



Foto di Montca Biancardi

COMPRENDERE IL MEDIUM

INTERVISTA A GABRIELE FRASCA

Fabrizia Vita

L'intervista è stata realizzata l'11 maggio 2021, online, tra Messina e Salerno. Gabriele Frasca, intellettuale di ampio respiro, è docente ordinario presso l'università di Salerno, dove insegna Letterature comparate, Media comparati e Letteratura italiana. Tra i suoi saggi più importanti e noti, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale* (Meltemi 2005; Luca Sossella 2015); recentissimo invece il suo lavoro su Joyce, *L'uomo con la macchina da prosa* (Luca Sossella 2022). Traduttore e profondo studioso di Beckett, di cui sta curando attualmente una prestigiosa edizione italiana, Frasca è anche autore di opere teatrali: il progetto di *Bombice* rappresenta il suo più recente impegno in

questo campo. Narratore – i suoi romanzi più conosciuti sono *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno* (Cronopio 2001; Le Lettere 2006) e *Dai cancelli d'Acciaio* (Luca Sossella 2011) – Gabriele Frasca è maggiormente noto come poeta, di scrittura e di oralità. Alla prima opera, *Rame* (Corpo 10, 1984; Zona 1999), seguono, tra le altre, le più note: *Lime* (Einaudi 1995); *Rive* (Einaudi 2001); *Rimi* (Einaudi 2013); la raccolta *Lame* (L'orma 2016) e *Lettere a Valentinov* (Luca Sossella 2022). A tutte le pubblicazioni poetiche di Frasca si accompagna, senza soluzione di continuità, una ricerca performativa parallela e consustanziale. Gabriele Frasca, unanimemente riconosciuto come imprescindibile punto di riferimento per chi voglia indagare scientificamente e artisticamente la performatività della poesia contemporanea, ha accettato di rispondere generosamente

ad alcuni interrogativi sulla poesia scritta e orale sorti nell'ambito di una ricerca estesa anche ad alcune forme della narrazione orale e concentrata nel panorama italiano.

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. 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 l'evidenza 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 è 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 *mass* – 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, in-

tendendo 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 notevole, nella sua lingua, tra l’estrema raffinatezza della forma – ma non solo in senso estetico, in senso anche concettuale – e la 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”, nelle 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 quanto le importa 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”, ovvero a 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 donniciola 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 performativo e 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 concedo 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 secon-

do. 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 tra 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 - *Bombice*, 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 napo-

letano, così come è inteso generalmente, è questa. Tutto ci si immagina del teatro napoletano, ma non il lato politico.

Sì, è vero, si ha sempre quell'idea precon-cetta di un flusso partenopeo vita-teatro... Invece la dimensione politica del teatro, che il Novecento ha conosciuto bene, forse 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 da 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 alcun 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 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 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 imparare 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 Jousse ha sempre chiamato il rabbi Joshua di Nazareth, per lui non era "Gesù Cristo". Quel nome è ovviamente un'invenzione suc-

cessiva, 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 e 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 ristampato¹. 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, anche 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

¹ N.d.R.: suscitando finalmente il meritato interesse, una nuova edizione dell'opera, a cura di Antonello Colimberiti, è stata pubblicata da Mimesis nel 2022.

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 "nel frattempo". Eppure, molti artisti, sfruttando le possibilità offerte dai metodi di archiviazione digitale, annotano in presa diretta tutto. Forse 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, ma non bisogna farlo alla fine, escludendoli da un prodotto per "rifiutarlo", 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 accennava al Romanticismo come a 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? Più praticamente: 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 ho 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 online). 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 in questo modo 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, maga-

ri, in quell'occasione, per un motivo o per un altro, ti esce una nota completamente diversa...

A dispetto dell'idea, forse 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 la storia dell'alleggerimento progressivo di ciò che un corpo deve fare per mantenere a memoria l'informazione. E più tu 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 defini-

rebbe 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 sfruttan-

do 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 fornito spunti molto interessanti per indagare questa categoria che – nella teoria che individua la propria origine nell'opera di Richard Schechner – fa il paio con la categoria di performance. La performance è difficile da definire, ma risulta senz'altro meno sfuggente della performatività che, guardando alla poesia orale, è possibile considerare 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 molte tracce prima di congedare un audio?

In realtà mi sono reso 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. 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 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 impatto 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, per me, 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 cervellotiche che io abbia 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.