

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it il 30 marzo 2024
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

L'ipotesi di lettura come via verso l'oralità (con tre siparietti)

Francesco Muzzioli

La linea di ricerca della poesia sonora si è sviluppata negli anni in modo davvero ragguardevole e articolato, senza subire il percorso all'indietro che ha contraddistinto la poesia senza aggettivi – che qui sarà opportuno indicare come “poesia lineare”. Mentre quest'ultima s'accontentava ben troppo spesso nella koinè postermetica, ormai asfittica e perciò resa ancor più banale che in passato, la poesia sonora continuava ad attivare percorsi che possiamo definire di avanguardia. È chiaro che la poesia sonora, avendo il progetto di esibire o comunque di valorizzare i tratti soprasegmentali del linguaggio fino a far performance di brusii, schiocchi, ansiti e via dicendo, non può in alcun modo appiattirsi ad esprimere significati personali o intimistici. Si può dire a ragion veduta che la poesia sonora sia sperimentale di suo. Ed infatti è stata preservata dalla regressione poetica diffusa per alcune ovvie ragioni che saltano all'occhio: ha avuto ed ha comunque a che fare con una tecnica specifica e sempre più con sofisticate tecnologie di rifrazione della voce; andando al di là del significato linguistico è entrata a far parte facilmente di un

circuito internazionale bypassando così il provincialismo della tradizione; inoltre la sua propria tradizione è abbastanza recente per non essere un pesante fardello. Capisco che, altro che recente! Se parliamo di oralità, la tradizione è antichissima e riguarda gli albori della poesia: ma il rapsodo antico è tutto al servizio del testo che ha memorizzato; lo stesso dicitore futurista (per accennare ad un antenato molto più prossimo) sfrutta le onomatopee che gli offre il testo parolibero. Le tendenze verbovisive (poesia sonora e visiva insieme) si sviluppano soprattutto nell'ambito delle seconde avanguardie e quindi si possono considerare relativamente giovani.

Tuttavia ultimamente si può notare una convergenza: i poeti sonori si riavvicinano alla parola e alla frase – penso ai "romanzi" (tra molte virgolette) di Giovanni Fontana, in particolare *Questioni di scarti* (in corso di riedizione) che concerne il problema sociale dei rifiuti, ma anche ai fili tematici (della musica, del cinema) che percorrono i lavori di Antonio Amendola –; dall'altro lato, la poesia lineare appare interessata alla "messa in voce". Un fatto, quest'ultimo, piuttosto logico: infatti, il libro, se in generale si dimostra oggi un veicolo scadente rispetto alla diffusione delle immagini, nel caso della poesia parrebbe proprio essere in totale *panne*, dato il disinteresse dell'editoria. Ecco quindi il motivo ovvio del ritorno all'origine dell'oralità. Naturalmente tra i due poli si determina una varietà di esiti e si costituisce, forse, un territorio di mezzo abitato da soluzioni intermedie (ad esempio l'opera di un autore-attore come Marco Palladini); un ventaglio che ha a un capo i poeti performativi e dall'altro le letture in occasione di presentazioni o altre circostanze pubbliche (premiazioni, festival di poesia, ecc.). Proprio in queste situazioni, però, si riscontrano precisi limiti nell'uso della voce e insieme scarsi esiti. Prendiamo i due casi più usuali, cioè la lettura dell'autore o quella di un attore – tralasciando qui un'altra opzione possibile che è quella dell'accompagnamento della musica. L'autore spesso si attiene a una semplice esposizione che si limita a trasmettere pianamente i suoi significati, che sono quello che ha voluto dire, non chiede alla voce nessun esercizio e, in buona sostanza legge male.

Aprò il primo siparietto, aneddótico: nei lontani anni Ottanta del Novecento portammo Edoardo Sanguineti a una lettura in biblioteca insieme a un altro poeta di rango relativamente inferiore. Alla fine della serata, un po' per

scusarmi dell'abbinamento dissi a Edoardo: "Non sempre i poeti leggono bene". Sanguineti rispose secco: "I poeti leggono sempre bene...". Complimento al partner? Non direi proprio: piuttosto giudizio impietoso sulla qualità di quell'altra poesia.

Quanto all'attore, è troppo sicuro del suo mestiere, arriva con l'idea di tirar su il pubblico, ma spesso legge all'impronta, con un suo tono accattivante buono per tutte le occasioni, raramente capisce cosa sta leggendo. In entrambi i casi abbiamo una sorta di esibizione del testo, cui l'oralità non aggiunge gran che.

Occorrerebbe invece trovare la voce giusta: ma per questo serve una voce calibrata criticamente, vale a dire corroborata da una *ipotesi di lettura*. Né si deve pensare che per forza la voce debba scuotere con dinamismo una lettera che altrimenti resterebbe morta. Non si tratta di vivacizzare o tanto meno di spettacolarizzare

Secondo siparietto, critico: nel suo empito polemico nei confronti della neoavanguardia, rea di non aver seguito le insegne del suo "neosperimentalismo", Pasolini ha detto anche una cosa giusta. Mi riferisco al saggio *La fine dell'avanguardia*, datato 1966 e compreso in *Empirismo eretico*. Il saggio, tra le altre cose, contiene una acuta discussione sulla prosodia: la poesia è sempre stata, dice Pasolini, dove «i sintagmi tendevano a valorizzare delle singole parole. Ed era un insieme di parole pregnanti e concrete, sensuali e ideologiche, che fondavano le varie tecniche o "scritture"»¹. Invece i versi lunghi della neoavanguardia «anziché puntare le acmi del discorso su una o due parole singole chiave (...) tendono a portare le acmi fuori delle parole (...) in modo che nessuna acme cada su nessuna parola»². A Pasolini questo «impianto dattilico» appare come un'opera meramente distruttiva di svuotamento. Non gli passa per la mente che possa avere il valore di un rifiuto dell'enfasi. Tra l'altro alla fine sbotta in una domanda, «Ma cosa vengo a sapere *dell'autore* di quel testo?»³, che non riguarda più solo l'andamento del

¹ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 132-133.

² Ivi, p. 133.

³ Ivi, p. 135.

verso, ma la "riduzione dell'io" (tra parentesi: domanda che potrebbe rivolgersi assai bene anche ai poeti sonori, ben lontani da confidenti confessioni).

Pur non condividendo il posizionamento di Pasolini, concedo che qui abbia ragione: le letture a voce di Sanguineti e di Balestrini (i due che cita nel saggio con riprensione) erano estremamente monotoni. Tuttavia è proprio l'indirizzo dei loro testi a volerle così e sarebbe errato (e rovinoso) cercare di dargli *pathos*. Diverso discorso, magari, riguarda Pagliarani, che sceglie nello scritto e nella voce la spezzatura e il cambio di pedale.

Insomma occorre che si tengano insieme i due sensi del termine "interpretazione", quella esecutiva e quella cognitiva. O ancora si tratta di attivare una sorta di *scrittura della voce*.

Ma qui arriva il terzo siparietto, teorico: studiando Derrida e cercando di coglierlo in castagna – cosa sostanzialmente impossibile, in quanto è sempre *double face* – mi sono chiesto spesso cosa avrebbe pensato della poesia sonora. Infatti Derrida è un teorico della *scrittura*. La voce, per lui, è al servizio della *presenza*, del senso di appropriazione logocentrico, mentre la scrittura è il veicolo dello scarto e della differenza o differanza. Tuttavia c'è un saggio che sembra sfuggire alla dicotomia o costituirne un'aporia (Derrida sarebbe felice di sentirselo dire, ha perfino intitolato un suo volume *Apories...*), il saggio su Artaud intitolato *Artaud, la parole soufflée*. Potremmo opinare che il teatro sia proprio l'epicentro della presenza, della voce legata al corpo, della rappresentazione completa; però Derrida ci spiazza. Artaud è per lui un caso di lotta al logocentrismo. Proprio perché rifiuta la sottomissione del teatro al testo scritto! La «protesta contro la lettera» è vista ora come positiva: «non deve più essere un linguaggio di parola, di termini "con valore di definizione". Di concetti che esauriscono il pensiero e la vita. (...) Si dovrà dunque risvegliare l'onomatopea, il gesto che dorme in ogni parola classica: la sonorità, l'intonazione, l'intensità»⁴.

Da questo punto di vista la poesia sonora ha le carte in regola: fuori della scenografia e anche dalla spettacolarità ci insegna una *scrittura della voce* come luogo di sperimentazione continua.

⁴ J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 244.

Bibliografia minima

J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.

P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.