il mondo è una creazione linguistica. Il suono è parte integrante della divinazione e del battesimo del mondo. Le parole si scelgono anche in base ai suoni. Il significante non può per me prescindere dal significato. C'è un altro aspetto di questa operazione, però, quello che fu in qualche modo indicato da un altro grande poeta, Eliot. Leggendo Eliot si capisce che, forse, ciò che desta più stupore non è il fatto che Montale abbia scelto "i cocci aguzzi di bottiglia sopra la muraglia" per indicare il male di vivere, ma rilevare che, tra tutte le immagini del mondo che preesistevano a Montale ed erano davanti agli occhi di tutti, solo per Montale in quel momento si crea lo sposalizio, direi, tra il male di vivere e i cocci aguzzi di bottiglia. È questo il mistero che non si può spiegare. Le note sono quelle. Solo che con quelle stesse note noi cantiamo come possiamo, poi arriva Beethoven.

È vero. Ma tutto questo cosa c'entra secondo te con il lavoro del quale parlavi prima?

Siamo dentro quella commistione di mistero, talento, inclinazione e ovviamente studio. Perché per scrivere una sinfonia devi conoscere la musica, devi saperla scrivere, devi essere in grado accordare gli strumenti e devi conoscere la logica di partitura, di composizione e di scrittura preesistente. Quindi abbiamo in qualche modo un impasto, dentro questa parola, ispirazione, di inclinazione, talento e sapienza tecnica. Quest'ultima al momento massimo scompare proprio perché tu fissi la mente all'oggetto che stai cercando di contattare.

Tu hai dei periodi in cui preferisci scrivere per il teatro, per il romanzo? Quei periodi in cui comunemente si dice "mi sento più ispirato per questo piuttosto che per quello"?

Io penso che se c'è una cosa che mi ha sempre contraddistinto fino ad oggi è stata la mia tendenza a fare sempre un po' come ho voluto, anche rispetto a questo argomento. Quando mi sono stancato davvero del teatro io ho smesso per undici anni. Certo, continuavo a fare gli spettacoli perché avevo anch'io bisogno di fare economia. Ma al di là degli aspetti contingenti, ti dirò: io non so perché in qualche modo il mio corpo, la mia testa, il mio impulso scelga un linguaggio piuttosto che un altro. Ciò che so abbastanza chiaramente è che ho due piedi. In qualche modo un piede possiamo dire che è il linguaggio che ho appreso andando a scuola e leggendo, ovvero la scrittura, intesa come atto delle dita che compongono e dell'occhio che legge: la parola diventa un'entità che accade nello spazio della pagina e, nel tempo della lettura, è consegnata all'individualità del lettore. L'altro mio piede però è l'altra scrittura, quella del corpo, della carne, perché io sono contemporaneamente figlio dell'istruzione scolastica, della scuola dell'obbligo, e del mio dialetto, che è fatto di un ampliamento del significato nel non verbale, nel non detto, nel silenzio, nel gesto, nel suono, nel ritmo. E quindi dentro di me coesistono questi due linguaggi, che sono assolutamente conciliabili nella pratica scenica. Ma quando io scrivo per il teatro, contemporaneamente porto avanti un'operazione di riflessione sul modo migliore di far transitare il significato di quello che voglio dire... Ho molto chiaro, per esempio, nella scrittura del teatro, tutto il "non verbale", che non si riduce soltanto a "gesto-silenzio-azione", mi riferisco al cosiddetto sottotesto in termini più ampi. Io posso scrivere un dialogo per far parlare dei personaggi, posso creare una partitura nella quale contemplo la presenza di musicisti - che è essa stessa parte integrante della mia composizione - e avere in testa, in realtà, altre frasi. Anche nella vita di ogni giorno, noi non riusciamo quasi mai a dire in maniera diretta la verità, non riusciamo a dire in modo autentico e profondo quello che vorremmo comunicare. E quindi "costruiamo frasi". Lo scopo di questa costruzione, che l'artista porta a un livello raffinato e ulteriore, è riuscire a fare transitare un'emozione, mostrarla, gestirla e poi avere la forza di abbandonarla. Una delle componenti ricorrenti nel mio lavoro è che io concepisco la scrittura come una sinfonia. Se tu leggi le mie cose o le vedi in teatro, credo che possano darti l'impressione di una grande compattezza. Questa compattezza, si raggiunge, ad esempio, attraverso la ricorsività dei temi, che si accompagna a una scelta, che direi ossessivo-compulsiva, dei termini che cerco di usare anche per raggiungere la compattezza dell'opera.

Quello che descrivi è qualcosa che tu conosci evidentemente molto bene del tuo lavoro, visto da dentro. Però l'aspetto ossessivo- compulsivo della pulsione, allo spettatore o al lettore resta in qualche modo celato. Si percepisce che la parola è stata scelta con perizia e con una certa sofferenza, se così si può dire, ma quello che di essa si coglie è l'aspetto lirico, non il lavorio. Resta quello che credo un artista desideri che resti: il pulito, quello che i classici chiamavano polito.

Il mio scopo è proprio questo. Per arrivare a quella pulizia, a quella limatura, per tornare al discorso sul lavoro dell'artista, c'è davvero un mare di lavoro alle spalle. Ci sono intere parti che sono state buttate via. Interi movimenti che ho cancellato...

Ti viene facile o difficile tagliare? È liberatorio per te o senti di "perdere pezzi" mentre lo fai?

È qualcosa che si trova a metà tra il facile e il difficile. La cosa importante - a un certo punto, non puoi non rendertene conto - è raggiungere una sorta di equilibrio interno allo

spettacolo. Capita che ci sia una parte molto lavorata, molto lirica, molto bene eseguita, ben pensata, proprio bella... che però squilibra lo spettacolo, o il testo, o il capitolo. Allora la mandi via. Però si impara sempre che quello che butti via dalla finestra ti rientra dal portone.

Magari lavato, strizzato, risistemato...

Sì. Ma sai a volte forse è solo una questione, come dicono gli inglesi, di *bad timing*. Cioè a volte c'è una parte che è venuta troppo presto, si è presentata al momento sbagliato, allora deve andare via, poi è molto probabile che si ripresenterà con una forma migliore, più asciutta, più rigorosa. Detto questo, la grande lezione che si apprende è che quel tempo che ha prodotto la parte che momentaneamente respingi non è mai tempo sprecato. Comunque, andando avanti, con l'esperienza, in realtà si diventa molto più veloci e risoluti nel mandare via. Diventa un gesto netto. Sveltire è una cosa che si impara: a un certo punto tu intercetti subito quando stai iniziando ad aver paura di fronte alla composizione e quindi stai iniziando ad appoggiarti ai *cliché*, ti stai accomodando su quello che sai fare meglio e rischi di perdere autenticità.

A proposito della necessità di tagliare. Io credo che i tuoi spettacoli mostrino una sorta di traccia del processo di sintesi che li costituisce. Mi riferisco alle dinamiche della tua voce, ai ritmi del dettato. Ci sono momenti in cui l'andatura del racconto accelera vertiginosamente, tu metti in atto una vera e propria corsa vocale che finisce per concentrare una grande quantità di parole in pochissimo tempo, poi, a un certo punto, tu crei una sorta di zona franca, un rallentamento, una pausa che resta comunque abitata dalle parole. Credo che questo consista nell'andamento musicale al quale ti riferivi prima. Ma al di là dell'aspetto musicale, se si considerano semplicemente le parole, non si può non notare che in quei momenti di rallentamento i termini sono distillati, i gesti lo sottolineano e lo spettatore è condotto a pensare che quelle parole che pronunci con un ritmo più lento sono quelle più preziose, quelle che davvero non si devono perdere. È come se tutto il resto del discorso fosse una corsa per arrivare a quel punto essenziale, che coincide e produce un innalzamento lirico e una reazione emotiva nel pubblico, un momento di contatto più diretto e intimo. Ecco, tutto questo è un riflesso di questo processo di sintesi? La sintesi ha a che fare con questa intimità e questo lirismo per te?

La sintesi c'è ma non è lo scopo, forse è il mezzo. Non penso mai programmaticamente di raggiungere la sintesi. Sempre nei termini di "operazione studiata" ai quali accennavo prima, il mio processo compositivo è tutto teso direttamente in un tentativo di costruzione simbolica, ovvero poetica. Capita che a un certo punto le parole, proprio per il carico di suoni, ritmi, e parole, appunto, che a loro volta le precedono, inizino a "caricarsi" simbolicamente. E, quando tu le isoli, realizzano quell'operazione di sintesi che tu hai colto. Detto questo è ovvio che c'è un calcolo, ma onestamente, in qualche modo è anche vero che le parole si scelgono da sole, e qui entriamo nel cosiddetto mistero. Io mi fido di quelle parole, come ti dicevo. Non so perché si isoli "geraneo" piuttosto che "tulipano". Forse perché da quando ero bambino ho sempre visto più geranei che tulipani? Io non lo so. Però in qualche modo sento che quelle sono le parole che io vorrei sentire in quel momento. Io mi postulo sempre come primo ascoltatore e primo lettore dei miei lavori. Io scrivo solo ciò che mi piacerebbe ascoltare o leggere.

Si tratta dunque di un ascolto interiore?

C'è un ascolto interiore, è vero. Prima mi chiedevi della mia voce, se “la sento”. Io ho sempre presente la voce dei miei personaggi e la mia voce mentre compongo. Insieme alla partitura ritmica, che ho presente interiormente mentre pratico ogni mia forma di scrittura, io sento anche la differenza di pasta della voce dei personaggi, sento i vari toni, i vari timbri. Tutto questo è davvero sempre presente. Quindi sì, io sento sempre, sempre, le voci.

Quando, accanto alla voce del narratore, tu fai anche le voci dei personaggi – penso, ad esempio, a Maggio '43 - tu riesci a farti altro pur mantenendo un sostanziale rispetto della tua voce personale. Si apprezzano tutte le sfasature tra un personaggio e l'altro, ci si meraviglia a ritrovare nella tua voce altre individualità, eppure la tua tecnica ti consente di non restituire mai l'impressione di una contraffazione della tua base vocale. È un gioco sottile in cui volume e tono immagino siano più malleabili, ad esempio, del proprio timbro. Tu come descriveresti la tua tecnica rispetto a questa plurivocalità?

Io non mi concentro tanto su volume, tono, timbro, ma lavoro essenzialmente a partire dalla partitura ritmica di un personaggio. In *Maggio '43*, ad esempio, la partitura ritmica di un personaggio nasce dalla visione dello schiacciamento del suo corpo. Le voci degli altri personaggi, se penso allo stesso spettacolo, nascono dalle loro posizioni fisiche. Nella mia voce direi che metto semplicemente in moto un movimento di accoglienza di questi personaggi. C'è un'affermazione che ho accolto da Giulietto [il musicista che compone ed esegue i brani inseriti negli spettacoli di Enia] riguarda l'utilizzo che io faccio del microfono. Secondo lui io lo utilizzo come una sorta di una lente di ingrandimento, non lo uso per mascherare la voce, come spesso si fa, ma per svelare ancora di più, per fare intuire. Attraverso una riflessione sull'uso del microfono io ho compreso meglio la mia voce, e in questo mi ha formato tanto lavorare in radio. Per quanto riguarda l'accoglienza delle voci dei personaggi, invece, ricordo questo. Era venuta a vederci una persona che ha inciso molto sul mio lavoro, Giovanna Marini, una straordinaria cantante ed etnomusicologa. Giovanna ha recuperato molti canti popolari, sui quali io e Giulietto abbiamo poi lavorato. Ascoltandomi, mi disse di essere rimasta molto colpita dal fatto che dentro di me “c'era un'orchestra”. È una cosa molto bella e che io ho accolto con piacere e ritengo vera: dentro di me davvero c'è un'orchestra, che io considero un'eredità biologica. Io mi porto dietro tutti i suoni che ho contattato, che sono i suoni della Sicilia. Sono cose che ho sentito, voci delle persone che ho incontrato. Io utilizzo tutto nei miei lavori. Ad esempio, nell'*Abisso*, io riporto le esatte parole delle persone che ho incontrato. Certo, nel momento in cui “rifaccio” non è che io trascino di peso tutta la persona sul palco con me. Però cerco di averne chiara l'emotività, tenendo presenti il suo ritmo, le sue condizioni fisiche, le sue pause. Il momento in cui uno cerca di riprendere un po' la postura fisica della persona che ha conosciuto, allora è più facile che riesca a descriverne la voce. Se penso al sommozzatore, alle sue braccia chiuse, ecco che questa chiusura del torso, se evidenziata anche nel mio proprio corpo porta alla chiusura del diaframma e la voce ne consegue. Questa sorta di consequenzialità tra postura del corpo e voce è valida sia in termini macroscopici sia quando si lavora su campi molto più sottili nel registro vocale, in ogni caso ciò che guida è focalizzarsi sulla verità che sta dietro le parole che le voci riproducono, sull'emozione che ha generato proprio quelle parole. Ora è anche vero

che la mia voce, come hai notato, non scopare, anche rispetto a quella si tratta di stabilire un rapporto di fiducia: conoscendo bene la mia voce, io mi fido completamente di essa anche nel momento in cui la sottopongo a grandi modulazioni. Io ho ben presente che la mia voce è un vero e proprio strumento tecnico, soggetto, per esempio, agli sbalzi di temperatura, di pressione, al calore della sala, alle influenze. L'attore alla fine cosa deve fare? Gestire lo spettacolo nei suoi tempi, modulandolo a seconda delle condizioni fisiche in cui si ritrova.

Ricordo una replica dell'Abisso al Teatro Sociale di Gualtieri, tu non avevi trovato la tintura madre di erisimo di cui avevi bisogno per un improvviso raffreddamento. La tua performance quella sera è stata davvero notevole, e sapevamo in quale difficoltà ti trovassi.

Lo ricordo, era quasi inverno e io avevo avuto un notevole abbassamento di voce. Ecco, se ti capita una cosa del genere e ti ritrovi impossibilitato a produrre le note alte, un personaggio che normalmente fa note alte non potrà farle, dunque dovrai semplicemente "asciugarlo" sulle note basse.

Sono sempre le tue note ovviamente...

Esatto. E questo è molto interessante per un attore, perché la contingenza ti obbliga a ritrovare nuove risonanze dentro di te. Poi, se un testo funziona, se ha una qualche qualità letteraria - utilizziamo questa categoria per capirci - rivelerà quasi certamente delle risonanze, un'eco, che lo stesso autore non conosceva. In realtà, io credo che è proprio così che funziona un testo quando funziona bene. I miei testi hanno tante traduzioni e funzionano anche all'estero, portati in scena da altri interpreti. Anche se molti lettori italiani, che conoscono bene la mia voce, possono affermare che leggendo un mio testo sentono la mia voce, la diffusione all'estero mostra che in realtà il testo funziona indipendentemente da me, dalla mia voce e dalla mia stessa lingua, perché proprio sul quello, evidentemente, c'è una riflessione tale che lo struttura in modo da camminare sulle sue gambe, ovvero anche sulle gambe di un altro, che non sono io.

Per te è importante, dunque, che il testo viaggi libero.

Sì, è giusto che sia così. Poi io mi rendo conto che in Italia, la mia presenza fisica, attoriale, sia un ostacolo perché altri si possano impossessare del testo.

Dunque, tu saresti aperto anche a questo. Nell'immaginario creato dall'etichetta del teatro di narrazione chi scrive appare piuttosto strettamente legato alla propria interpretazione.

Io sono assolutamente aperto all'ipotesi di una esecuzione dei miei testi anche da parte di altri artisti italiani, in Italia. Il testo deve fare la sua vita. Certo, in queste dinamiche è implicata fortemente la logica economica, il mercato: metti che vengano proposte varie interpretazioni di *Italia-Brasile*, in giro per Italia. Se una di queste la faccio io che sono l'autore e che l'ho fatta altre volte è quasi certo che un teatro chiami me e non altri. Questo inibisce l'offerta, ovviamente. Per il resto, io non sono minimamente geloso dei miei testi.

Non posso parlare per altri, però per quanto riguarda me sono convinto che affidarsi alle parole significa anche lasciarle libere. “Licenziare il testo” vuol dire esattamente questo: il testo non solo ti sopravvive, ma anche vive per i fatti suoi. Esistono dei grandi fraintendimenti riguardo la composizione purtroppo. Una delle poche verità secondo me indiscutibili è che non è mai l’autore a dettarne l’interpretazione. È il testo stesso che detta l’interpretazione. E dentro il testo possono esserci molte più cose di quanto l’autore stesso non abbia detto.

Abbiamo tirato in causa il teatro di narrazione al quale sei stato ascritto dalla critica. Tu cosa pensi del tuo lavoro in relazione a quello dei cuntisti? Un testo recente ti considera tra altri cuntisti. Come mai?

A me davvero non importa nulla dell’etichetta che possono darti. Del mondo della critica penso che purtroppo sia in larga misura autoreferenziale. Quando viene premiato un lavoro in realtà non è quel lavoro ad essere premiato, ma la critica stessa, che ama specchiarsi in quel lavoro. I premi raccontano sempre essenzialmente lo stato della critica. Le raccolte critiche, i saggi monografici, raccontano anche quelli lo stato della critica in Italia, punto. Purtroppo, a mio parere la critica italiana, salvo alcune eccezioni fortunate, è profondamente pigra e sclerotizzata. Frutto di questa noia a mio avviso è l’invenzione della categoria del teatro di narrazione, che per me, personalmente, non significa nulla. Del resto, siamo almeno in due, io e Ascanio Celestini, a pensarla così. Detto questo, il mio disinteresse per questo modo di fare critica è tale che i critici possono dire quello che vogliono, non mi importa. E dal momento in cui ci si affeziona all’idea di teatro di narrazione, allora a me viene voglia di dire che forse bisognerebbe avere il coraggio di scardinare questa affezione e magari inventare un teatro antinarrativo, se non esiste. La verità è che siamo sempre immersi nella grande ansia che attanaglia l’essere umano e che si riconosce anche in questo bisogno di catalogare ogni cosa. Il bisogno di catalogare non è sempre sano e nulla garantisce che la catalogazione che produciamo come un ansiolitico sia corretta. Per questo, onestamente, del mio lavoro possono fare e dire quello che vogliono. Poi, ci sono categorie acute e ottuse, come le persone; categorie illuminate e altre nate da un carico di pregiudizi. Io comunque non credo nelle categorie.

Forse gli artisti in generale sono portati a non credere nelle categorie, per evitare che i loro processi creativi ne restino schiacciati. Però penso che una certa insicurezza, magari a inizio carriera, possa in realtà portare un artista in ricerca ad appoggiarsi alla lettura degli altri, in una fase in cui ha ancora molti interrogativi aperti sulla propria identità. Penso per esempio all’inizio dell’attività di uno scrittore, quando si chiede se la sua natura è più incline al romanzo, alla poesia, alla drammaturgia. Non credi che proprio l’incasellamento a inizio carriera, prodotto magari dalla fortuna riscontrata in un settore piuttosto che in un altro, possa bloccare una vocazione che si presenta mista? A te, che hai portato avanti una vocazione alla scrittura esplicandola in campi tanto diversi, cosa è capitato?

Le domande sulla propria identità e inclinazione artistica fanno sempre bene. Per il resto noto da sempre, e con grande divertimento, che il mondo del teatro è pieno di sedicenti letterati che amano chiamarsi scrittori e che la letteratura invece è piena di teatranti. Il mio mancato inquadramento mi lascia una libertà di azione che mi permette di defilarmi anche dalle occasioni mondane, per esempio, che sono il riflesso sociale dell’appartenenza a un gruppo piuttosto che a un altro. Mentre altrove si realizzano i riti

di appartenenza, io se voglio scrivere un romanzo scrivo un romanzo, altrimenti semplicemente scrivo uno spettacolo. Sfruttando l'enorme possibilità di saltare da un linguaggio all'altro. È quello che succedeva – dio dei paragoni perdonami! – a Michelangelo, che era anche e, forse soprattutto, uno scultore, però è famosissimo per la Cappella Sistina.

Prima mi hai parlato delle voci che entrano nella tua voce a teatro. Quando scrivi, invece, come si realizza questo processo di ascolto? Come restituisci una voce quando non puoi usare la tua?

Avviene più o meno così: nel momento in cui penso ai personaggi io ho chiara la loro voce, sia che li pensi per il teatro che per la scrittura. Quando scrivo per il teatro io scrivo *live*, cioè direttamente durante le prove e lascio che le voci escano e si realizzino immediatamente. Anche quando scrivo un romanzo, però, tutti i dialoghi transitano nel mio corpo. A volte io mi fermo e faccio espressioni, gesticolo, proprio mentre scrivo. Per me la scrittura è in ogni caso un atto carnale. Ciò che mi interessa della scrittura, in ogni senso, a teatro e fuori dal teatro, è restituire gli odori di quello che io faccio, per esempio, il sapore di amaro che si ha in bocca quando si subisce una sconfitta, per dirne solo una. Tutto ciò che è legato alla corporeità è fondamentale.

A proposito di odori e sapori, ricordo una lezione-performance ironica, in occasione di una tua partecipazione a una trasmissione televisiva, su come si cucina la caponata perfetta.

Ecco quello è un esempio di questo, in effetti. Il sapore è una delle cose fondamentali della scrittura. La scrittura non può prescindere dal tentativo di costruire un percorso emotivo e quindi sensoriale nell'ascoltatore o nel lettore, insomma nel pubblico. Poi tutto dipende dall'oggetto che chiude il cerchio.

Hai parlato molto di udito, olfatto... quando scrivi usi anche gli altri sensi? Ti relazioni con la tua vista?

Davvero non saprei. La verità sai qual è? A me scrivere fa schifo, l'ho detto chiaramente, ecco: a me proprio scrivere non piace. È una cosa che non mi piace. Mi costa fatica. Se parliamo della scrittura in termini denotativi non si può non dire che scrivere costringe il corpo in una posizione del tutto innaturale.

Certo, chi è anche attore avverte che quello della scrittura è un momento in cui il corpo è davvero incatenato.

Sì. Ed è dura perché in quel momento ti scontri con il fallimento, con la necessità di buttare via le cose, di perdere, di cui parlavamo prima. È un'operazione frustrante la scrittura. Tu hai un'intuizione che insegui, ma allo stesso tempo avverti fortissimo il rischio di cadere nel *cliché* che è sempre dietro l'angolo. Questo non può non portarti in una condizione di paura, che domina tutto il momento della scrittura. Senti quel bisogno di dimostrare, di cui parlavamo pure prima, sempre in agguato, quando in realtà non devi dimostrare nulla. C'è sempre la difficoltà ad abbandonarsi. E sull'inadeguatezza però devo dire che l'unica cosa che fino ad oggi mi ha salvato la vita è che se quello che

scrivevo non lo ritenevo adeguato, all'altezza, urgente... non l'ho né pubblicato né portato in scena.

Hai fatto quest'opera di selezione per onestà nei confronti di te stesso, per fedeltà al tuo sentire?

Sì, è una cosa che riguarda spudoratamente me stesso. Io credo... Figurati, non hanno forse senso i consigli, ma quando me ne chiedono io dico sempre di scrivere meno per scrivere meglio. La scrittura è come il vino. È meglio bere meno e bere meglio. Alla fine, sai, si scrive, o meglio io scrivo per impulso. Per il valore terapeutico che ha la scrittura. Per trovare le risposte, perché devo scrivere... non so neppure come dirlo. Non lo so neanche io, perché... Certo, è ovvio che siamo tutti mossi anche da una contingenza economica: sono un professionista e scrivere mi dà lavoro. È però anche evidente che io ho fatto delle scelte fortemente antieconomiche nella mia vita. Scrivo probabilmente anche perché sono ossessivo-compulsivo. Questo mi porta a pensare continuamente a come risolvere problemi e in particolare, verbalmente, a come risolvere una frase che mi si presenta alla mente. Finché non trovo la risposta, il perché di un pensiero o di un'immagine, che mi vengono incontro, che mi colpiscono molto non riesco a quietarmi. E la risposta quasi sempre coincide con la chiusura di un testo che sto scrivendo. Non so come questo funzioni esattamente... Davvero non lo so. Però, sai, il tuo lavoro riguarda le scienze cognitive. Sappiamo tutti che oggi le neuroscienze stanno studiando i meccanismi della creatività umana. Perché abbiamo l'impulso a scrivere, a raccontare? Non lo so. Ma quando ci rifletto cerco sempre di indagare il mistero della "partenza" che è legato all'oralità. Anche l'oralità è scrittura. Io ne sono convinto. Tutto è scrittura. Anche il gesto, anche la danza. E sono legati tutti, a mio avviso, a delle necessità vitali che avvertiamo. Perché abbiamo l'impulso a danzare? Per liberare energia, stress, per qualcosa che è legato ai nostri ormoni. Cantiamo forse anche per lenirci, come se in ogni canto ci fosse davvero nascosta una liturgia, una preghiera. Credo che anche quella cosa lì sia scrittura. È sottile il discrimine tra la mistica, tra qualsiasi pratica di trascendenza e una qualunque forma di scrittura. Se è scrittura la coreografia - e lo è-; se è scrittura la fotografia - e lo è-; se è scrittura l'endecasillabo, e ovviamente lo è... Allora è sicuramente scrittura anche il salto con l'asta o lo stop all'incrocio dei viali. Sono tutte forme di scrittura perché sono tutte forme di ripetizione degli stessi "movimenti", con una velocità che si declina, si modula, rispetto all'*hic et nunc*. Così è scrittura la pratica scenica e lì, forse più evidentemente che altrove, si sconfinava, volenti o nolenti, in una liturgia. Poi, ognuno la prenda come vuole.

Credo anch'io, da un punto di osservazione esterno, se vuoi critico, che dietro ogni performance -dalla performance originaria di ogni essere umano a quella più ordinaria, quotidiana - si celi un aspetto rituale. Può trattarsi certamente di un rituale collettivo o personale, o ancora di un rituale che prevede una parte processata in solitudine e una condivisa. Nel momento in cui il rituale è individuale non si può non pensare anche ai legami che tu chiami opportunamente in causa, quelli riferibili latamente al cosiddetto "disturbo" ossessivo - compulsivo che in campo artistico è altrimenti definibile come un punto di vista sulla vita e come un motore creativo. La scrittura è senz'altro uno dei rituali possibili. Credo che sia l'aspetto rituale a rendere difficile e necessaria la sintesi di cui parlavamo prima. Ascoltando la tua testimonianza sul tuo lavoro, mi viene da pensare che nel rituale, forse, è come se si accumulassero tutte le paure che chi scrive cerca di esorcizzare, quindi il rituale da questo punto di vista è accumulatorio. Però è anche sintetico: in

esso ciò che forse si cerca, alla fine, è proprio lo sfrondamento e il compimento di cui parli tu. Quando parli di “chiusura del cerchio” penso che tu descriva un’operazione che è essenzialmente narrativa e ingloba e riduce a ragione e bellezza tutti i pensieri ossessivi e gli atti ripetitivi che l’hanno generata. Si tratta forse di un tentativo di restituzione di questo materiale alla sua bellezza, appunto, e al suo valore spirituale, attraverso la sua “organizzazione” artistica? Significa questo per te “chiudere il cerchio”?

Sì. Però bisogna dire che rispetto a tutto questo è essenziale una cosa: sentire un’inclinazione. Io mi rendo conto che nella vita esistono una serie di inclinazioni che fanno sì che una persona sia prima in un campo e una persona lo sia in un altro campo. E non c’è nessun merito nella risposta. Davvero non esiste il merito, non si tratta neppure di un discorso relativo alla qualità delle inclinazioni. Per me, lungi da ogni ironia e da un parlare paradossale, per me il lavoro del vasaio e quello dello spazzacamino, del giardiniere, si equivalgono in termini di valore. Il lavoro, la semplicità del lavoro, non esaurisce minimamente l’essere umano che lo fa. Questo vale anche per l’artista, che solitamente verifica una altissima coincidenza tra se stesso e l’opera d’arte, che è nient’altro che il suo lavoro. L’artista continua sempre a rielaborare e raccontare se stesso, non esaurisce mai la scrittura di sé perché non trova la coincidenza perfetta tra sé e il suo lavoro. Noi però non siamo il nostro lavoro. Anche se siamo qualcosa anche *attraverso* il nostro lavoro. C’è effettivamente un deposito di sé nel lavoro stesso. È lì che per me risiede la dignità dell’essere umano: essere sempre più complesso di quello che fa. C’è sempre però una distinzione tra le inclinazioni. Non per forza il talento deve avere una ricaduta specifica, pratica. Non necessariamente deve realizzarsi in un fatto sportivo, artistico o musicale, o culinario. Ci sono persone che hanno un talento relazionale clamoroso, il loro talento consiste nel circondarsi di persone che sanno amarle e questo fa sì che il percorso della loro esistenza avvenga con una qualità molto alta. Questo è parte integrante della costruzione del rituale. Il rituale è come una presa di coscienza completamente liberatoria. Tu non sei più ciò che si celebra. Questa idea limitante è quella che si è sviluppata più o meno dal Rinascimento in poi. Tu, come artista, devi diventare uno strumento della celebrazione. E questo significa considerare il fatto – e per me questa è un’altra di quelle pochissime verità sull’arte che forse non vengono dette abbastanza – che non esiste mai un’opera d’arte davvero individuale, ogni opera è un fatto collettivo. Ogni opera. Tutte. Compreso il libro scritto dallo scrittore più solitario del mondo. Perché l’affastellarsi dei personaggi indica in lui, rappresenta, la significazione di altri aspetti dell’umanità, quindi di altre persone che sono “più di lui”. Ogni singola opera, poi, anche la scultura fatta da un solo scalpellino, è un’opera collettiva, perché quell’individuo ha avuto un maestro, uno strumento che gli è stato consegnato da qualcuno, perché lo stesso marmo che sta lavorando appartiene alla vita. Quindi, dentro una visione di assoluta interconnettività di tutto, alla fine, l’unica cosa che importa è il tentativo di evocazione e di apparizione del sacro, tramite il lavoro che si fa. La pratica che io condivido quotidianamente è la scrittura.

Tu riveli il tuo approccio emotivo al lavoro, il tuo personale modo di praticarlo e dividerlo. Al di là di ciò che, ognuno di noi, interrogato sulla propria professione, tende a fare, cioè relazionare prevalentemente sugli aspetti tecnici...

La tecnica ha grande importanza, attenzione. È quella che nelle serate storte ti aiuta: in quei casi tu lo spettacolo “lo porti a casa”, come si dice, con la tecnica. La tecnica è quella che ti permette di essere veloce nel buttare via delle frasi e nel riconoscere quando stai mentendo o quando stai facendo un’ostentazione di narcisismo. Certamente la tecnica è anche un qualcosa che bisogna avere la forza di fare scomparire, di sublimare, di dimenticare. Quando tu vedi un grande sportivo lì non vedi più la tecnica, lo stesso vale per un grande danzatore. Se vedi la tecnica è perché stai guardando il virtuoso e io rispetto il virtuoso ma, come dicevo prima, quando lo osserviamo ci ritroviamo davanti a una sostanziale irrisoluzione della composizione. A meno che ovviamente il virtuosismo non sia parte integrante e riuscita del discorso che un artista vuole fare. Ma si tratta di eccezioni. Quindi la ricerca della verità emotiva, della spudoratezza, transita innanzitutto dall’aver il coraggio di mostrarsi per quello che si è. Tu sei anche la quantità di tecnica che hai appreso e sei riuscito a dimenticare.

Vorrei toccare in chiusura un ultimo tema. Ormai da molti decenni, anche in Italia, gli artisti si relazionano con il concetto e con il termine, oggi comune ma indefinito, di performance. Come si definisce la performance per te, biograficamente, artisticamente? Dall’inizio del tuo percorso ad oggi quale rapporto hai stabilito con questa parola e con questa categoria antichissima, ma sostanzialmente imprecisata? Che tipo di contributo pensi abbia dato il tuo lavoro alla sua definizione, anche in termini teorici?

Per spiegarlo vorrei parlarti dell’*Abisso*. Per ogni replica di quello spettacolo io mi rimetto nello stato emotivo di chi sta nominando per la prima volta quelle cose. Io cerco di rivivificare ogni singola volta quell’aspetto lì. Per questo io lo considero il mio lavoro, per così dire, più performativo. Lo definisco così perché lo associo a quello dei *performer*. Per me ciò che distingue il lavoro del *performer* da quello dell’attore, tradizionalmente inteso, è che il *performer* fa ogni volta come se fosse *one shot*. Ogni volta che faccio l’*Abisso* è come se facessi *one shot*: in quel momento non esistono le repliche di prima né quelle che verranno, esiste il bisogno che io ho di non affogare dentro quel gorgo. Se non affogo emotivamente è senz’altro perché ho le prove alle spalle, perché mi sono allenato. Ma in quel caso non si tratta di prove come le altre. Si tratta di prove “preparatorie” direi. Si tratta più di un allenamento. Io definisco l’*Abisso* come *performance* e non come semplice spettacolo anche in virtù di come è concepita la parte del processo che precede la resa. Preparare quello spettacolo per me significa davvero allenarsi sia fisicamente che emotivamente: vado in palestra, faccio pesi, corro, alleno anche la mia volontà, per costruire una partitura fisica che mi permetta di emergere dal gorgo.

Questo tu lo avverti solo per questo spettacolo, nello specifico. Costituisce dunque uno scarto rispetto ai tuoi lavori precedenti?

Sì, io considero *L’Abisso* un passo ancora avanti rispetto ai miei lavori precedenti. In *Italia Brasile* io racconto, in *Maggio ’43* racconto e faccio i personaggi. In quel caso il passo in più è rappresentato dalla capacità conquistata di recitare, interpretare i personaggi, far diventare il mio corpo come fosse loro, di far sì che il verbo diventi carne, ecco. Nell’impasto artistico dell’*Abisso* c’è qualcosa di ulteriore, non lo considero né un

progresso né un regresso, ma una sostanziale novità per me. E la novità, per me, coincide proprio con il raggiungimento di una dimensione di *performance*. Quando performo *l'Abisso*, penso così: rivivifichiamo questa “cosa”, facciamola apparire, proviamoci, capiamo che cosa succede. E osservo da dentro quello che diventa un fatto collettivo, sociale. Perché poi il teatro è questo, un fatto sociale, essenzialmente.

Al di là di patine ed etichette “teatro di narrazione”, “teatro civile”, ecc... dunque, per te resta la ritualità, la socialità, esaltate dalla dimensione che tu definisci performativa.

Sì. Però - voglio ribadirlo - odio le etichette!

BIBLIOGRAFIA

- P. H. ABBOTT, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- A. AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma, 2018.
- K. AMINE- M. CARLSON, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Tradition of the Maghreb*, Palgrave Macmillan, Londra, 2012.
- A. ANASTASI - V. DI VITA (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco Edizioni, Roma - Messina, 2015.
- M. ANGELINI - M. CALBI - A. FERRARI - B. SBRISCIÀ FIORETTI - M. FRANCA - V. GALLESE - M. A. UMILTÀ, *Motor inhibition during overt and covert actions: An electrical neuroimaging study*, «PLoS One», 10, 5, 2015, (e0126800).
- G. ARCIERO, G. BONDOLFI, *Selfhood, Identity and Personality Styles*, Blackwell-Wiley, London, 2009.
- A. ARTONI, *Il sacro dissidio. Presenza, mimesis, teatri d'occidente*, Utet, Torino, 2005.
- M. AUGÉ - P. COLLEYN, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, Elèuthera, Milano, 2006.
- J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Torino, 1987.
- M. BALIANI, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Titivillus, Pisa, 2012.
- M. BALIANI, *Ogni volta che si racconta una storia*, Laterza, Bari, 2017.
- M. BALIANI, *Ditemi prima i vostri nomi*. Lectio magistralis, «Culture teatrali», 27, 2018, 281-290.
- G. BALSAMO, *Sotto il segno del cunto. Meloso, Epica fera, Omu a mari, Muciara, Ciclopu, Camurria*, Editoria e Spettacolo, Spoleto, 2021.
- V. BAMBINI, *Il cervello pragmatico*, Carocci, Roma, 2017.
- M. BARENGHI, *Cosa possiamo fare con il fuoco? letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata, 2013.
- R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 1982.
- R. BATISTI, *Memorie dal sottobosco (poetico). Un intervento di Roberto Batisti*, in «Criticaimpura», 28 febbraio 2016, (<https://criticaimpura.wordpress.com/2016/02/28/memorie-dal-sottobosco-poetico-un-intervento-di-roberto-batisti/>) (data consultazione: 1 novembre 2021), 2016.
- A. BAZZONI, *Mark Turner*, La mente letteraria: *immaginazione narrativa e pensiero quotidiano*, in S. SINI (a cura di), *Opera, Etica, Passioni. Elementi di Stilistica e Semiotica del Testo*, Cuem, Milano, 2009, 77-112.
- G. L. BECCARIA (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino, 2004.
- E. BECK - E. J. ROBINSON - D. J. CARROLL - I. A. APPERLY, *Chirdren's Thinking about Counterfactuals and Future Hypotheticals as Possibilities*, «Child Development», 77, 2, 2006, 413-426.
- C. BELL, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, Oxford University Press, New York- Oxford, 1997.
- C. BELL, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York- Oxford, 2009.
- Benaim Sabrina - Explaining my depression to my mother annotated*: <https://genius.com/Sabrina-benaim-explaining-my-depression-to-my-mother-annotated> (data consultazione: 1 novembre 2021).
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- F. BENOZZO, *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Viella, Roma, 2007.
- F. BENOZZO, *Etnofilogia. Un'introduzione*, Liguori, Napoli, 2010.
- F. BENOZZO, *Felci in rivolta. Ferns in Revolt*, Kolibris, Ferrara, 2015.
- F. BENOZZO, *Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia*, in F. BENOZZO (a cura di), *Le origini sciamaniche della cultura europea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, 15-20.
- F. BENOZZO, *Stóra Dímun. Poema camminato*, Kolibris, Ferrara, 2019.
- Benozzo Francesco home page*: <https://www.francescobenozzo.net/> (data consultazione: 1 novembre 2021).

- A. BERARDINELLI – F. CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia. Nuova edizione con le prefazioni di Alba Donati, Paolo Febbraro, Roberto Galaverni, Matteo Marchesini, Emanuele Trevi*, Castelvechchi, Roma, 2015.
- C. BERNARDI - C. SUSANNA, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2005.
- M. BERNINI - M. CARACCILOLO, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma, 2013.
- A. BERTONI, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- C. BERTUCCELLI, *Il racconto menzognero di Ulisse a Laerte Odissea XXIV, 303-314*, «Studi Classici e Orientali», 63, 2017, 43-58.
- S. BIGLIAZZI, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Edizioni ETS, Pisa, 2002.
- S. BOEZIO, *La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria: presupposti e convergenze*, «Italianistica», 50, 3, 2011, 19-46.
- P. BOITANI, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Einaudi, Torino, 2014.
- C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- J. D. BOLTER – R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2003.
- S. BONANZINGA, *Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia*, in Giambrone R. (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Associazione Figli d'arte Cuticchio, Palermo, 2004, 13-43.
- F. BORTOLETTI (a cura di), *Teatro e neuroscienze: l'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, «Culture Teatrali», Edizioni Carattere, Bologna, 2008.
- S. BOTTIROLI, *Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 31-34.
- G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006.
- B. BOYD, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge - London, 2009.
- C. BRANDI, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino, 1974.
- J. BROCKMEIER, *The Language of Human Temporality: Narrative Schemes ad Cultural Meanings of Time*, «Mind, Culture and Activity», 2, 2, 1995, 102-118.
- P. BROOK, *Il teatro e il suo spazio*, Bulzoni, Roma, 1998.
- P. BROOK, *Insieme a Grotowski*, RueBallu, Palermo, 2011.
- D. BULFARO, *Guida liquida al Poetry Slam. La rivincita della poesia*, Agenzia X, Milano, 2016.
- S. BURRATTI, *Le performance della performance. Sulla poesia orale recente*, in «Le parole e le cose», 28 giugno 2019, (<http://www.leparoleelecole.it/?p=35991>) (data consultazione: 1 novembre 2021).
- C. CACCIARI (a cura di), *Teorie della metafora*, Cortina, Milano, 1991.
- V. CAGGIANO - L. FOGASSI - G. RIZZOLATTI - J. K. POMPER - P. THIER - M. A. GIESE - A. CASILE, *View-based encoding of actions in mirror neurons of area f5 in macaque premotor cortex*, «Current Biology», 21, 2, 2011, 144 -148.
- S. CALABRESE, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipo, Bologna, 2009.
- S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma, 2013.
- S. CALABRESE, *Neuronarrazioni*, Editrice Bibliografica, Milano, 2020.
- L. CARDILLI - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020.
- G. R. CARDONA, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Laterza, Bari, 1985.
- S. CARELLA – P. FEBBRARO - S. BARBERINI, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Stampa Alternativa Eretica Speciale, Viterbo, 2015.
- M. CARLSON, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, New York and London, 1996.
- J. CARROLL, *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1995.
- A. CAROCCI, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2019.
- A. CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Mondadori, Milano, 2011.
- A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano, 2018.
- M. CASSELLA CASSELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, «Zibaldone. Estudios Italianos», 4, 1, 2016, 205-215.

- P. CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, Einaudi, Torino, 1993.
- A. CELESTINI, *La pecora nera*, Einaudi, Torino, 2006
- M. CERUTI - L. DAMIANO, *Embodiment enattivo, cognizione e relazione dialogica*, «Encyclopaideia», 17, 37, 2013, 19-46.
- V. CICERO, *Parole come gemme. Studi su filosofia e metafora*, Il Prato, Padova, 2012.
- S. CIFUNI, *L'animale narrante. Brian Boyd e l'origine delle storie*, «Scienza e filosofia», 16, 2017, 224-235.
- S. CIFUNI, *David Herman e la mente che narra*, «Comparatismi», 3, 2018, 131-151.
- A. CLARK, *Being There. Putting Brain, Body and World Together Again*, The Mit Press, Cambridge Ma, 1997.
- M. CLARKE, *Flesh and Spirit in the Songs of Homer*, Clarendon Press, Oxford, 1999.
- J. COHEN, *Struttura del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna, 1974.
- A. COLIMBERTI, *Marcel Jousse e la liturgia mimico gestuale*, in <http://www.cristinacampo.it/public/colimberti%20jousse%20liturgia.pdf>.
- M. COMETA, *Il ritorno dei Cultural Studies*, in C. LUTTER - M. REISENLEITNER, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano, 2017.
- G. COSTA, *Sulla preistoria della tradizione poetica italiana*, Olschki, Firenze, 2000.
- S. COSTA, *Introduzione alla Poetica cognitiva. Per un'analisi linguistica di testi letterari tedeschi*, Aracne Editrice, Roma, 2014.
- S. COULSON- T. OAKLEY, *Blending Basics*, «Cognitive Linguistics», 11, 3-4, 2000, 175-196.
- M. CRISTINI, *Rito vs rappresentazione. Riflessioni su un'ipotesi di crisi*, in M. DE MARINIS (a cura di), *Rappresentazione. Theatrum philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, «Culture teatrali», 18, 1, 2008, 82-88.
- J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2015.
- J. CULLER, *The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 3-27.
- A. R. DAMASIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano, 1994.
- B. DANCYGIER, *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- T.C. DAVIS, *Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack and yaw of the performative turn*, in T.C. DAVIS (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty- First Century Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus, 2013.
- G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2008.
- M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.
- M. DE CERTEAU, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina, Milano, 2004.
- M. DE MARINIS, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma, 1999, 171-189.
- M. DE MARINIS, *L'attore solista, vent'anni dopo*, in N. PASQUALICCHIO (a cura di) *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006, 29-46.
- M. DE MARINIS, *Teoria della performance, Performance studies e Nuova Teatrologia*, «Mantichora», 5, 2015, 15-25.
- E. DE MARTINO, *Morte e piato rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- F. DERIU, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma, 1988.
- F. DERIU, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012.
- F. DERIU, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013.

- G. DI PALMA, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma, 1991.
- S. DI PIAZZA, *Mafia, linguaggio, identità*, Centro di studi ed iniziative culturali Pio La Torre, Palermo, 2010.
- E. DISSANAYAKE, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, ed. ital. a cura di F. DESIDERI - M. PORTERA, Mimesis, Milano, 2015.
- M. DONATI, *La spazialità nelle neuroscienze cognitive*, in G. MAROTTA - L. MEINI - M. DONATI (eds.), *Parlare senza vedere. Lingua e rappresentazioni mentali nei non vedenti*, ETS, Pisa, 2013, 51-64.
- M. DUFRENNE, 2004, *L'occhio e l'orecchio*, Il Castoro, Milano, 2004.
- U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.
- U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- U. ECO, *Metafora e semiotica interpretativa*, in A. M. LO RUSSO (a cura di), *Metafora e conoscenza. Da Aristotele al cognitivismo contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2005, 257-290.
- U. ECO, *Aspetti conoscitivi della metafora in Aristotele*, «Doctor virtualis», 3, 2008, 5-7.
- U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano, 2016.
- G. EDELMAN, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano, 1991.
- W. EMPSON, *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel testo poetico*, Einaudi, Torino, 1965.
- D. ENIA, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria e spettacolo, Spoleto, 2011.
- C. FALLETTI - G. SOFIA (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma, 2012.
- F. FANELLI, *Discorso interno e auto-comunicazione. Cinque saggi sulle forme del discorso verbale*, Alpes Italia, Roma, 2018.
- G. FAUCONNIER, *Mental Spaces*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- G. FAUCONNIER - M. TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Ridde Complexities*, Basic Books, New York, 2002.
- E. FERRAUTO, *Tradizione orale, riferimenti letterarie fenomeni d'attualità: il cunto siciliano nella drammaturgia inedita di Gaspare Balsamo*, in V. Cantoni - N. Casella (a cura di), *Lingua orale e parola scenica. Risorsa e testimonianza*, Cue Press, Bologna, 2018, 134-143.
- C. J. FILLMORE CHARLES, *An alternative to checklist theories of meaning*, in *Proceedings of the first annual meeting of the Berkeley Linguistics Society*, ed. by C. COGEN, CA, Berkeley Linguistics Society, Berkeley, 1975, 123-13.
- U. FIORI, *Poesia come discorso*, in L. CARDILLI L. - S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 147-150.
- E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014.
- E. FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano, 1983.
- M. FLUDERNIK, *Naturalizing the Innatural: a View from Blending Theory*, «Journal of Literary Semantics», 39, 2010, 1-27.
- L. FOGASSI, *La metafora nel cervello: il punto di vista neurofisiologico*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di A. M. LORUSSO, Bompiani, Milano, 2005, 359.
- L. FONTANELLA, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*, Asterisco, Milano, 2020.
- F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in «Taccuini di Barbablù», VI, 1986, 30-43.
- G. FRASCA, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma, 2005.
- G. FRASCA - L. VOCE, *Avviso ai naviganti*, in «Alfabeto2», 6 maggio 2018, (<https://www.alfabeto2.it/2018/05/06/avviso-ai-naviganti/>) (data consultazione: 1 novembre 2021).
- Frasca Gabriele home page*: <http://www.gabrielefrasca.it/> (data consultazione: 1 novembre 2021).
- M. FREEMAN, *Poetry and the scope of metaphor: toward a cognitive theory of literature*, in *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: a cognitive perspective*, ed. by A. Barcelona, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 2000, 253-281.

- M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.
- V. GALLESE, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, «Rivista di Psicoanalisi», 2007, 53, 1, 197-208.
- V. GALLESE, *Tra neuroni ed esperienza. Le neuroscienze e la genesi di soggettività e intersoggettività*, in A. M. BORGHI – M. DE CAROLIS – M. MAZZEO – V. GALLESE – P. VIRNO, *Che cos'è un soggetto. Tra comune e singolare*, R. ARIANO, V. AZZONI, M. MAGLIO (a cura di), Mimesis, Milano, 2013, 147-162.
- V. GALLESE- G. LAKOFF, *The brain's concepts: the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge*, «Cognitive Neuropsychology», 21, 455-479.
- V. GALLESE- U. MORELLI, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*, in www.ugomorelli.eu.
- V. GALLESE- H. WOJCIEHOWSKI, *How Stories Make us Fell: Toward an Embodied Narratology*, «California Italian Studies», 2, 1, 2011, in <https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>.
- V. GALLESE, *Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities*, «Gestalt Theory», 41, 2, 2019, 113-128.
- F. GASPARINI, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Bulzoni, Roma, 2009.
- A. GEHLEN, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Mimesis, Milano, 2010.
- A. GELL, *Art and agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- G. GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma, 1981.
- G. GENETTE, *Finzione e dizione*, trad. it. di Sergio Atzeni, Pratiche, Parma, 1993.
- B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- S. GHIDELLI, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 28-53.
- D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodilibet, Macerata, 2011.
- D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Nottetempo, Milano, 2014.
- P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma, 2012.
- P. GIOVANNETTI, *Lettore*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2019.
- P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma, 2017.
- P. GIOVANNETTI, *Lettore*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2019.
- P. GIOVANNETTI, *La performance dalla parte dell'ascolto*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 54-70.
- E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969.
- A. GORMAN, *The Hill We Climb*, Penguin - Chatto & Windus, London, 2021.
- J. GOTTSCHALL, *The Tree of Knowledge and darwinian literary study*, «Philosophy and Literature», 27, 2, 255-268.
- J. GOTTSCHALL – D. SLOAN WILSON (a cura di) *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2005.
- J. GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.
- R. L. GRIMES, *Rite Out of Place: Ritual, media and the Arts*, Oxford University Press, New York - Oxford, 2006.
- J. GROTHOWSKI, *Testi 1954-98*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-88)*, Firenze, La Casa Usher, 2016.
- GRUPPO μ (J. DUBOIS – F. EDELINE – J.M. KLINKENBERG – P. MINGUET), *Retorica della poesia. Lettura lineare, lettura tabulare*, Mursia, Milano, 1985.
- M. GUALTIERI, *Poeta che parla*, in *L'autore come performer. Atti del Convegno (Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012)*, «Prove di drammaturgia», 18, 1, 2013, 36-38.
- G. GUCCINI, *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 15-21.
- G. GUCCINI, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino, Roma, 2005.

- G. GUCCINI, *Le poetiche del 'teatro narrazione' fra scrittura oralizzante e oralità-che-si-fa-testo*, in: *Orality and Literacy in Modern Italian Culture*, (Atti del convegno *Orality and literacy in Italian Culture*, Università di Londra, 10-11 maggio 2002), Legenda, Londra, 2006, 32-49.
- G. GUCCINI, *Recitare la nuova performance epica*, «Acting Archives Rewiew», 1, 2, 2011, 65-90.
- G. GUCCINI, *Dal narratore/bambino all'autore/performer. Aperture problematiche da George Sand*, in *L'autore come performer*. Atti del Convegno (Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012), «Prove di drammaturgia», 18, 1, 2013, 11-15.
- G. GUCCINI - C. MELDOLESI, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, Editoriale, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 3-4.
- M. G. GUIDUCCI, *Teatro e neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, «Culture teatrali», 16, 2007, 39-71.
- E. A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Laterza, Bari, 1995.
- D. HERMAN, ed., *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, Columbus (OH), 1999.
- D. HERMAN, *Storytelling and the Sciences of Mind*, The MIT Press, Cambridge - London, 2013.
- B. HERRNSTEIN SMITH, *Narrative Versions, Narrative Theories*, in W.J.T. MITCHELL (a cura di), *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, 202-230.
- I. HODDER, *Entangled. An Archaeology of the Relationship between Humans and Things*, Wiley- Blackwell, Chichester, 2012.
- A. IANNUCCI, *L'Odissea e il racconto fantastico*, «Lexis», 30, 2012, 87-104.
- T. INGOLD, *Tools for the hand, language for the face: An appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech*, «Studies in History and Philosophy of Science», 30, 4, 1999, 411-453.
- J. JAYNES, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi, Milano, 1976.
- P. JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- M. JOUSSE, *Le style oral: rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Fondation Marcel Jousse, Paris, 1981.
- M. JOUSSE, *L'antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Milano, 1980.
- M. JOUSSE, *La sapienza analfabeta del bambino*, Società Fiorentina Editrice, Firenze, 2011.
- M. JOUSSE, *L'antropologia del gesto*, San Paolo, Milano, 2018.
- P. KOCH P. – W. OESTERREICHER, *Language of Immediacy – Language of Distance. Orality and Literacy from the Perspective of Language Theory and Linguistic History*, in C. LANGE – B. WEBER – G. WOLF (a cura di), *Communicative spaces. Variation, Contact and Change – Papers in Honour of Ursula Schaefer*, Lang, Frankfurt am Main, 2012, 441-473.
- M. KREISWIRTH, *Narrative Turn in the Humanities*, in D. HERMAN – M. JAHN – M. L. RYAN (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London – New York, 2003, 377-382.
- G. LAKOFF - M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- G. LAKOFF - M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.
- G. LAKOFF - M. TURNER, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- C. M. LAUDANDO (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Tangram, Trento, 2016.
- A. LEROI - GOURHAN, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino, 1977.
- C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1955.
- V. LINARES, *Il contastorie*, in *Racconti Popolari*, Pedone e Lauriel, Palermo, 1840.
- G. LO DICO, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, Palermo, 1856-1860.

- G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Prospero, Milano, 2019.
- F. LO PIPARO, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma – Bari, 2003.
- A. B. LORD, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, New York, 1971.
- N. LORENZINI, *La voce nel testo poetico*, in «Il verri», I-II, 1993, 73-87.
- R. LO RUSSO, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 71-90.
- M. LUZI - C. CASSOLA, *Poesia e romanzo*, Rizzoli, Milano, 1973.
- J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981, (ed. or. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979).
- L. MALAFOURIS, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2013.
- S. MALVICA, *Dalla figura alla narrazione. Verso uno studio fenomenologico del paesaggio*, «Reti, saperi, linguaggi», 9, 17, 1, 2020, 169-184.
- A. MANCINI, *Il poetattore*, Manni, Lecce, 2014.
- L. MANGO, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma, 1994.
- H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1964.
- L. MASTROPAOLO, *Mandiaye N'diaye e il teatro di narrazione: tecniche dell'oralità a servizio dello spettacolo*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 35-39.
- H. MATURANA - F. VARELA, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Venezia, 1985.
- M. MAZZONE - E. CAMPISI, *Metafore ed embodiment: il linguaggio viene dopo?*, Atti del XVI Congresso della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio, CUEC, Cagliari, 2010, 124-133.
- G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- D. P. MCADAMS, *The Art and Science of Personality Development*, The Guilford Press, New York - London, 2015.
- B. MCCONACHIE, *The Cognitive Sciences Meet Performance Studies*, «Reti, saperi, linguaggi», 2, 2015, 191-226.
- B. MCCONACHIE, *Evolution, Cognition and Performance*, Cambridge University Press, 2016.
- J. MCKENZIE, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London and New York, 2001.
- M. MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.
- M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1969.
- A. MINNUCCI, *La poesia orale, strumento di lotta*, in «Il Manifesto», 27 giugno 2020, (<https://ilmanifesto.it/la-poesia-orale-strumento-di-lotta/>) (data consultazione: 1 novembre 2021).
- Monosportiva Galli Dal Pan- Zoopalco*: <https://zoopalco.org/produzioni/monosportiva/> (data consultazione: 1 novembre 2021).
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2006.
- A. NICCACCI – M. PAZZINI – R. TADIELLO, *Il libro di Giona. Analisi del testo ebraico e del racconto*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2004.
- A. NOE, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano, 2010.
- P. G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 11-14.
- K. OATLEY, *The Mind's Flight Simulator*, «Psychologist», 21, 2008, 1030-1032.
- W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2014.
- A. ORTONY, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- M. PAOLINI, *Vajont. 9 ottobre '63. Orazione civile*, Einaudi, Torino, 2008 (vol. + DVD).
- M. PAOLINI, *I-Tigi. Racconto per Ustica*, Einaudi, Torino, 2009.

- N. PASQUALICCHIO, *Il solismo come antitradizione*, in N. PASQUALICCHIO (a cura di) *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006, 7-28.
- A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, 1977.
- P. PAVIS, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 1998.
- A. PENNISI – A. FALZONE, *Linguaggio, evoluzione e scienze cognitive: un'introduzione*, Corisco Edizioni, Messina, 2017.
- P. PERCONTI, *Leggere le menti*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- P. PERCONTI, *L'autocoscienza. Cos'è, come funziona, a cosa serve*, Laterza, Bari, 2008.
- P. PERCONTI, *I limiti delle storie su se stessi*, in F. DESIDERI - P. F. PIERI (a cura di), *Prima e terza persona. Forme dell'identità e declinazioni del conoscere*, «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia», 13, 2013, 45-56.
- C. PERELMAN - L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966.
- F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari, 2007.
- F. PERRELLI, *Poetiche e teorie del teatro*, Carrocci, Roma, 2015.
- V. R. PERRINO, *Il teatro di narrazione e la "nuova performance epica"*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 18, 2011, 67-154.
- P. PERTICARI (a cura di), *Della conversazione*, Guaraldi, Rimini, 1993.
- F. PERUSSIA, *Theatrum psychotechnicum. L'espressione poetica della persona*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- A. M. PETROSINO, *Nature morte e vanità*, Vydia, Macerata, 2020.
- P. PHELAN, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, New York, 1993.
- P. PHELAN, *Special issue: narrative and performance*, «Narrative», 8, 2, 2000, Ohio State University Press, Columbus, 2000.
- E. PITOZZI, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata, 2017.
- G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, in «Romania», XIII, 1884, 315-348.
- P. PIZZIMENTO, *Tolkien: mostri e traduttori. Performatività delle traduzioni de Il Signore degli Anelli*, in «Mantichora», X, 2020, 145-157.
- P. PIZZIMENTO – F. VITA, «If it's not Love then it's the Bomb». *A social drama: selfie and nuclear imaginary in contemporary Politics*, in *Imagaries of a Pandemic*, «Imago. A journal of the social Imaginary», XVII, X: 111-138, (www.imagojournal.it) (data consultazione: 1 novembre 2021), 2021.
- A. PIZZO, *Il corpo mediatizzato: corpo e personaggio nel teatro intermediale*, «Mimesis journal», 7, 2018, 113-125.
- Poetry in Public Spaces* «Liminalities», 11, 3, 2015.
- G. POLICASTRO, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano, 2021.
- G. PONTIGGIA – E. DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010.
- V. S. RAMACHANDRAN, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano, 2004.
- P. RICOEUR, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaka Book, Milano, 1989.
- P. RICOEUR, *La metafora viva*, ed. ital. a cura di G. GRAMPA, Jaka Book, Milano, 2010.
- G. RODARI, *Novelle fatte a macchina*, Einaudi, Torino, 1973.
- R. ROSSI, *Blending e narratività*, «Comparatismi», 1, 2016, 248-259.
- C. RUGGERI, *Poesie. Inferno minore)e pagine del travaso*, a cura di A. Cudazzo, Musicaos, Lecce, 2018.
- S. J. RUSSELL, P. NORVIG, *Artificial Intelligence. A Modern Approach*, Prentice Hall, New Jersey, 1995.
- M. SALGARO (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma, 2009.
- G. SCABIA, *Chi sia la poesia. Introduzione inedita a Canzoniere mio*, in «Doppiozero», 21 maggio 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/chi-sia-la-poesia>

- F. SCARPELLI, *In un unico mondo. Una lettura antropologica di John Searle*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2017.
- R. SCHECHNER, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma, 1999.
- R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. ital. a cura di D. TOMASELLO, Cue Press, Bologna, 2018.
- M. SCHINO, *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*, Laterza, Roma - Bari, 2009.
- C. SCIAMMACCA, *Il teatro di poesia di Mario Luzi. Da Pietra Oscura a Libro di Ipazia*, Fondazione Mario Luzi, Roma, 2019.
- C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.
- A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino, 1962.
- L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma, 2001.
- C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.
- C. SEVERI, *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Einaudi, Torino, 2018.
- L. A. SHAPIRO, *The mind incarnate*, Mit Press, Cambridge MA, 2004.
- SHI-XU, *Linguistics as metaphor: analysing the discursive ontology of the object of linguistic inquiry*, «Language Sciences», 22, 4, 2000.
- M. SILK, *Metaphor and Metonymy: Aristotle, Jakobson, Ricoeur, and Others*, in G.R. BOYS-STONES (ed.), *Metaphor, allegory and the classical tradition, ancient thought and modern revisions*, Oxford University Press, Oxford - New York, 2000, 115-47.
- M. SINDING, 'Genera Mixta': *Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*, «New Literary History», 36, 4, 2005, 589-619.
- G. SOFIA (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Alegre, Roma, 2009.
- G. SOFIA, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma, 2013.
- S. SORIANI, *Dario Fo e la fabulazione epica*, «Prove di drammaturgia», 10, 1, 2004, 27-30.
- L. SPADARO, *L'attore specchio. Training attoriale e neuroscienze in 58 esercizi*, Dino Audino, Roma, 2019.
- T. SPIGNOLI, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Pàtron, Bologna, 2020.
- G. STOCCHI, *Compagno poeta. Ballate e testimonianze di una generazione*, Einaudi, Torino, 1980.
- P. STOCKWELL, *Cognitive Poetics. An Introduction*, London- New York, 2002.
- W. STORR, *La scienza dello storytelling. Come le storie incantano il cervello*, Codice edizioni, Torino, 2020.
- D. TANNEN, *What's in a frame? Surface evidence for underlying expectations*, in *New directions in discourse processing*, ed. by R. O. FREDLE, Ablex, Norwood, NJ, 1984, 137-181.
- I. TAPIERO, *Situation Models and Levels of Coherence: Toward a Definition of Comprehension*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ), 2007.
- D. TAYLOR, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma, 2019.
- F. M. TERZAGO, *Caratteri*, Vydia, Macerata, 2018.
- E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005.
- The Hill We Climb - Wikipedia, the free encyclopedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hill_We_Climb (data consultazione: 1 novembre 2021).
- The View from Halfway Down - Wikipedia, the free encyclopedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/The_View_from_Halfway_Down (data consultazione: 1 novembre 2021).
- T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969.
- D. TOMASELLO, una nota per la collana *Fare Testo*, in S. PIERATTINI, *Teatro*, Editoria e Spettacolo, Roma, 2011,1.
- D. TOMASELLO, *L'isola che non c'è: l'autore-performer in Sicilia*, in *L'autore come performer. Atti del Convegno (Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012)*, «Prove di drammaturgia», 18, 1, 2013, 26-30.
- D. TOMASELLO, *Menti letterarie o letteratura della mente? Una questione performativa*, in G. LO CASTRO - E. PORCIANI - C. VERBARO (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Ets, Pisa, 2014, 77-84.
- D. TOMASELLO, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», 9, 2015, 57-66.

- D. TOMASELLO, *Una via italiana ai Performance Studies*, in R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. TOMASELLO, Cue Press, Bologna, 2018, 500-517.
- D. TOMASELLO, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2021.
- D. TOMASELLO, *Postfazione. Gaspare Balsamo, ovvero della necessità della Maestria in tempi di orfananza*, in G. BALSAMO, *Sotto il segno del cunto. Meloso, Epica fera, Omu a mari, Muciara, Ciclopu, Camurria*, Editoria e Spettacolo, Spoleto, 2021, 169-187.
- D. TOMASELLO - P. VESCOVO, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, 2020.
- J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019.
- P. V. TONDELLI, *Poesia e rock*, in *Un weekend postmoderno*, ora in Tondelli P.V., *Opere*, Bompiani, Milano, 2001.
- M. TREU, *L'oralità torna in scena*, in L. CARDILLI – S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino, 2020, 263-280.
- R. TSUR, *Toward a Theory of Cognitive poetics*, Elsevier- North Holland, Amsterdam, 1992.
- R. TSUR, *On the Shore of Nothingness. A Study in Cognitive Poetics*, Imprint Academic, 2003.
- A. M. TURING, *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem* «Proceedings of the London Mathematical Society», 2-42, 1, 1937, 230–265.
- M. TURNER, *Death Is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*. University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- M. TURNER, *Blending as a central process of grammar*, in *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, ed. by A. GOLDBERG A. (a cura di), CSLI, Stanford, 1996.
- M. TURNER, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- M. TURNER, *The Cognitive Study of Art, Language, and Literature*, «Poetics Today», 23, 1, 9-20.
- M. TURNER (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- M. TURNER, *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and Human Spark*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2014.
- V. TURNER, *Anthropology of Performance*, New York, 1986.
- V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- L. VAGLIO, *La mappa della poesia italiana: lirici, performer e sperimentatori*, in «Gli stati generali», 26 agosto 2017, (<https://www.glistatigenerali.com/letteratura/mappa-poesia-italiana-26082017/>) (data consultazione: 1 novembre 2021).
- F. VARELA - E. THOMPSON- E. ROSCH, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- V. VENTURINI, *A occhi chiusi: la doppia visione del «cunto»*, in «Teatro e Storia», XXV, 2004, 419-442.
- P. VESCOVO, *Fabula, Fatum*, in *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia, 2020, 13-30.
- P. VIRNO, *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati- Boringhieri, Torino, 2011.
- F. VITA, *La svolta orale. Un metodo performativo per la poesia*, in «O.b.i.o. Osservatorio bibliografico della Letteratura italiana Otto-Novecentesca», XI, 42/43, 2021, 106-114.
- M. WINKELMANN, *Shamanism as the Original Neurotheology*, «Zygon», 39, 1, 2004, 193-217.
- W. WORRINGER, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino, 1975.
- A. ZARDI, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico*, «Scritture della performance», 7, 1, 2018, 91-111.
- A. ZAZZARONI, *Teatro e neuroscienze: un seminario interdotto a Bologna*, «Ariel», 23, 1, 2008, 29-37.
- Zollo Vittorio- *'A bomb' è a toja e pur' 'a mia*: <https://www.poesiadelnostrotempo.it/vittorio-zollo/> (data consultazione: 1 novembre 2021).
- P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- L. ZUNSHINE, *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford University Press, Oxford- New York, 2015.

L. ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 1984.

P. ZUMTHOR, *Prefazione a C. BOLOGNA, Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992, 9-12.