

APPUNTI:

La scrittura della voce
di Rosaria Lo Russo

“ Nella possessione estatica che dà voce al corpo muto, la gola, le corde vocali, sono il tramite delle parole di altri, la lingua poetante è la filiazione trasfigurante il discorso degli Altri ”

17

Titolo: *Appunti: Suggestimenti teorico-pratici per la lettura di poesia ad alta voce*

Autore: Rosaria Lo Russo

Fonti: AA.VV., *Leggere e scrivere in tutti i sensi*, a c. di Sandra Landi, Firenze, Morgana Edizioni 2003

Il presente documento è da intendersi a scopo illustrativo e senza fini di lucro. Tutti i diritti riservati all'autore.

[Poesia2.0](#)

Rosaria Lo Russo

APPUNTI:

Suggerimenti teorico-pratici
per la lettura di poesia ad alta
voce

Suggerimenti teorico-pratici per la lettura di poesia ad alta voce

L'unico modo onesto che io conosca per tenere un corso di scrittura creativa che abbia per oggetto la poesia consiste nel far **leggere** i testi ai partecipanti al laboratorio, testi propri o altrui non fa alcuna differenza, e lasciare invece che il momento della scrittura rimanga slegato – anche se non indipendente – dal contesto laboratoriale, comunque leopoldianamente solitario. Soltanto i grandissimi poeti e/o gli abilissimi versificatori sono in grado di scrivere poesia all'impronta o su commissione o anche solo lì per lì, ma spesso è un gioco, che implicherà ripensamenti e *labor limae*. In effetti improvvisare un sonetto è facile: in un paio d'ore chiunque si iscriva ad un seminario di poesia si suppone possa farlo (ma c'è poco da illudersi: troppi pensano ancora che fare un seminario di poesia sia la stessa cosa che fare terapia di gruppo. Ma tant'è: e in questi casi l'onesto pedagogo deve scoraggiare l'aspirante poeta e indirizzarlo ad un bravo psicoterapeuta, anche se i confini sono labili, fra poesia e psicopatologia, e vedremo come fronteggiare anche questa catastrofe d'origine romantica). Allora,

dobbiamo evitare l'insegnamento passivo della metrica: per imparare questa va benissimo qualche raro corsetto universitario, o un buon manuale. Oltretutto l'insegnamento della metrica come punto di partenza non è accettato psicologicamente dai molti che si ostinano a credere che la poesia abbia a che fare essenzialmente con lo stato d'animo dello scrivente: anzi con due stati d'animo: la gioia o la disperazione. Tutto il resto, specialmente se possiede una forma (la terrorizzante metrica), come cantava quello, tutto il resto è noia.

Ciò premesso affermo che la ragione etico-estetica per cui tengo laboratori di poesia è la speranza di svuotare nella psiche di taluni il comune senso del poetico, sostituendo nella mente potenzialmente poetante dei miei allievi – che dopo i primi cinque minuti non mi abbiano già preso a uggia – il **comune senso del poetico** con il **senso del poetico**, operazione maieutica che non ha a che fare con il giudizio estetico ma con la prassi artigianale. Antropologicamente la vocazione e l'ispirazione poetica esistono, ma non sono fenomeni celesti, ineffabili ed imperscrutabili, sono modalità analizzabili in quanto pertengono alla mente umana, e la mente è fatta di carne. Il fatto poetico (*poièin* in greco significa "fare", cioè per noi 'un fare con le parole, un fare di parole') è un accadimento, se grandioso possiamo pure dire un evento, che coinvolge l'insieme corpo-mente dell'autore. *Poesia significa fare attraverso le parole*. Pensiero, sensi, memoria, attualità e storia: chi scrive una poesia fa con il linguaggio, opera con lo strumento più primordiale dell'uomo, se il linguaggio, nella sua quintessenza è voce: ma la voce che ci distingue in quanto esseri umani. La voce articolata in canto. Ma senza la musica. Una voce che è già di per sé musica, non perché ce lo dice lo spirito, ma perché lo sente l'orecchio. *Il senso ultimo di ogni atto poetico è il suo ritmo*.

La voce può anche essere interiore, come quella dei mistici, ma è pur sempre voce, non pensiero. Parole in libertà? Non esiste libertà in poesia. I versi non sono mai liberi. Libero e soddisfatto del suo fare sarà il poeta che comprende che nel suo "legato" sta la sua libertà: di pienamente esprimersi, ed universalmente, mediante la riconoscibilità universale del ritmo fonico.

E adesso, con i miei dieci lettori superstiti, vediamo come si può *fare* ad *intendersela con la poesia* (che deve cessare di essere per pochi eletti, eufemismo che sta per 'incomprensibile': la poesia, se è incomprensibile, vuol dire che non vuol dire nulla, la qual cosa può anche avere senso, ma solo se il sedicente poeta ha coscienza di non aver voluto dire nulla, non di essere un poeta 'ermetico': ch   l'Ermetismo, parola-definizione, nemmeno troppo felice, di un noto critico per una ristretta cerchia di poeti italiani che furono operativi dagli anni Quaranta circa del secondo Novecento, in Italia   tenacemente assunto a categoria dello spirito).

Non interessandomi, sempre per ragioni di onest   didattica, del giudizio estetico, premetto che questo scritto, che riporta ci  di cui parlo in ogni seminario sulla cosa poetica, ha per argomento principale *la ricerca dello specifico poetico*. Le mie proposte didattiche hanno come fonti studi per lo pi  rivolti ad esso specifico. L'elenco che segue dichiara in ordine sparso i miei riferimenti, senza dover ogni volta ripetere per intero la dicitura o peggio far ricorso alle note. Non si tratta di una scheda bibliografica, sarebbe troppo lacunosa e soprattutto, come si suol dire, non 'aggiornata', ma di un *vademecum* per l'orientamento metodologico, ad uso di chi mi ascolta e/o per eventuali approfondimenti:

Piero Bigongiari, *Tra phon   e graph  *, in "Paradigma", 5, Firenze, Opus Libri, 1983, pp. 3-13.

Franco Fortini, *La poesia ad alta voce*, Siena, Taccuini di Barbablù, n. 6, 1986.

Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1973.

Julia Kristeva, *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1980.

Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

AA. VV., *Phonè semantikè*, numero doppio de "Il Verri", 1-2, marzo-giugno 1993; ivi in particolare Fabrizio Frasnèdi, *La voce e il senso*.

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, ivi in particolare il capitolo *Linguistica e poetica*.

Roman Jakobson – Linda R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, Milano, Il Saggiatore, 1984.

Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Marius Schneider, *Il significato della voce*, in *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1970.

Anandavardhana, *Dhvanyaloka. I principi dello dhvani*, a cura di Vincenzina Mazzarino, Torino, Einaudi, 1983.

Paolo Briganti-William Spaggiari, *Poesia & C.. Avviamento alla pratica dei testi poetici*, Bologna, Zanichelli, 1991.

Cito inoltre, per consonanza poetica e per stima *in memoriam*, lo studio *Spazi metrici* di Amelia Rosselli, in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997.

Queste letture mi hanno aiutata ad entrare nella materia vivente della scrittura poetica, o meglio a prendere coscienza dei processi creativi che governano il pensiero poetante, rendendomi così possibile insegnare (ovvero comunicare) l'esperienza non tanto della scrittura – che è e rimane un'esperienza dalle coordinate divaricatissime – quanto della *lettura come riscrittura vocale del testo*. Poiché è impossibile scindere l'aspetto teorico da quello pratico, in quanto la teoria non trascende, nel nostro caso, la pratica, ma si fa di essa agente, è la teoria insomma quasi il *tema* della pratica, in quest'artigianato della specularità gemellare fra lettura e scrittura – che sarà l'argomento delle prossime pagine – tento di semplificare il discorso che seguirà proponendo due *abstracts*, che indichino l'orientamento del discorso. Naturalmente in certi casi sarà più evidente l'aspetto *fisico* della questione, in talaltri quello *ideologico*: ma in entrambi i casi dominerà la ricerca del Senso, che è materia dei sensi, e quindi del nostro corpo-mente in azione.

“Il desiderio della viva voce abita ogni poesia in esilio nella scrittura”, ha scritto Paul Zumthor, “ogni poesia aspira a *farsi voce*”, e secondo Ungaretti solo la voce fissa il testo poetico nella sua forma definitiva, oscurata dal silenzio della scrittura. Octavio Paz, introducendo *Paterson* di W.C. Williams, dice che il poeta “lavora sulla nostalgia che il significato ha per il significante”. Il lettore di poesia dovrebbe *fare lo stesso lavoro*, lo stesso processo anamnesico, perché la presenza della voce è il dato primario costitutivo del linguaggio poetico e l'impulso originario inconscio della creatività poetica stessa.

La pratica della lettura ad alta voce, **esperienza performativa** che appartiene principalmente alle ragioni e alle modalità della **scrittura** piuttosto che alla recitazione comunemente intesa, ci riconduce alle radici profonde del testo poetico, a quella **genesì orale (corporale)** che distingue il genere poetico dagli altri generi letterari: “la

lettura ad alta voce è una fisica della poesia", ha scritto Paul Eluard. Lo studio e l'esercizio pratico del lettore si svolgono nell'officina linguistica del poeta, cercando di riattivare e riattualizzare, con l'esecuzione vocale, la **voce del testo**, gli elementi prosodici, ritmici, metrici, che la giacenza tipografica e l'abitudine alla lettura silenziosa tendono a porre in secondo piano.

Imparare a leggere una poesia significa essenzialmente imparare *come è fatta* una poesia e *che cosa fa* una poesia. Imparare a leggere la poesia ad alta voce, entrare nel vivo della matericità sonora dei versi, ha un fine duplice: favorisce un primo approccio critico alle tecniche, agli stili e alle strutture del testo poetico e quindi insegna ad affinare anche i propri strumenti compositivi, perché aiuta a prendere coscienza degli impulsi emotivi psicofisiologici della creatività, rendendola operativa.

abstract 1): IN PRATICA: Come e perché (non)recitare i versi. Le figure dell'oralità nella scrittura poetica (scrittura ad alta voce: poesia o prosa ritmica) distinguono questa dalle altre modalità di scrittura. Leggere e/è scrivere: ispirazione e vocazione non come "categorie dello spirito" ma come prassi linguistica.

abstract 2): IN TEORIA: per individuare lo specifico poetico si tenga presente che ciò che distingue la prosa dalla poesia è l'esperienza, nella prassi poetica (pensiero poetante), della lingua come respiro e suono, esperienza della voce (la parte sensoriale del linguaggio) che avvicina il fare poetico al parlato glossolalico dei bambini, dei mistici e dei folli, fondamentalmente slegato dalle regole logico-sintattiche della prosa.

1) La lettura ad alta voce della poesia di solito viene affidata o alla spontaneità colloquiale, più o meno imbarazzata e impacciata, dell'autore del testo, o alla recitazione di un

attore. Ma di solito una poesia è composta da una serie di righe, i versi, la cui caratteristica è di terminare prima della fine del foglio. Per quale ragione? La lunghezza dei versi determina la composizione metrica del testo, anche nel caso del cosiddetto verso libero. La parola metrica rimanda al concetto di misura, termine matematico e musicale. Strutturalmente un testo poetico è reiterazione regolare di unità equivalenti: il verso è una figura fonica reiterativa e la *sillaba* è l'unità costruttiva fondamentale della sequenza fonica costituita dal verso (Jakobson). Alla base del verso c'è l'equivalenza dei suoni, e la sillaba costituisce l'*unità di misura ritmica* di tale sequenza, essendo la nostra una metrica qualitativa, accentuativa. L'andamento ritmico si configura nelle sillabe toniche. Il testo poetico ha le stesse regole di un testo musicale, perciò la lettura ad alta voce dovrebbe essere piuttosto un'esecuzione musicale che un'esibizione recitativa o una confessione intima. **Dire la poesia significa eseguire una partitura: la struttura metrico-ritmica del testo.** L'attore che non conosce le forme poetiche imposta l'interpretazione sui contenuti psicologici attribuiti all'autore, non sulle ragioni del testo.

Un esempio utile per capire la differenza fra la recitazione e la lettura ad alta voce è l'uso delle pause. In poesia si distingue la pausa sintattica dalla pausa metrica. La prima segue le stesse regole della prosa, la seconda invece dipende dalla misura del verso: la pausa metrica cade alla fine di ogni verso. Il lettore che non faccia sentire la pausa metrica non rispetterà quel principio di equivalenza reiterativa che costituisce la ragion d'essere stessa di un testo poetico, il quale subisce nella recitazione la violenza estetica della parafrasi: la perdita del suo proprio ritmo. Cercare, nella lettura ad alta voce, i contenuti psicologici dell'autore, non solo è un'appropriazione indebita del testo, ma ha dato luogo all'incallimento del comune senso del poetico (che poi genera il poetese di massa, che gonfia le tasche dei cosiddetti piccoli editori che pubblicano i libricoli a

pagamento): è poesia un testo scritto che parla dell'autore, delle sue sofferenze, delle sue gioie, della sua vita insomma, un'idea travisata della poesia lirica tardottocentesca. Trascurare lo specifico poetico significa non porsi la domanda fondamentale: qual'è il senso della scrittura in versi. Bisogna poi accettare il dato di fatto – cosa che sempre ferisce le anime belle che si iscrivono ai corsi di poesia – che un testo è principalmente un atto linguistico (e in ciò, e solamente perché è così, anche etico-estetico!). La funzione poetica del linguaggio, basata com'è sulla ripetizione, ha le stesse caratteristiche della funzione magica della lingua: incantatoria, evocativa. Ragione per cui c'è una spiegazione antropologica alla visione romantica del poeta come eroe: esprimendosi ritmicamente il poeta fa come lo sciamano, il mago, oppure come il bambino e il folle: da qui l'idea di associare poesia e pazzia. Tutto vero. Ma è necessario individuare le tecniche di questo magico linguaggio, se non vogliamo restare prigionieri di un pregiudizio, che poi finisce sostanzialmente per negare la comunicabilità della poesia: se il poeta è davvero un eroe, un essere ispirato da Dio, a casaccio, uno su mille ce la fa e agli altri tale linguaggio rimane interdetto. Vediamo invece come è fatta questa magia, senza sentirci profanatori di un silenzio misterico. Il silenzio in poesia è pausa. La sacralità non esclude la coscienza: così è per il poeta. Senza autocoscienza linguistica non c'è discorso, non c'è la semantica: che invece convive con la forma fonica, altrimenti abbiamo la vacuità di certi falsi avanguardismi parolibertari di maniera o di malafede.

Paul Valéry ha definito molto bene l'operazione linguistica del pensiero poetante, ovvero l'insorgere del pensiero poetico inconscio: "un'esitazione prolungata fra suono e senso". Il principio attivo dello specifico poetico è l'interazione metrico-semantica, resa inscindibile dalla tenuta ritmica del testo (che il lettore deve individuare e riprodurre). Per leggere/scrivere un testo poetico bisogna

analizzare/attivare il livello (il sistema) **fonemático** del linguaggio, ovvero il **genotesto**, non quello grammaticale (**fenotesto**), la matericità udibile del linguaggio, il suo corpo sonoro. Sillabando il testo percepiamo le catene paronomastiche che lo informano. Contiguità, combinazioni, concatenazioni sillabiche formano il codice fonemático del testo, il codice sonoro prediscorsivo, pregrammaticale, sotteso ai significati veicolati apertamente nel fenotesto (Kristeva, Barthes). Una lettura monotona perché vincolata al principio di ripetizione farà emergere i suoni allitterativi (o le dissonanze) delle stringhe omofone (o delle cacofonie, degli intoppi metrici): ascoltando le figure foniche dominanti (sillabiche) emergono le figure ritmiche dominanti (accentuative). Il fenotesto, a questo stadio labiale (infantile) dell'emissione, galleggia nell'apparente nonsenso che lo precede. Il primo approccio alla lettura ad alta voce deve essere la sillabazione metrica del testo, che serve per recuperare i suoi valori genotestuali, generativi, per 'mettere le mani' nell'impasto fonoritmico che l'autore ha elaborato inconsciamente (se di linguaggio, lacanianamente, è fatto l'inconscio). Tale operazione di linguaggio è da non confondersi con gli eventuali problemi psicologici dell'autore, che sono contenuti a posteriori rispetto all'esperienza di linguaggio estetica, coincidendo piuttosto con le sue forme psichiche *in statu nascendi*, ciò che poi sarà la "poetica" dell'autore, il suo "pensiero": luoghi a cui si accede in un secondo momento, quando dal genotesto si arriva all'organizzazione discorsiva fenotestuale. Prima c'è il suono che risuona nella testa , come diceva Leopardi nello *Zibaldone*.

Al livello primario della sillabazione l'intonazione non è espressiva (qualitativa, recitata) ma prosodica, metrico-ritmica, e fa riascoltare al lettore (fa rivivere alla sua voce) il composto pre-espressivo del testo, così ricostruendo il livello fonoritmico originario. In questa fase di scomposizione si individua il tono dominante, la figura fonematica

prediscorsiva (genotesto). Il secondo approccio – che segue ad una ripetizione del primo continuata fino alla completa perdita del significato apparente (letterale) del testo – è volto al recupero della forma. L'intonazione diventa espressiva (dopo il solfeggio si può anche colorare l'interpretazione, proprio come farebbe ogni musicista) *riattivando la retorica del testo*, tutto l'arsenale delle figure (similitudini, sinestesie, onomatopee a questo punto devono essere evidenziate). Individuate e marcate vocalmente le figure ritmico-retoriche si può e si deve considerare e integrare la dizione grammaticale, sintattica, il livello discorsivo, che solo adesso ci apparirà in una luce di senso nuova, sganciata dai significati storico letterari e illuminata dall'intonazione espressiva del testo che *si dice mentre si ricompone* nella voce del lettore. La combinazione della fase di scomposizione con quella di ricomposizione dà luogo ad una lettura ad alta voce che non ha più la preterintenzionalità della recitazione attorica. Semplice esecuzione, fedele, ma libera di ricreare il colore delle vocali, il sapore dolce o aspro delle consonanti. Siamo liberi così di affermare, senza timori cattocrociani, che la poesia gode nell'essere messaggio senza referente, *ludusmetalinguistico*, sperimentazione (non avanguardia, *sperimentazione*, scienza dell'inconscio nel mentre che diventa conscio). Che poi è la sua portata politica e realmente civile: universalità e coscienza della lingua sono ineludibili per pensare liberamente.

Credo sia questo il valore etico-estetico del processo di significanza (Kristeva dice che il poeta è un soggetto in processo, e qui sta la sua visione politico-eversiva), è per questo valore che leggo poesia in pubblico e provo ad insegnare ai miei allievi a leggere la poesia ad alta voce anche solo per *capire* il senso di libertà morale che la poesia veicola, essendo per definizione trasgressione del codice, delle norme di *langue*, parole che mirano a farsi Parola, facendosi Voce, *vox clamans*, denuncia, intrinsecamente

scandalo, pietra angolare del linguaggio, Vocazione. In sintesi: le figure foniche dominanti (catene paronomastiche) generano il testo poetico in quanto configurazione ritmica in processo, paragonabile linguisticamente alla funzione magica del linguaggio. La catena paronomastica equivale alla sequenza glossolalica dei bambini, dei mistici, degli schizofrenici: si distingue da essi linguaggi concretandosi nel discorso fenotestuale come ragione e coscienza, senza patologia. I nostri maestri d'area strutturalista hanno evidenziato i rapporti fra periodo neonatale prefonologico-prelinguistico e linguaggio poetico. Il poeta come fanciullino anamnesico-onomatopeico, la cui bocca dice la bocca (os, oris: origine, lallazione dell'*infans*, godimento metalinguistico, "piacere del testo"), sillabando (pensiamo al gutturale sillabato ungarettiano!) ci indica l'essenza vocale del poetare come recupero dei suoni inarticolati dell'Origine, della Madre (i gridi e le lallazioni dell'*infans*: si pensi all'impero stilistico del simbolismo!), di Dio (i rapporti fra Verbo e poema: la Bibbia, i Veda: *la preghiera come genere poetico*). La Voce così intesa, come Archetipo, è l'atto di significazione primordiale che precede ogni scrittura poetica. La parola ritmica appartiene antropologicamente al linguaggio primordiale, primitivo, de-mente. nelle culture orali il canto ripercorre i miti della Creazione: è egli stesso l'atto della Creazione, la Parola Creatrice, il Verbo, il ritmo cardiaco dell'universo, il mantra.

C'è evento poetico se c'è timbro e ritmo, cioè riconoscibilità di stile. Il legame fra ritmo e significanza è inscindibile; la voce del lettore si misura col ritmo del testo, che ne costituisce il senso sensibile, il Senso in quanto sensuale, che è il significato della parola 'significanza' per Barthes. Il ritmo è il senso stesso che si fa nella dimensione della significanza: *il lettore* – filologo intuitivo lo ha definito bene Frasnedi – *insegue il senso che nel mentre che nel testo il senso si fa.*

2) Corrado Bologna ha riconvolgiato ed evidenziato, nel suo breve e lucido saggio del '92, le varie teoresi sparse che da mezzo secolo stanno tentando di fondare l'ontologia della lingua poetica come Voce, superando i confini della poesia orale (etnica, tanto per esprimerci con un termine banalizzante ma chiaro) per estendere il concetto alla poesia come genere letterario. Anche se in questa sede non tratterò l'argomento, Bologna ha, per esempio, messo in luce il fatto che Dante, ossessionato dalla ricerca dell'origine della parola poetica (dello specifico poetico, ch  per noi in questo discorso i termini equivalgono), lo trova facendosi "lattare" dalle Muse, il cui latte fornisce "matera" al suo canto, una materia che   fatta del sapore delle vocali e delle consonanti onomatopeicamente acconce all'argomento: come dire che per Dante il discorso, il *l gos*, se accade in poesia,   veicolato e anzi preceduto, ispirato nell'oralit . Questa in Dante   una tematica fondante e fondamentale, e mi riservo altrove una trattazione specifica. Qui ci basti asserire, con Kristeva, che l'equazione voce (poetante) – cibo vale per l'infante come per il poeta. Il poeta *agisce retoricamente* lo stesso meccanismo che presiede alla creaturalit  nascente, facendo del suo "fare" una metafora del bisogno primario. Al neonato la vocazione (la vocalizzazione) serve per riempire un vuoto, la mancanza di cibo,   una risposta alla fame, una risposta vocata che sostituisce il vuoto, la mancanza. Il neonato, per ragioni fisiologiche, confonde le funzioni dell'apparato respiratorio con quelle alimentari, l'immissione-emissione d'aria e di cibo. L'apprendimento del linguaggio   un processo di sublimazione drammatico. Il linguaggio poetico torna, regressivamente, a confondere le due funzioni, torna all'indifferenziazione cibo/suono della madre che d  conforto ritmico vocale mentre allatta. Ogni *vocazione* nasce da una mancanza dolorosa, perch  ripete coattivamente ci  che accade nel periodo prefonologico dell'emissione sonora. La ripetizione ritmica   consolatoria (catartica) perch  riproduce la nenia materna, il suo effetto incantatorio, il cui scopo   la fusione con la

madre percepita come unità che dà voce-cibo. Tale regressione è patologica quando sfocia nei linguaggi ritmici ma insensati della schizofrenia, mentre le costrizioni ritmiche del linguaggio poetico e mistico sono *semantizzate*: da qui la definizione di specifico poetico come senso che nasce dal ritmo, che poi è il valore universale della preghiera.

Poesia è dunque una sequenza fonica che rivive (uso il termine nel senso attorico stanislavskiano di 'reviviscenza') il principio metalinguistico del puro piacere vocale della lallazione sostitutiva dell'in-fans. Il suono è più importante del significato ai fini del senso del testo, colluso col piacere orale dell'infante, un godimento effusivo, dove parola e cosa sono confuse e corrispondenti, come negli atti magici. Il folle e il bambino, il soggetto appartenente ad una cultura orale, non distinguono fra parola e cibo (cosa, oggetto) perché non distinguono realtà da magia come oggettivazione sonora derivante dalla corrispondenza fra parola e cosa: la cosiddetta magia simpatica, incantatoria. Jakobson apparenta funzione magica e funzione poetica della lingua: ai membri più ingenui di una collettività linguistica, suono e significato appaiono indissolubilmente connessi fra loro non per convenzione ma per natura. La paronomasia, l'onomatopea, le sequenze glossolaliche e in genere i fonosimbolismi sono tipici del linguaggio infantile, mistico e folle. (La poetica pascoliana del fanciullino è una metafora per descrivere la funzione poetica della lingua individuandone lo specifico).

Il soggetto poetante, erede della neurologia del bambino, del mistico, del folle, smuove il linguaggio operando nella non arbitrarietà saussuriana del segno poetico. Scopo del testo poetico è abbattere la barriera fra significante e significato della parola. In questo processo *sacrificale* di eliminazione delle apparenze convenzionali del linguaggio si innesca il mito di fondazione metafisica del fare poetico: abbattere la barriera delle lingue e ricreare la lingua

originaria (divina), abbattendo le barriere fra fenomeno e noumeno, Io/Tu/Mondo, interiorità ed esteriorità. E' il mito di Dante, che affiora in certi luoghi del Paradiso e del *De Vulgari Eloquentia*, e di Jakobson, quando parla degli universali fonosimbolici *come se esistessero*, avendo precedentemente asserito che Linguaggio e Poesia sono due universali inseparabili.

Il *poièin* è una modalità mistica di superamento del dualismo ontologico: quindi *hatecnicamente* a che fare col sacro. Con la sacralità mistica della Creazione.

Ma prima di proseguire vorrei sottolineare che le mie asserzioni e maiuscolazioni non derivano da atti di fede hippy-semiotica Anni Settanta (cui pure devo la mia formazione culturale) ma dalla cognizione della differenza antropologica strutturale in senso neurologico fra lingue della poesia e lingue della prosa, ma non in un ordine di pensiero critico quanto piuttosto in quello empiricamente funzionale alla dizione in versi: come dire che non è colpa mia se la poesia si è evoluta poco dal simbolismo in poi quanto alle forme e alle tecniche, che poi rispondono sempre al vecchio apparato retorico della Tradizione. Ogni tentativo di innovazione va effettivamente verso la prosa: e il lettore dovrà far sentire quella prosa, senza infingimenti. Ma ciò che aspira realmente al canto continua a respirare le regole tanto bene elencate da Jakobson. Insomma: non voglio costruire con il mio discorso una mistificazione ma piuttosto una allegoria funzionale, orientativa.

Dunque, riprendo dalla *_scienza della voce_* di Bologna seguace di Zumthor. Il suono della voce è sentito come forza mistica in tutte le culture orali (compresa la cultura dell'infans, direbbe Kristeva ponendosi dal punto di vista della Madre). L'emissione vocale è un paradigma universale della Creazione (che è opera del Padre? Su questo dictat, comunque, si fonda la Tradizione Poetica Italiana). La

vocalità è una forza archetipica inconscia dotata di un potente *dinamismo creatore* (giochiamo a carte scoperte: questa è la nostra Allegoria). La voce è prima del *significare* (semiotica) e del *comunicare* (semantica) della Parola e del Linguaggio. La voce è ciò che deriva dal soffio ispiratore (Spirito Originario). Perciò la Voce è latto di significazione che precede la scrittura. La sillaba è l'unità di misura di una fonesi che tende a recuperare i suoni inarticolati dell'Origine (della Madre). Il linguaggio scaturisce dalla voce e non viceversa. Latto di significazione a cui il poeta si dedica è la decostruzione del linguaggio, che riduce al silenzio le parole (i segni) per riconquistare la loro voce originaria (che canta sotto il testo).

Il soffio creatore (pnèuma, spirito, animus, psyké) è il motore mobile del processo creativo-poetico: le grandi religioni monoteistiche sono tutte religioni del Soffio, della Voce che Chiama/Crea, una voce sinestesica: una Voce Luminosa. Torneremo su questa persistente allegoria dell'origine e del senso del poetico, ma prima riprendo l'altra altrettanto persistente della Creazione (Poetica) legata alla fame come mancanza, quindi al cibo.

Cantare di me: il peccato della lingua.

La scrittura della voce

Poesia e voce sono *corpi di linguaggio*: letteralizzando la metafora di *vocazione*, la lingua poetica, in quanto vocata, è un corpo di linguaggio. Giusta l'allegoria del *corpus* dell'opera, di lingua è fatto il corpo attraversato dalla voce, corpo plasmato dal *pnèuma enthousiastikòn* dell'estro poetante, per cui la sopravvivenza è possibile solo nel *corpus* poematico, sostituto parlante, cantante, vociante, del corpo muto. La lingua vocata lo attraversa come cibo, diventa l'unico alimento, la sostanza costituente il corpo-mente: all'origine della mia lingua poetica c'è un "peccato di gola", l'abbuffata indigesta delle lingue genitoriali, dove l'accento dell'infanzia casca sulla commistione dei due lessici-inflessioni familiari toscano e calabrese, voci narranti da cui prende abbrivio il poemare mediante rievocazione, reinvenzione, falsificazione, simulazione e contraffazione. Prendere la lingua per la gola, deglutire golosamente le "dolcezze estreme" del melodramma (*L'estro*, Fienze, Cesati, 1987), induce all'estro, il pungolo costante esercitato dalle voci, pungiglione che ferisce e sprona ad entrare nel canto, nel multiforme spettacolo della memoria edulcorata dell'infanzia; ingoiare la polpa/parola e diventare, in stato di eccitazione, tutta linguaggio, per un fenomeno di scialorrea-logorrea, acquolina in bocca, fame di parole nella gola tesa come il gargarozzo dell'uccellino implume, dell'infante che tende a ricongiungersi, bocca a bocca, con le fonti originarie della lingua donata.

Ma il "peccato di gola", punito, interdetto, lo strazio, la colpa del mangiar-poetando e del poetar-mangiando, diventa il peccato della lingua, il tradimento e l'abbandono, *per vocazione*, dell'afasia del corpo femminile indifferenziato e demente, di fronte al quale è necessario esibirsi, rappresentare. Il corpo muto prende la parola e

reclama attenzione: l'adolescenza è rottura con l'edulcorato canto donato e inizio delle asperità tragicomiche del corpo in violenta muta, nel quale il *pnèuma* della vocazione eccitante pervade dal basso, come bòtta e dolce devastazione dei muscoli e del sangue, per poi risalire alla gola-lingua e rifarsi voce. La ragazzina, nell'età di tutte le pene, è corpo astruso, stravolto, esorbitante, esile o grasso è una zona franca, angelica, ancora asessuata, ma continuamente alle prese col sesso: così il corpo-rima abbandona le dolcezze melodrammatiche del canto e si contorce annaspando in sibili comici, fino all'orgasmo della strozza, mentre si rappresenta di fronte ai genitori spettanti. La lingua, teatro delle metamorfosi del corpo vocato, muta trasformandosi di verso in verso. Nella barocca forza metamorfosante del teatrino che il corpo infantile-adolescenziale si ostina a rappresentare, ancora adesso in morte mi produco, tramite la lingua, di fronte all'immagine dei genitori esigenti-spettanti, sdilinquendomi in versi sciolti, per loro natura fonoritmica ispirati ai varii tempi e suoni del respiro e della voce, cioè in sé attuanti una recitazione, un'azione vocata: *actio* retorico-performativa (forse la "scrittura ad alta voce" auspicata da Barthes e da Fortini?). L'impossibile accordo delle membra nella fisionomia smarrita diventa possibile solo attraverso il lavoro fisico delle corde vocali, il cui attracco alla pagina scritta consente di evitare il rischio, davvero mortale, della sparizione-atomizzazione nel corpo muto: contrapporsi alla madre è il peccato erotico della lingua del corpo in stato di autorappresentazione per verbalizzare, fare tutto lingua, il corpo muto della madre, per produrre il "corpo di me" come differenza in perpetuo movimento vociante: per questo in *Vrusciamundo* (Porretta terme, I quaderni del battello ebbro, 1994) cito Fedra che dice "io vedo la mia perdita scritta". Per autocostituirsi e porsi in rappresentazione il corpo si farcisce di linguaggio: è un attacco bulimico la scrittura di poesie lunghe che prolunghino il piacere vorace di scialacquare parole in modo esorbitante, incontenibile,

anche maldestro, goduto e compiaciuto, esultante, sconcio. Ripetendosi in ogni testo l'atto di violenta contraffazione, la lingua è uno scilinguagnolo, un chiassoso sdilinquinamento, travestimento, trucco e quindi nascondiglio della pena. Nelle righe dei versi che si riversano sulla pagina come una colata, versi disarmonici, brevissimi o fastidiosamente ipermetri, sempre *estremi*, con accenti fortemente cadenzati e rotture improvvise di ritmo, cadute sguaiate o consonanze esasperate quasi per infastidire il lettore, come infastidiscono gli eccessi adolescenziali, nel furore delle rime forsennate, si placano le pene corporali, le pene di quel passaggio impossibile, mortale, che è l'adolescenza.

Tutto entra nella vertigine del mutamento dell'io disperso in poema, dell'io eroe-tutti-e-nessuno dall'anima teatrante. Simulazione continua di uno smembrarsi e di un ricomporsi comico nel doppio senso della variegata e impura lingua dantesca (tanti furti alle sonorità petrose dantesche) e di una straziante "allegria" (ma avendo in mente l'Ungaretti di *Croazia segreta*), in un trasformismo alla Fregoli che chiede al lettore non comprensione, ma *compassione*, immedesimazione nell'atto catartico della lingua; "comica" per esorbitanza, strabiglianza, esibizione buffonesca delle fratture, delle storture, con la disperazione assoluta del divertirsi da sé, nel pasticciaccio gaddiano di una lingua "centrogravitata sugli ovarici", sulle variazioni perpetue dei dosaggi ormonali, sugli scompensi neurovegetativi.

All'interno del progetto 'narrativo' del libro c'è un dramma suddiviso in scene allegoriche: un sipario divide una poesia dall'altra, e in ogni testo-scena si parla per interposta persona, per controfigure, un'infinita marmaglia da corte dei miracoli, sempre avendo come modello i canti delle metamorfosi infernali. Nella possessione estatica che dà voce al corpo muto, la gola, le corde vocali, sono il tramite delle parole di altri, la lingua poetante è la filiazione

trasfigurante il discorso degli Altri in un'epopea massicciamente contaminata da dialettismi, arcaismi, gerghi teatrali e televisivi e tutti i suoni che entrano nel bla bla della lingua parlata, parole che dilagando nel trasmutare metabolico fermentano, cagliano, si decompongono, e i cui echi familiari divengono estranei e cambiano senso trascorrendo in una logofisica dispeptica per tutta l'anatomia del corpo muto, il quale abbandonando quell'inerzia sonnolenta che intorpidisce i ladri di Dante un attimo prima dell'orrida mutazione, si trasforma, anzi *rinasce come, incorpo di me, me musa a me stessa*, ormai intesa, per un processo antistorico di autotrasfigurazione e autorappresentazione, a tentar di nullificare nel soggetto-oggetto Me-Lei, ovvero nell'*Altro in sé*, l'opprimente barriera lirica Io/Tu, con un divorante, dissipatorio e asfissiante scioglibocca, non già ignoto alle partiture foniche della Molly joyciana e del Beckett di *Not I*. Neoenfatica scrittura allo stadio orale (anzi, meglio, allo stadio labiale) ed estaticamente orante, però aliena da consolatorie rileccature neometriche, se l'Io è violentemente spodestato dal Me, l'ipocrita non essendo più il *lecteur*.

