

Fabrizia Vita

La svolta orale Un metodo performativo per la poesia

In seno alla poesia italiana contemporanea si è profilata, nel secondo Novecento, una interessante svolta orale. Si considera il fenomeno a partire da alcune resistenze incontrate, agli esordi, sul fronte più tradizionale, turbato allora da quella che si poté avvertire come una sorta di deriva performativa della letteratura. La questione viene inquadrata teoricamente, nel tentativo di mostrare la validità del paradigma offerto dai *Performance Studies*, per illuminare il rapporto tra oralità, scrittura e, in senso più lato, verbalità, sotto la lente della processualità.

In the second half of the twentieth century, an interesting oral turn has emerged within contemporary Italian poetry. The phenomenon is considered from the point of view of some of the resistance encountered, at the outset, on the more traditional front, troubled at the time by what could be perceived as a sort of performative drift of literature. The issue is framed theoretically, in an attempt to show the legitimacy of the paradigm offered by Performance Studies, to illuminate the relationship between orality, writing and, more broadly, verbatim, under the lens of processuality.

*L'albero può tornare indietro
a colpi regressivi di moviola
e chiudersi nel seme
il discorso restringersi
a una sola parola
anemofila
pronta a ogni volo.
(B. Cattafi)*

1.

La condanna e una malcelata nostalgia, concentrate nello stralcio che segue, tratto dal paragrafo *Parentesi sul poeta come istrione*, venano di amarezza la cinquantina di pagine sulla *Poesia* che Mario Luzi consegnava nel 1973 alla Biblioteca dell'Istituto Accademico di Roma.¹ La densità morale del testo giustifica la tirata dolorosa del poeta, che scriveva anche da un angosciato limite anagrafico, sfiorando ormai la sessantina:

¹ Nella collana, curata da Gaspare Barbiellini Amidei, Riccardo Campa e Vittorino Veronese, Rizzoli intendeva accogliere una sorta di censimento delle voci più significative della cultura contemporanea, alla luce dei dibattiti che animavano l'Istituto Accademico di Roma, presieduto da Eugenio Montale.

Barbe, pidocchiere, declamazioni provocatorie, deliqui, urla, ruggiti, alcool, droga, polvere e fango sui blusotti, i pantaloni e le scarpe del vagabondaggio, ghigno o ebetudine sulle maschere della gioventù che morde il freno o della vecchiaia mal rassegnata – tutto il ciarpame della *bohème* letteraria, tutto l'armamentario del fumettone romantico finiti tra gli scenari e i guardaroba dell'opera lirica sembrano tornati in auge, questa volta con migliore fortuna.²

Si tratta di una testimonianza sugli aspetti più clamorosamente performativi di alcune pratiche poetiche allora emergenti. Lasciamo che queste parole ci introducano al panorama della poesia orale italiana contemporanea, cogliendo a nostra volta la visione che inquieta il poeta da questo punto di affaccio. Esso si offre strategicamente a metà strada, dato che un certo risveglio performativo e orale, in questo campo, in Italia, precede in realtà il tempo di Luzi e giunge a maturità soltanto nei decenni successivi.³

Il primo Novecento aveva consacrato la più emblematica delle *silhouettes* del poeta italiano, dalla debordante presenza performativa: il Vate. Luzi qui non vi faceva cenno e si concentrava, piuttosto, sul futuro, profetizzando di fatto un'ondata d'oltre oceano che avrebbe raggiunto l'Italia pochi anni di là dal momento in cui egli aveva sentito la necessità di esprimere queste sue perplessità, piuttosto severamente. Nel 1979, il festival dei poeti di Castelporziano avrebbe portato in Italia i *performer* della poesia orale più noti all'estero, tra i quali alcuni esponenti di spicco della *beat generation*.⁴

La poesia orale, distinguendosi ancora oggi non nettamente né pacificamente da quella performativa,⁵ si è poi sviluppata in Italia anche attraverso l'introduzione del *Poetry Slam*, nato in America nei primi anni Ottanta e importato sul finire dello stesso decennio.⁶ La fortuna del noto Premio Alberto Dubito, di poesia con musica, fondato nel 2013, ha dato grande visibilità, accanto al *Poetry Slam*, anche alle pratiche di *spoken word*, *spoken music*, *rap*. Nella vasta area dell'oralità *Slam* è attiva, a fianco di esponenti di generazioni più mature, rappresentate ad esempio da Lello Voce e Guido Catalano, una larga pletora di più giovani artisti, tra i quali spiccano il neo-metricista Alfonso Maria Petrosino, Julian Zhara, Alessandro Burbank.

² Mario Luzi, *Poesia*, in Mario Luzi - Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 44. Questo testo di Luzi si può leggere anche al confronto con il più noto contributo di un altro poeta della stessa generazione, Franco Fortini, che pochi anni più tardi, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1981-82 dell'Università di Siena, interveniva più specificamente sul tema dell'oralità, calibrando la sua analisi sulle implicazioni della lettura e della voce in poesia: *La poesia ad alta voce*, in Id. *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1562-1578, (I ed. «Taccuini di Barbablù», 6, 1986).

³ 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, [ultimo accesso 31.07.2021].

⁴ Simone Carella, Paolo Febraro, Simona Barberini, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015.

⁵ Sulla questione del rapporto tra *performance* e oralità si veda, tra i tanti contributi reperibili in rete, quello di Simone Burratti, *La performance della performance. Sulla poesia orale recente*, «Le parole e le cose», 28 giugno 2019, www.leparoleelecose.it, [ultimo accesso 31.07.2021].

⁶ Dome Bulfaro, *Guida liquida al Poetry Slam. La rivincita della poesia*, Milano, Agenzia X, 2016.

L'evento *Slam* è concepito come una competizione, della quale senz'altro colpiscono gli aspetti *naïf*, ma in cui è facile riscontrare anche somiglianze con la tenzone, della quale la letteratura italiana serba notissima memoria. Se la recente notizia della prima vittoria di un poeta italiano, Giuliano Logos, alla quindicesima edizione della Coppa del Mondo di *Poetry Slam* (Parigi 10-16 maggio 2021), rivela la diffusione e l'affermazione del genere in Italia, tuttavia, in campo italiano, le pratiche ascrivibili all'area dell'oralità *Slam* raccolgono ancora spiccate resistenze in ambito letterario tradizionale, per via della loro natura effervescente e non sempre troppo meditata.⁷ Ma al di là di questo perimetro, che pure conosce significative tangenze con il mondo della scrittura, la poesia italiana contemporanea ha fornito e fornisce ormai esempi riconosciuti di opere di raffinata ricerca formale, a cavallo, appunto, tra scrittura e oralità: per citare due esempi, formalmente pure estremamente distanti tra loro, si pensi alle opere di Gabriele Frasca e di Francesco Benozzo.⁸

Non ci soffermeremo su un'analisi storiografica, che imporrebbe di approfondire le modalità in cui in seno alla letteratura italiana, si è potuta affermare la svolta orale che dialoga anche a livello epistemologico con le grandi quanto controverse svolte della cultura contemporanea: quella narrativa, quella cognitiva e non ultima quella performativa.⁹ La svolta performativa è chiaramente la più direttamente implicata nel movimento orale che Luzi avvertiva minacciosamente rivoluzionario e del quale oggi, con la maturità dei fenomeni data dal tempo, la maggioranza dei letterati può riconoscere l'innegabile stimolo.

Le questioni poste dalle più recenti evoluzioni della poesia contemporanea italiana sono dunque la performatività e l'oralità della letteratura – che proveremo a cogliere teoricamente nella loro imperfetta coincidenza – e, tra queste, una corrente narrativa che si incarica delle evoluzioni dell'io poetico, tra scrittura e dizione.

Ci proponiamo, piuttosto, una riflessione metodologica che riteniamo preliminare a qualsiasi studio sull'oralità letteraria contemporanea, tentando di verificare l'opportunità di applicazione del paradigma performativo in questo contesto.

⁷ Efficaci, nel monitorare l'evoluzione dell'oralità nella letteratura italiana contemporanea e nel promuovere un contatto tra mondo accademico e artistico, due convegni. I lavori del primo sono confluiti in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli- Stefano Lombardi Vallauri, Torino, Accademia University Press, 2020. Il più recente si è svolto on-line: *Nuova Pop. La poesia orale e performativa negli anni Duemila*, 21 maggio 2021, organizzato da Riccardo Frolloni (Università di Bologna) e Alessandro Ludovico Minnucci (Zoopalco, University of Chicago).

⁸ Ricordiamo della più vasta produzione dei due solo le opere poetiche di più recente pubblicazione: Gabriele Frasca, *Lame*, Roma, L'Orma Editore, 2016; Francesco Benozzo, *Máelvarstal. Poema della creazione dei mondi*, Ferrara, Edizioni Kolibris, 2020.

⁹ Sulla tensione tra scrittura e oralità si rimanda a *Gli spazi mobili della poesia, un ragionamento su Mitilanza #1*, un vivace volumetto collettivo che non ha avuto edizione ufficiale ed è reperibile esclusivamente online, sul sito www.amazon.it [ultimo accesso 31.07.2021]. L'opuscolo digitale raccoglie interventi di poeti e critici sui temi promossi dal convegno *Mitilanza#*. *Gli spazi mobili della poesia*, tenutosi a La Spezia il 25 e 26 febbraio 2017. I contributi, pubblicati tra 1 marzo e 5 aprile 2017, erano originariamente ospitati nella rivista www.midnightmagazine.org, non più accessibile online. In un gioco delle parti funzionale e non privo di acuta ironia, che contribuì ad approfondire la riflessione sull'impatto dell'oralità sulla scena poetica italiana si configurarono allora due schieramenti: da un lato, tra i difensori dell'oralità più pura, Lello Voce, dall'altro lato critici come Roberto Batisti, assestati su posizioni più equilibrate e su una ragionevole difesa dei valori della scrittura.

2.

Dall'ambito dei *Performance Studies* si possono raccogliere alcune riflessioni non peregrine sull'oralità.

Mostrando per la specifica questione del nesso *performance*/oralità un interesse per la verità piuttosto cursorio, Richard Schechner ha affermato che «il sapere performativo appartiene alla tradizione orale [...]».¹⁰

È merito di Fabrizio Deriu aver ampliato la riflessione finendo per implicarvi il concetto di scrittura, e additando di fatto un orizzonte fertile per gli studi di poesia e letteratura nel mondo contemporaneo, sebbene questo interesse non sia tra i principali dello studioso.¹¹

Deriu ha ritenuto che fosse in primo luogo indispensabile interrogarsi sul concetto di *script*, in riferimento all'oralità, a partire dal dettato schechneriano.¹²

Per lo statunitense lo *script* sarebbe una sorta di nucleo di sapere essenziale, una traccia che si trasmette da esecutore a esecutore – il riferimento è ai danzatori-sciamani dei templi-teatri paleolitici – e che costituisce la base di ogni *performance*, ovvero di ogni esecuzione *recuperata*.¹³ Lo *script* è il nucleo stesso, insomma, dal quale si recupera il *quid* che l'esecuzione tradurrà in realtà fruibile nel presente. Il nodo affrontato da Deriu è se questo *script* sia o meno paragonabile a un *text*, ovvero quanto sia compromesso con la testualità e in definitiva la scrittura tradizionale. Per Schechner i due concetti non coincidono. Deriu invece mostra i segni di un conflitto che ci appare fertile.

Lo studioso, assestandosi dichiaratamente sulla linea di Diana Taylor,¹⁴ non predilige certo un diretto confronto con le questioni relative alla compromissione tra *performance* e scrittura. Tuttavia, allontanandosi sostanzialmente e deliberatamente dal rasoio schechneriano tra *script* e *text*, Deriu ha affermato che «la metafora della scrittura è estremamente potente e ancor più lo è la nozione derridiana di

¹⁰ Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, p. 40. (Richard Schechner, *Magnitudes of Performance*, in *The Anthropology of Performance*, edited by V. Turner, E.M. Bruner, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1986).

¹¹ La storia dell'accoglienza dei *Performance Studies* in Italia è ben delineata da Dario Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies*, in Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., pp.500-517.

¹² Il concetto di *script* attraversa diverse discipline. A partire dalla psicologia della Gestalt, è stato enormemente sviluppato nell'ambito di ricerca sulle intelligenze artificiali. Una trattazione specifica è quella di Robert C. Schank e Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1977. In ambito letterario è oggetto della riflessione di David Hermann sulle strutture cognitive della narrazione: David Herman, *Il racconto come strumento di pensiero*, trad. di Daniela Feltracco, in *Neuronarratologia, Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di Stefano Calabrese, Bologna, Archetipolibri, 2009, pp. 99-138.

¹³ Il conoscere e il saper fare della tradizione orale, di fatto, configurano insieme il concetto di comportamento recuperato, che è uno dei cardini della teoria schechneriana. I *restored behaviors* sono, per Schechner «comportamenti recuperati, azioni fisiche, verbali o virtuali che accadono “non-per-la-prima-volta”, ma sono in realtà preparate o provate. Una persona potrebbe non essere consapevole di stare eseguendo una sequenza comportamentale» (Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p.74).

¹⁴ Deriu, riferendosi a Diana Taylor, predilige una interpretazione degli studi performativi come una lente che consente di «ripensare la produzione e l'espressione culturale da una posizione diversa dalla parola scritta». (Già citata da Deriu: Diana Taylor, *Performance Studies: a hemispheric focus*, in Richard Schechner, *Performance Studies*, London – New York, Routledge, 2006, p.12).

“archiscrittura” – ovvero il fenomeno del “tener traccia” che precede la scrittura in senso stretto e che è alla base di ogni costruzione di realtà sociale». ¹⁵

Se da un punto di vista meramente etimologico potremmo affermare che *script* rimanda evidentemente a *scrittura*, ¹⁶ seguendo le più recenti evoluzioni del pensiero di Derrida, si potrebbe pure aggiungere che ciò è vero non soltanto in termini metaforici. ¹⁷

Se la scrittura nei limiti del suo storico manifestarsi è legata alla mera verbalità, tuttavia una scrittura mentale, non metaforica, ma realmente presente nella mente del *performer* di poesia orale tradizionale, svincolata da ogni limite mediale, comprendeva senz’altro anche la memoria dei toni e dei gesti oltre a quella delle parole che il *performer* richiamava in vita al momento dell’esecuzione. Alla luce di questo lo *script* non è una *non scrittura*, è piuttosto una scrittura più ampia.

Ordiniamo dunque i termini: lo *script/text* è una forma lata di scrittura perché consiste in una memoria che nella mente ha il suo deposito indefinito, flessibile e attivabile; la memoria stessa, se la guardiamo nei suoi aspetti impliciti, è infatti una forma di scrittura; tuttavia, se la guardiamo nei suoi aspetti espliciti, la memoria è anche un’azione, precisamente è l’azione che la rende conoscibile e riconoscibile al di là della mente che la possiede come deposito. All’interno del campo della memoria convivono dunque aspetti di scrittura e aspetti di azione. Non sarà a questo punto scorretto dire che all’interno del campo della memoria, al quale ci ha condotti la riflessione performativa sulla tradizione orale, scrittura e azione finiscono per essere identificabili. Se la scrittura è anche azione, ciò si dà proprio perché viaggia in un flusso performativo che in definitiva appare quanto mai opportuno indagare, appunto, con lente performativa. ¹⁸

Tutto ciò che è depositato, stabile, fisso può inquietare nella misura in cui pare porsi in contraddizione con il principio di motilità che anima gli studi performativi, ma se si accetta pacificamente la natura dinamica dello stesso concetto di scrittura, ogni diffidenza decade.

Lo stesso Deriu affermava:

Bisogna dunque necessariamente considerare l’interfaccia tra oralità e scrittura ad almeno tre livelli: a) l’incontro di culture dotate di scrittura con culture che ne sono prive [...]; b) l’interazione di tradizioni scritte e tradizioni orali all’interno di società che impiegano la scrittura a diversi livelli e contesti; c) l’interazione tra le capacità espressive nel registro scritto e in quello orale a livello individuale. I livelli b) e c), come è

¹⁵ Fabrizio Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 165.

¹⁶ Affondi etimologici non sono estranei alla linea più recente degli studi performativi italiani. Si veda a proposito, la ricerca intorno allo stesso termine *performance* in Dario Tomasello – Pier Mario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue Press, 2020.

¹⁷ È interessante notare come in ambito italiano si sia affermata la necessità di inspessire le affermazioni della teoria performativa alla luce della riflessione maturata in ambito filosofico. Se si guarda all’accoglienza di Derrida in Italia non si può ignorare il filtro di Maurizio Ferraris. Si rimanda all’efficace sintesi della sua visione contenuta in *Scrittura, archiscrittura, pensiero*, «Etica e Politica», XI, 2009, 2, pp.106-120. Si veda anche Francesco Vitale, *Documentalità o della grammatologia quale scienza positiva. Ferraris e l’eredità di Derrida*, «Rivista di Estetica», 50, 2012, pp. 365-376.

¹⁸ Eppure, nello stesso contributo Deriu chiamava in causa la distinzione di Barthes tra azione e scrittura, secondo la quale la scrittura non sarebbe mai un’azione, ma solo il suo deposito (*Performático*, cit., p. 166).

facilmente intuibile, interessano il cuore stesso del fenomeno teatrale, in tutta la loro estensione storica e geografica.¹⁹

In verità si può a ragione estendere al campo della poesia orale la conclusione dello studioso italiano intorno alla disponibilità del teatro a indagini di questo tipo. Si noterà anzi come, dal punto di vista teorico, possa risultare addirittura più stimolante indagare il rapporto tra oralità e scrittura in un campo, in questo senso, più storicamente e teoricamente controverso come il territorio lato della poesia. Se infatti la tensione tra scrittura e oralità/*performance* in campo teatrale è una questione che sostanzialmente attraversa i secoli, accompagnata, se si vuole non esaustivamente, dalla riflessione teorica relativa, a partire dal Novecento e nel campo poetico che è anche quello di Luzi, la sua eclatante emersione crea uno sconcerto comprensibile: l'oralità si rinnova, a pieno diritto, nella creazione poetica, ma dovendo trasgredire il divieto di sosta lungamente imposto dalla modernità attraverso il dominio della scrittura.²⁰ La sua affermatività, la quale deve attivamente superare un pregiudizio che non appartiene evidentemente al solo Luzi, dice qualcosa di nuovo se non altro perché costretta a riflettere lungamente sulle proprie ragioni per potere sostenere i contrasti che inevitabilmente incontra.

Nella nostra ottica tra i suggerimenti di Deriu risulta interessante quello che spingeva a indagare le interazioni tra le capacità espressive nel registro scritto e in quello orale, a livello individuale.

Ciò implica una sfida per gli studi performativi all'incrocio con quelli sull'oralità: sarà necessario evadere i confini dell'oralità tradizionale disegnati dall'originaria fuggevole riflessione di Schechner.

L'esplosione novecentesca di una teoria dell'oralità fortemente vincolata al concetto di tradizione orale²¹ vincolava certamente anche gli studi performativi entro certi confini: è possibile, dopo averli conosciuti, evaderli?

3.

Nella produzione poetica contemporanea, all'incrocio tra oralità e scrittura, la centralità della memoria e di ogni relativa pratica mnemotecnica ovviamente decade. Con essa viene a mancare anche l'impalcatura che implicava il concetto di comportamento recuperato, che si adattava perfettamente alle logiche dell'oralità tradizionale.

¹⁹ Ivi, pp. 169-170.

²⁰ Gabriele Frasca, *Il ritorno del sortilegio orale*, in Id. *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Roma, Luca Sossella editore, 2015, pp. 19-28. (L'opera, nella sua prima edizione, presentava titolo e sottotitolo invertiti: *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005).

²¹ Il riferimento è ai ben noti studi: Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1960; Milman Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Adam Parry ed., Oxford, Clarendon Press, 1971; Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London- New York, Methuen, 1982 (ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986); Eric Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflection on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press, 1986.

Vogliamo seguire la tensione a una ponderata astrazione che si individua come la strada più diretta verso la maturazione dell'incontro auspicato tra *performance* e letteratura. In questo senso risulta molto stimolante la linea tracciata da Dario Tomasello, la cui ricerca è più nettamente orientata a indagare e difendere le ragioni di questo connubio. Ecco cosa afferma Tomasello, guardando al fenomeno dell'oralità e avvertendo la necessità di definire il problema proprio all'interno del nostro campo di indagine:

L'oralità secondaria nel caso della poesia italiana contemporanea pone al lettore sfide che vanno ben al di là di un preteso, vieto manicheismo tra la voce originaria del poeta (destinata a prendere inedito spazio nelle forme che intendiamo esaminare in questa sede) e il primato (perduto?) della pagina. Si può parlare di una *re-mediation* della voce poetica in tempi di riappropriazione dell'oralità primigenia della poesia come questi? A ben vedere, la nozione schechneriana di *as performance* ci libera proficuamente da certi impacci fin troppo astratti. Il testo poetico può sfuggire alle secche di una categorizzazione "dogmatica" di *performance* nel senso vieto di azione in presenza; e misurare la propria complessità sul terreno più appropriato di un compromesso tra dominio della voce e trasfigurazione letteraria.²²

Intendiamo seguire dunque questa apertura, che propone un approccio alla letteratura *come performance* affermando una linea di aderenza flessibile alla parte più mobile della teoria schechneriana, quella che invita coraggiosamente a una applicazione del paradigma a qualsiasi campo umanistico: un paradigma che ammetterà, tra i vari movimenti che il performativo suggerisce, anche quello della trasfigurazione.

Paolo Giovannetti ha recentemente affermato che il campo delle oralità «antichissime e nuovissime» appare oggi «a volte un po' mitico, troppo mitico».²³

Il riferimento è alla debordante tendenza di taluni artisti orali contemporanei di riferirsi piuttosto superficialmente alla pratica orale della poesia antica e medievale.²⁴

Sarebbe opportuno seguire il suggerimento all'astrazione anche in questa direzione? Sarebbe proficuo tentare di emanciparsi da quell'eccessiva aderenza a riferimenti storici – dei quali un esausto ma evidentemente indomito spirito romantico è sempre a caccia – provando a definire teoricamente l'oralità *tout court*?

Sarebbe un'impresa della quale è facile intuire la vastità; tuttavia, senza alcuna inutile pretesa né di fissazione né di esaustività, si può provare semplicemente a verificare la capacità della teoria della *performance* di sopperire in qualche modo all'eccesso di mito lamentato da Giovannetti.

Alla luce della teoria della *performance* si può affermare che l'oralità sussiste come processo in questi termini: 1) primariamente essa consiste nella facoltà di *dettarsi* interiormente lo *script* prima di agire; 2) in secondo luogo rappresenta la capacità di *dettare* esteriormente uno *script* selezionando parti al suo interno e traducendolo: a)

²² Dario Tomasello, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 30.

²³ Paolo Giovannetti, *La performance dalla parte dell'ascolto*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, cit., p. 55.

²⁴ Dai quali si distacca tuttavia nettamente la colta riflessione di Francesco Benozzo sulle ascendenze sciamaniche della poesia orale (*Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia*, in Francesco Benozzo (a cura di), *Le origini sciamaniche della cultura europea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 15-20).

in pura verbalità con l'atto di scrivere, se si scrive; b) in verbalità più voce, gesti e corredo performativo più vario, mentre si agisce, se si agisce.

Questo schema, valido in relazione alla oralità tradizionale, regge anche se applicato alla oralità creativa individuale contemporanea. All'interno della categoria più astratta di verbalità, ci appare dunque legittimo parlare di oralità come *dettatura*, e di scrittura o *performance* come suo effetto.

Nella definizione del *continuum* performativo, la dettatura, ovvero l'oralità, appare come parte essenziale e perenne del processo. La dettatura è la sostanza, essenzialmente orale, di tutte le fasi di una *performance* e nello specifico di quella poetica; dunque, la dettatura e l'oralità sono l'ineludibile principio di ogni poesia. In quanto capacità di *dettarsi* dentro e *dettare* fuori, l'oralità è un *linguaggio di intenzioni*²⁵ che si rivela sia nella scrittura che nella vocalità che nella gestualità.

4.

Ora, proprio il poeta italiano più tradizionalista ricorderà bene che alle origini della storiografia che lo riguarda direttamente si staglia *Amore dittatore*.²⁶ Il poeta scrittore più raffinato non può ignorare che il processo attraverso il quale la propria poesia approda al distillato spirituale consegnato alla pagina è un processo in gran parte orale. Il principio sintetico che sta alla base della produzione lirica è infatti un processo di riduzione dei suggerimenti ricevuti da un dettato interno orale.

Il processo che porta dall'oralità alla scrittura, sia universalmente che individualmente, si esplicita da prima a dopo, ovvero dall'oralità originaria alla nascita della scrittura; e da dentro, ovvero a partire dalla cognizione e rielaborazione creativa degli stimoli del mondo, a fuori, con l'espressione creativa.²⁷ Tuttavia la natura performativa del fenomeno poetico universale e individuale è stata rimossa per secoli: innegabilmente lo sperimentalismo che tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta ha animato in Italia la poesia esprimendosi pure in forme orali e performative e producendo anche gli orrori condannati da Luzi, portava violentemente alla ribalta le questioni teoriche che abbiamo affrontato. Il rifiuto iniziale era inevitabile.

I poeti scrittori, in verità, non hanno difficoltà a riconoscere le fasi del proprio processo sul filo di una sorta di filologia interiore, tuttavia non è facile ammettere per loro che una parte considerevole dei propri avantesti è uno *script* orale. D'altronde, verrebbe da sottolineare, Schechner non ha affermato che di un comportamento recuperato l'individuo può non essere consapevole?

²⁵ Si rimanda alle indagini sul linguaggio interno provenienti dal campo delle scienze cognitive. Se ne trova una valida sintesi in Franco Fanelli, *Discorso interno e auto-comunicazione. Cinque saggi sulle forme del discorso verbale*, Roma, Alpes, 2018.

²⁶ Può essere letto come uno straordinario saggio performativo *ante litteram* sull'oralità interna nella poesia delle origini il libro di Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.

²⁷ Sull'apprendimento del mondo attraverso una oralità interiore che accompagna l'essere umano dall'infanzia è illuminante tutta l'opera di Marcel Jousse, in particolare, *La sapienza analfabeta del bambino. Introduzione alla mimopedagogia*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2011.

Tuttavia va evidenziato che una raffinata consapevolezza filologica dei propri processi, scritti sì, ma soprattutto orali, caratterizza effettivamente l'opera e la poetica di autori come Francesco Benozzo; inoltre esperienze recentissime promettono di approfondire la tangenza tra oralità, *performance* e scrittura su una linea che può apparire intelligente e accattivante anche ai poeti più tradizionali. Ci riferiamo al progetto *Poety Qwerty*, del collettivo Zoopalco, che coniuga filologia e performatività e rappresenta il frutto dell'esperienza maturata dai membri del gruppo proprio a partire dalla pratica della poesia orale.²⁸

È evidente che non sono tutti tempi orali quelli della poesia contemporanea: la svolta non ha capovolto le cose. Tuttavia, la svolta orale contribuisce alla consapevolezza del fatto che tutti i tempi della poesia sono performativi; che oralità e performatività quasi coincidono e sono semplicemente qualità intrinseche e irriducibili di ogni artigianato poetico.

La maggioranza dei poeti oggi continua a fare poesia scritta, in una pratica che se per Luzi coincideva con una devozione privata, anche oggi non ha perso i suoi caratteri rituali. Questi ultimi sono senz'altro meno appariscenti di quelli manifesti nella ritualità pubblica di uno *Slam*, ma alla base vi è una comune ritualità, che coincide con la performatività.

Il principio che poi continua ad accumunare poesia scritta e orale di qualità è ancora la sintesi. Il poeta scrittore non può e finisce per non desiderare di correre a tempo con la voce dettante del suo *script*, così lascia cadere il superfluo, deliberando di perderlo con stile. La poesia orale è sintetica per ragioni diverse ma altrettanto evidenti: è impossibile che essa restituisca tutto lo *script*, sarebbe ampia più o meno quanto la vita. Tuttavia l'oralità può ancora inquietare, perché continua ad apparire incontrollabilmente vasta: come la vita performa nel mondo, come la vita usa la voce, i gesti: la sua selezione appare più giocosa – ampia o slabbrata che dir si voglia – ma anche a quella, fortunatamente o meno, manca qualcosa. La poesia scritta e quella orale sono a tutti gli effetti – sintetici – la stessa cosa: rappresentano lo stesso processo di sintesi artistica e vivono dentro lo stesso compromesso tra quello che si può e quello che si fa.

²⁸ Si rimanda alla pagina che illustra il progetto, sul sito on line del collettivo: <https://zoopalco.org/benvenuty-poetyqwerty/> [Ultimo accesso 31.07.2021].