



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”

DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA

CICLO XXXIII

Curriculum “ITALIANISTICA E COMPARATISTICA”

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

ÉCOLE DOCTORALE “HNFB - HUMANITÉS NOUVELLES-FERNAND BRAUDEL”

POESIA E ORALITÀ IN ITALIA NEL SECONDO NOVECENTO

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: **Valentina PANARELLA**

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

Stefano DAL BIANCO, Professore all'Università di Siena

Giuseppe SANGIRARDI, Professeur, Université de Lorraine

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,
il / le 13/12/2021

Commissione / Jury de thèse:

Giancarlo ALFANO, professore all'Università di Napoli

Silvia CONTARINI, professeur, Université de Paris Nanterre

Indice

Introduzione	3
1. Poesia, oralità e scrittura: un prospetto teorico	5
1.2 Poesia e oralità.....	19
1.2.1 L'oralità nel testo.....	21
1.2.2 Sull'esecuzione: vocalità e gesto.....	26
1.2.3 Le letture ad alta voce.....	31
1.3 Sulla poesia orale: i dibattiti negli anni '70 e '80.....	40
1.4 Conclusioni: sull'oralizzazione esogena ed endogena.....	47
2. Dalla radio ai festival: l'oralizzazione esogena della poesia	49
2.1 La poesia alla radio.....	50
2.1.1 L'evoluzione della poesia in radio.....	52
2.1.2.1 <i>L'Approdo</i>	58
2.1.2.2 <i>Il Teatro</i> e i <i>Notturmi dell'Usignolo</i>	68
2.2 I dischi di poesia.....	81
2.2.1 <i>La Collana Letteraria Documento</i>	82
2.2.2 <i>I 30 discolibri della letteratura italiana</i>	90
2.3 La poesia va in scena: Festival, letture ed happening negli anni Settanta e Ottanta.....	98
2.3.1 <i>Beat 72</i>	102
2.3.2 Il Festival di Castelporziano.....	109
2.3.3 Conclusione.....	116
3. Tra mimesi del parlato e ridondanza ritmica: l'oralizzazione endogena	118
3.1 L'oralità del testo poetico tra parlato e comunicazione.....	120
3.2 Dialogo e mimesi del parlato.....	123
3.3 Il verso "per l'orecchio" e la proposta dei Novissimi.....	134

4. La poesia <i>en plein air</i>: Elio Pagliarani.....	142
4.1 Dai laboratori di poesia a “Videor”.....	147
4.2 Versi che parlino e risuonino: sull’oralizzazione endogena.....	157
4.2.1 Premesse su <i>La Ragazza Carla</i> e <i>La ballata di Rudi</i>	160
4.2.2 Il sermo <i>cotidianus</i> ovvero la lingua delle abitudini	169
4.2.3 Ridondanza e iteratività.....	187
4.2.4 Aspetti prosodici.....	200
4.3 Conclusioni.....	212
5. La voce come scelta: Antonio Porta.....	214
5.1 Poesia in esecuzione: Milanopoesia, Penultimi sogni di secolo e Oratorio notturno.....	217
5.2 La poesia come comunicazione.....	228
5.2.1 Presentazione del corpus: <i>Passi passaggi</i> , <i>L’aria della fine</i> e <i>Invasioni</i> ...	232
5.2.2 Declinazioni di colloquialità.....	234
5.2.3 Ripetizioni, cantilene e filastrocche.....	246
5.2.4 Aspetti prosodici.....	255
5.3 Conclusioni.....	261
Conclusioni.....	263
BIBLIOGRAFIA.....	261
SITOGRAFIA.....	284
DISCOGRAFIA.....	286

Introduzione

La presente tesi opera una ricognizione teorica e storico-letteraria del rapporto tra poesia e oralità nel secondo Novecento, muovendosi su tre livelli: 1) ricostruzione del problema metodologico-teorico di voce e testo scritto in poesia; 2) ricostruzione dello scenario storico-letterario in riferimento alla poesia nel secondo Novecento; 3) analisi della produzione di alcuni autori. L'attraversamento di tali livelli avviene mediante una suddivisione in due sezioni confluenti l'una nell'altra.

La prima, strutturata in tre capitoli, mira a inquadrare nel complesso gli studi teorici e i dibattiti su oralità/scrittura, a presentare i principali mezzi e le principali operazioni culturali di messa in voce della poesia e a illustrare i cambiamenti in direzione dell'oralità intervenuti nel testo poetico. L'obiettivo della sezione è di offrire il quadro complessivo all'interno del quale i poeti del secondo Novecento scrivono, e cioè il contesto teorico, artistico, tecnologico e letterario da cui nascono le loro opere poetiche.

Nel primo capitolo, i campi d'analisi in cui ci si muove sono due: 1) una ricapitolazione dei maggiori studi sull'argomento; 2) una presentazione dei dibattiti in Italia negli anni Settanta e Ottanta, ovvero negli anni in cui si vive un'esplosione di letture a voce alta. L'attraversamento dei dibattiti intende dimostrare che nel nostro paese non è possibile parlare di poesia orale in senso stretto, cioè di una poesia scritta soltanto per essere declamata e accolta così dal pubblico, come accade ad esempio in America o Russia, ma solo di sperimentazioni per le quali evitare l'abuso dell'etichetta "poesia orale" *tout court* è più che opportuno. Le conclusioni, infine, introducono i due capitoli successivi, incentrati sulle due forme d'intersezione tra la dimensione orale e la dimensione scritta della poesia italiana del secondo Novecento: l'"oralizzazione" *della* poesia (esogena) e l'"oralizzazione" *nella* poesia (endogena).

Il secondo capitolo espone le principali operazioni culturali di *messa in voce del testo poetico* nei media (radio, dischi) e sul palcoscenico (teatri istituzionali e non) dal dopoguerra agli anni Ottanta. A partire dalla fine della Seconda guerra

mondiale, infatti, la letteratura e, nello specifico, la poesia, vengono registrate e lette in pubblico, sfruttando gli incentivi che mezzi come la radio e supporti come il disco, possono fornire ai suoi aspetti orali. Il clima culturale cambia e raggiunge il picco d'attenzione e di spettacolarità alla fine degli anni Settanta, quando nelle maggiori città italiane si organizzano eventi di poesia e Festival. Nel capitolo si trattano le principali occasioni di lettura e di registrazione, in ordine cronologico.

Il terzo capitolo inquadra il problema dell'oralità *nel* testo e *del* testo poetico. L'intento perseguito è di dimostrare come la mediazione tra tradizione orale e innovazione novecentesca si riveli nella coesistenza tra una resa testuale formulaica, fatta di ridondanza e ripetizione – dal *refrain* della canzone alle formule della tradizione antica, fino alla ricorsività della filastrocca – e un avvicinamento alla colloquialità – dialogica e mimetica del parlato –, un fenomeno capillare per gran parte della poesia a partire dagli anni Sessanta. Dopo un'illustrazione precisa di tale fenomeno, si passa alla presentazione della proposta dei Novissimi, i primi a mostrare una spiccata sensibilità in tal senso, a partire dalla teorizzazione di Alfredo Giuliani, che nell'antologia *I novissimi* cita come modello il “verso proiettivo” indicato da Charles Olson nel 1950, cioè un verso composto per essere letto a voce alta e, dunque, ascoltato.

Di tale sezione, i primi due capitoli sintetizzati mostrano bene quanto gli aspetti teorici e lo scenario storico-letterario siano saldamente intrecciati: la ricerca documentaria che evidenzia la circolazione di riflessioni, le letture, e le posizioni teoriche anche in occasioni editoriali o di promozione culturale ne danno ampia dimostrazione.

Si perviene così alla seconda parte della tesi, nella quale si analizzano due esempi individuali di avvicinamento poetico all'oralità. Il *corpus* preso in esame è il seguente: Elio Pagliarani, *La ragazza Carla* (1962) e *La ballata di Rudi* (1995); Antonio Porta, *Passi passaggi* (1976-1979), *L'aria della fine* (1982) e *Invasioni* (1984). I due capitoli dedicati a tali percorsi poetici hanno la medesima struttura: 1) introduzione al percorso poetico e artistico dell'autore; 2) rapportarsi di questi a operazioni e occasioni d'oralizzazione *della* poesia (con particolare riguardo per le collaborazioni teatrali); 3) analisi dettagliata dei testi poetici e dei fenomeni d'oralizzazione interni al verso.

CAPITOLO I

Poesia, oralità e scrittura: un prospetto teorico

Onde il Canzoniere, anzi che un poema, si potrebbe chiamare il giornale dell'amore, un giornale di tutti i fenomeni fuggevoli che appariscono nel nostro spirito, fissati in verso¹.

La storia della scrittura è storia della fissazione. Per secoli ha garantito all'umanità una trasmissione culturale, ne ha materializzato consuetudini e desuetudini per consegnarle ai posteri, affinché a questi si tramandassero la certezza della stabilità normativa e la concretezza dell'instabilità reale. Quanto risulta fissato² ha subito il processo di transizione da uno stato di precarietà a uno stato «più consistente»³, in virtù del quale ha potuto conseguire la propria trasmissibilità.

Fisso è, dunque, da un lato un'idea di acquisizione di stabilità fisica (quanto «ha preso stabile dimora in un luogo»), dall'altro una facoltà rappresentativa (ciò che è «rappresentato, raffigurato, descritto in modo chiaro, immediato, incisivo»⁴). Pertanto, può dirsi consistente non solo la condizione tangibile raggiunta per mezzo del sistema scrittura su un variabile supporto, ma anche l'insieme di dispositivi di cui ci si serve per 'rappresentare' qualcosa o per descriverla con chiarezza. La

¹ F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli, Ed. Domenico Morano e A. Morano, 1869, p. 64.

² "Fissato" è una forma risalente al XVII sec., derivata dal latino *fixum* part. di *fixāre*, iterativo di *figēre*, col significato di «reso fisso, stabile [...] fermo, composto». Cfr. C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, vol. III, s. v. "Fissare", Firenze, Barbera, 1952, p. 1656; A. Nocentini, A. Parenti, *L'Etimologico, Vocabolario della lingua italiana*, I ed., s. v. "fisso", Milano, Mondadori, 2010, p. 441; M. Cortellazzo, M. A. Cortellazzo, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, II ed., s. v. "fisso", Bologna, Zanichelli, 1999, p. 590.

³ Cfr. S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. VI, s. v. "Fissato", Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1972, p. 39; G. Devoto, G. C. Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e M. Trifone, s. v. "fissato", Firenze, Le Monnier, 2006, p. 1091; F. Sabatini, V. Coletti, *Dizionario della Lingua Italiana*, s. v. "fissato", Milano, Rizzoli, 2003, p. 991.

⁴ *Ibidem*.

poesia, nelle molteplici forme assunte, ha lavorato e lavora in questa direzione: con la sua capacità di risuonare a grandi distanze di tempo e con la memorabilità che la contraddistingue fissa immagini nella mente tanto da renderle imperiture.

Così, quando Francesco De Sanctis nel *Saggio critico sul Petrarca* definisce il *Canzoniere* un «giornale dell'amore, un giornale di tutti i fenomeni fuggevoli che appaiono nel nostro spirito, fissati in verso», o quando Harald Weinrich, in un saggio intitolato *Lo stile e la memoria*, sostiene che

un testo fortemente impregnato di stile – non importa quale stile – si presta in virtù di questo a un trattamento che ha il fine di abolire, per un lasso di tempo più o meno lungo, la sua caducità, e di farlo sfuggire, non fosse che per qualche momento, a quella piccola morte che è l'oblio⁵,

si ribadiscono la mnemofilia intrinseca al testo letterario e le amplificazioni di questa nella specificità del verso. Il rapporto tra le due considerazioni è di tipo metonimico, essendo l'affermazione di Weinrich implicitamente contenuta in quella desanctisiana: i «fenomeni fuggevoli» sono disciplinati dal verso in quanto regolati dalle norme condivise dalla comunità letteraria, insieme alle quali l'autore, operando degli scarti e facendo di questi gli elementi di un sistema stilistico del tutto personale, si garantisce una certa sopravvivenza all'oblio. Nel laboratorio del poeta tutti gli artifici adoperati per la costruzione del verso convergono nella direzione della elocuzione⁶, fase d'elaborazione discorsiva basata sulla selezione e sull'uso figurale delle parole, non a caso posta sul gradino immediatamente precedente alla memoria nella partizione dell'antica arte retorica. Metro, ritmo e figuralità sono mezzi espressivi di cui la tradizione si è a lungo servita: grazie a essi certi versi restano impressi nella mente di chi li legge, o ascolta, nonostante il

⁵ H. Weinrich, *Lo stile e la memoria*, in ID., *Mnemosyne. Saggi per una teoria letteraria della memoria*, a cura di U. M. Olivieri, 2016, Napoli, Diogene, pp. 30-31.

⁶ L'*elocutio*, terza parte delle cinque con cui la retorica, è «l'atto di dare forma linguistica alle idee» e si struttura seguendo la *dispositio* e antecedendo la *memoria*, assumendo alla luce della sua posizione un ruolo chiave nella connessione tra l'argomento l'individuo e il suo pubblico. Essa, dunque, dà forma al contenuto rendendolo memorizzabile e, in un secondo momento, ascoltabile. Questa posizione per così dire «di mezzo» l'ha resa a lungo «luogo d'incontro della retorica e della poetica». Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2014, p. 110.

divario temporale, e quindi culturale, che si interpone tra la loro composizione e la fruizione del lettore.

Riprendendo la dicotomia con cui si è deciso di aprire questo capitolo – della fissazione materiale, che include supporti e sistema scrittura, e di quella rappresentativa – si dirà di un legame solido e di numerosi cambiamenti intervenuti nei secoli. Dallo stilo al computer, dalle prime alle ultime tecnologie della scrittura⁷ e ancora, in merito al secondo modello, dall'arte figurativa all'astratta, dal sonetto petrarchesco al versoliberismo primonovecentesco, dalla lettura condivisa all'abitudine silenziosa e mentale, e viceversa: i mezzi e gli usi si sono avvicendati e hanno mutato fattezze.

Il Novecento, secolo frenetico e ricco di rivoluzioni, è responsabile di cambiamenti che hanno fatto vacillare certe fondamenta del pensiero umano, come il modo di percepire lo spazio-tempo. Nella stessa fase storica si sono sincronizzati gli orologi di tutto il mondo, alla traslitterazione linguistica della realtà si sono aggiunte l'alternativa di replicabilità audio-visiva e la sua trasmissione in diretta a centinaia di chilometri di distanza. L'umanità è stata al centro di influssi contrastanti che ne hanno definito costantemente le percezioni, provocando riorientamenti mai definitivi.

Per Stephen Kern, l'alterazione della triplice relazione tra l'individuo e il tempo (passato, presente e futuro) e lo stravolgimento delle coordinate spaziali, giustificano e sostengono certe forme primonovecentesche di sperimentazione artistica. La proliferazione di prospettive divergenti, la relatività del tempo confermata dalle teorie di Albert Einstein e, per citare solo un altro esempio significativo, l'annullamento delle distanze a opera della trasmissione elettromagnetica, sono il motore della rappresentazione plurale del Cubismo, delle arti avanguardistiche, ma anche del trattamento privato del tempo tipico di alcune opere come le *Metamorfosi* di Kafka e *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust.⁸

⁷ La formula “tecnologie della scrittura” viene coniata dagli studi oralisti. Weinrich sostiene che la società occidentale vi abbia demandato quasi tutte le «funzioni culturali della memoria». Cfr. H. Weinrich, *La memoria linguistica dell'Europa*, in ID., op. Cit. p.52.

⁸ Stephen Kern ha evidenziato che «From around 1880 to the outbreak of World War I a series of sweeping changes in technology and culture created distinctive new modes of thinking about experiencing time and space. Technological innovations including the telephone, wireless telegraph, x-ray, cinema, bicycle, automobile, and airplane established the material foundation for this reorientation; independent cultural developments such as the stream-of-consciousness novel,

Difficile pensare che la poesia non sia entrata in contatto con le rivoluzioni accennate. Il suo lato, per così dire, performativo ha trovato negli strumenti tecnologici un valido sostegno. Se nel passato lontano, e così fino a fine Settecento, la voce di un autore, e la sua gestualità, restavano ancorate all'attimo dell'esecuzione, da quando la registrazione ha consentito al suono d'essere replicabile, anche il poeta ha potuto pensare all'accessibilità fonica dei suoi versi e, come si vedrà, ha iniziato a elaborarli con un intento declamatorio.

In un saggio apparso nel 1969 sullo "Yearbook of Comparative and General Literature", Northrop Frye offre l'occasione per alcune interessanti considerazioni:

I cambiamenti culturali degli ultimi vent'anni all'incirca hanno reso ovvio il fatto che noi stiamo incominciando a muoverci in un'orbita culturale diversa, in un'epoca che sta recuperando molte qualità della cultura preletteraria. Il risveglio della poesia orale è il più ovvio di questi fattori: la poesia letta o recitata a gruppi, vicina all'improvvisazione, di solito con qualche tipo di accompagnamento o sfondo musicale, e spesso indirizzata a commentare l'ultimo problema sociale del momento. [...] Un contesto orale e nello stesso tempo una certa tendenza a mettere in moto reazioni emotive immediate stanno oggi chiaramente riapparendo nella letteratura americana.⁹

Dalle presenti e fulminee acquisizioni si traggono tre principali dati. Il primo è il riconoscimento di condizioni in cui l'oralità sta riemergendo con vigore, il secondo è la posizione di rilievo assunta dalla poesia orale all'interno di tale contesto, il terzo è la «tendenza a mettere in moto reazioni emotive immediate». Il contesto preletterario/orale, cioè antecedente all'uso della scrittura, prevede immediatezza emotiva; corrisponde, quindi, a uno stato di cose. La poesia orale è, al contrario, un'espressione artistica che nasce *dallo* stato di cose (l'ambiente preletterario), e che, si dirà, diviene un mezzo importante per la trasmissione culturale. Nel saggio pubblicato un anno dopo, *The Critical Path*¹⁰, una raccolta di osservazioni sulla

psychoanalysis, Cubism, and the theory of relativity shaped consciousness directly. The result was a transformation of the dimensions of life and thought», in ID, *The Culture of time and Space, 1880-1918*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1983, pp. 1-2.

⁹ N. Frye, *Mito e Logos*, «Strumenti critici», IX (1969), pp. 140-141.

¹⁰ N. Frye, *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, «Daedalus», XCIX (1970), pp. 268-342.

mitologia sociale, oltre a insistere sulla ri-oralizzazione contemporanea – aggiungendovi una storia della poesia orale mutuata dalle numerose pubblicazioni già uscite sull’argomento negli stessi anni – Frye accenna al fatto che la tendenza dei readings, a lui così vicina, sia ben lontana dall’individualità dei pochi grandi poeti, e più conforme a «un tipo diffuso di energia creativa» che «assume la forma di una poesia letta o recitata per l’ascolto collettivo», e di una cultura formulaica e d’improvvisazione, «in cui il ruolo del pubblico è di primaria importanza», con il conseguente assoggettarsi continuo al «consolidamento dell’opinione pubblica»¹¹.

Frye include sotto l’etichetta di “poesia orale” dei fenomeni e/o condizioni che non escludono in alcun modo l’esistenza del testo scritto. Letture, condivisione e immediatezza rientrano nella consuetudine del tempo, ma ciò non annulla quanto si è consolidato nella tradizione secolare della pagina. Inoltre, nel riprendere le considerazioni espresse dal teorico canadese nello stralcio citato sorgono non poche perplessità. Innanzitutto, bisognerebbe chiarire natura e peculiarità di quelle che l’autore designa come «qualità della cultura preletteraria». E ancora, in virtù di tale presupposta cultura di ritorno, viene da chiedersi sotto quali spoglie essa sia rinata oggi. Soprattutto, andrebbe ben precisato secondo quali criteri la poesia si prospetterebbe schierata in prima linea quale manifesto immediato dell’ipotetico ritorno. Alle perplessità avanzate si tenterà di dare risposta nelle pagine che seguono. Intanto si premettano alcune coordinate essenziali per la comprensione delle successive analisi.

Cos’è una cultura preletteraria? La preletterarietà anticipa le *litterae*, la letteratura come insieme di «cose scritte»¹². Nel difendere le proprie tesi, Frye mostra d’avere un’idea tendenzialmente generica di oralità. Tale genericità scaturisce da un uso inflazionato del concetto – e qui siamo su un piano speculare

¹¹ N. Frye, op. Cit. p. 316. Traduzione mia.

¹² Walter Ong, afferma: «Abbiamo il termine «letteratura», che significa essenzialmente «cose scritte» (latino *litteratura*, da *littera*, lettera dell’alfabeto), e comprende una certa quantità di materiale scritto, - la letteratura inglese, la letteratura per l’infanzia - mentre non esiste un termine o un concetto analogo che si riferisca a un’eredità puramente orale, come i racconti orali tradizionali, i proverbi, le preghiere, le espressioni formulaiche, o altre produzioni orali come, ad esempio, quelle dei Sioux Lakota nell’America del Nord, dei Mande nell’Africa occidentale o dei Greci ai tempi di Omero», in W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino, 1986, p. 29 (ed. or. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1924).

all'inflazione della scrittura a cui allude Derrida nella sua *Grammatologie*¹³ –, dispersivo tanto da spingere Maria Corti a definirlo come «un oceano, donde la necessità di scegliere per bussola un punto di vista, una prospettiva da cui osservare l'oggetto, e di rispettare le regole del gioco imposte dal punto di vista, pena perdersi nell'oceano»¹⁴.

In effetti, per esprimersi in merito, è importante che si scelga un punto di vista e, prima ancora, che si offrano delle precisazioni sul fenomeno. Per attenuare eventuali confusioni terminologiche, si ragiona a partire dal ventaglio di sfumature proposte da Paul Zumthor, comprese tra gli estremi dell'orale e dello scritto, a partire dalle cinque fasi vitali di un testo: produzione, trasmissione, ricezione, conservazione e ripetizione. La loro combinazione dà casi compresi tra un'oralità perfetta (in cui primo secondo terzo e quinto elemento sono demandati alla dimensione orale) e un processo perfetto di scrittura (in cui primo, secondo, terzo e quinto hanno fondamenta scritte, mentre la conservazione ricorre alla registrazione di biblioteche e archivi). L'oralità, scrive, non è monolitica, ma si mostra in «molteplici strutture di manifestazioni simultanee, giunte [...] a gradi molto diseguali di sviluppo»¹⁵:

1. Oralità primaria e immediata, o pura, nella cui condizione i contatti con la scrittura sono inesistenti.
2. Oralità mista, coesistente con la scrittura, che resta un'influenza «esterna, parziale e ritardata»¹⁶.

¹³ Nella *Grammatologie*, Derrida lamenta l'eccedenza d'uso e d'applicazione del termine scrittura e la quasi totale corrispondenza dell'uso al termine linguaggio (linguaggio = scrittura). Lo stesso discorso si potrebbe fare per l'oralità, il cui uso inflazionato, si vedrà, la rende perennemente soggetta a imprecisioni. Cfr. J. Derrida, *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book, p. 11 (ed. or. *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967).

¹⁴ M. Corti, *Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno*, Cagliari, 14-16 aprile 1980, Roma, Bulzoni, 1982, p. 7.

¹⁵ P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 30 (ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983).

¹⁶ *Ivi*, p. 36

3. Oralità secondaria, anch'essa coesistente con la scrittura e a partire dalla quale viene riconfigurata, in un contesto in cui essa ha il dominio sui «valori della voce nell'uso e nell'immaginario»¹⁷.
4. Oralità meccanicamente mediata, cioè «differita quindi nel tempo e/o nello spazio»¹⁸.

Lo scarto differenziale è dato dalla forza con cui la scrittura condiziona l'oralità. Zumthor aggiunge anche che la caratteristica principale dell'oralità secondaria sta nella sua dipendenza dall'esistenza della cultura letteraria. Noi, quindi, rientreremmo in questa tipologia per una tradizione culturale consolidata, sulla quale gli studi offerti sono numerosi e ben strutturati.

Ma con la poesia, si argomenterà, le cose si complicano, poiché se teniamo conto delle regole proposte da Bruno Gentili come condizioni senza le quali la poesia non possa considerarsi orale – nella simultanea o separata oralità di composizione, di comunicazione e di trasmissione¹⁹ – quasi tutte le proposte che il Novecento ci offre vengono preventivamente escluse. Per il secolo scorso possiamo parlare di approssimazioni della poesia all'oralità, di forme ibride in cui né la scrittura né l'esecuzione performativa s'incarnano in forme radicali. Si tratta di una zona magmatica all'interno della quale sarebbe opportuno tracciare linee e fornire specifiche.

La presente tesi si farà primariamente carico dei seguenti obiettivi. Il primo impegno assunto sarà di natura teorica: fornire un quadro degli studi sull'oralità. In questo capitolo si procederà partendo dalle ricerche in campo sociologico e antropologico, che offrono basi solide per comprendere cosa siano le società a oralità primaria e secondaria, per poi analizzare dettagliatamente il problema dell'accostamento di poesia e oralità. Infine, si mostrerà in che modo gli accessi e numerosi dibattiti che hanno avuto luogo nel secondo Novecento hanno concepito l'*idea* di poesia orale.

¹⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁸ P. Zumthor, op. Cit. p. 36.

¹⁹ B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 18.

1.1 Società e oralità: un approccio antropologico-sociale

È il 1982 e la casa editrice londinese Methuen pubblica un saggio intitolato *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, una dettagliata disamina sui sistemi culturali modellati dall'oralità e su quelli influenzati dalla scrittura, a opera del già affermato Walter Ong, autore di numerose considerazioni sui rapporti tra oralità e scrittura e sulle implicazioni sensoriali causate dai mutamenti tecnologici.²⁰ Qualche anno più tardi, Eric Havelock, quasi al termine della sua carriera, consegna a *The Muse Learns to Write* (1986)²¹ le considerazioni di una lunga ricerca votata alla dimensione della voce, affidata già in gran parte alle stampe con *Preface to Plato* (1963) e *Origins of Western Literacy* (1976). Infine, nel 1987, l'antropologo Jack Goody propone *The interface between the written and the oral*²², un compendio di studi, già editi e rivisti per l'occasione, sui modi della comunicazione letteraria e non.

Dalla veloce carrellata proposta si possono rilevare alcune coincidenze, rese evidenti dalle brevi distanze di pubblicazione intercorse tra l'una e l'altra ricerca: il comune interesse per il rapporto tra oralità e scrittura, la varietà e l'estensione dei campi di ricerca e la natura ricapitolativa. Sono più di vent'anni che le osservazioni sulla dimensione orale si accumulano, focalizzandosi o su una qualche definibile porzione storica del passato o su sistemi culturali non occidentali. Dagli anni Quaranta, a partire dal grecista americano Milman Parry, ci si adopera per dimostrare che i poemi omerici, prima che un lascito culturale scritto, sono la

²⁰ L'autore lavora intorno al binomio oralità-scrittura sin dagli anni Cinquanta, votando tutta la sua ricerca a fenomeni relativi all'oralità. Cfr. *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1958; *The presence of the word. Some prolegomena for cultural and religious history*, New Haven and London, Yale University Press, 1967 (trad. it. *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970); *Rhetoric, Romance, and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1971; *Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture*, London, Cornell University Press, 1977 (trad. it. *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989).

²¹ E. Havelock, *The muse learns to write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, London, Yale University Press, 1986 (trad. it. *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma, Laterza, 1987).

²² L'antropologo britannico riprende le proposte di alcune ricerche sullo stile orale delle culture antiche e di quelle emarginate del Novecento, per poi confrontarle con le pratiche della poesia orale in Africa e nel Pacifico. Cfr. J. Goody, *The interface between the written and the oral*, New York, Cambridge University, 1987 (trad. it. *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, Il sagggiatore, 1989).

riprova di un sistema esclusivamente orale. Si dedicano, inoltre, accurate indagini alla comunicazione in parti del pianeta ancora quasi del tutto ignare della scrittura, come nel caso di Albert B. Lord, allievo diretto di Parry, al cui *The Singer of Tales* (1960)²³ si deve un'accurata indagine sui canti serbo-croati dell'ex Jugoslavia (una testimonianza d'esistenza di un medesimo impianto strutturale in un contesto non affidato completamente alla dimensione orale) e i contributi di Jack Goody, che, sulla scorta di Ruth Finnegan, esplora le tecniche narrative africane comparandole con quelle dei testi omerici.

Le proposte degli anni Ottanta sono invece caratterizzate da una tendenza alla visione complessiva dei fenomeni accostabili a un'idea di oralità, mirano cioè ad affrontare il problema arrivando a chiedersi per quale motivo proprio negli anni Sessanta si sia data tanta attenzione all'argomento. A tal proposito, Eric Havelock, nota che in un arco di tempo ristretto compreso tra il 1962 e il 1963 Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti sono il luogo di nascita di cinque opere scritte da specialisti che con poca probabilità hanno avuto un confronto durante le ricerche condotte. Si tratta di *La pensée sauvage* di Claude Lévi-Strauss, *The Consequences of Literacy* di Jack Goody e Ian Watt, *The Galaxy Gutenberg* di Marshall McLuhan, *Animal Species and Evolution* di Ernst Mayr e il già citato *Preface to Plato*²⁴. Sebbene apparentemente diversi (a differenza dei saggi da cui siamo partiti non danno, a primo impatto, l'idea di essere tematicamente accomunati) al tempo di Havelock, un tempo di distaccata rimediazione, i suddetti studi puntano a fare chiarezza sul «ruolo dell'oralità nella storia della civiltà umana, e sul rapporto con la scrittura»²⁵.

Quanto li accomuna è originato da un principio esperienziale. I cinque autori crescono negli anni in cui la radio trasmette i suoi primi segnali in tutto il mondo:

²³ A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

²⁴ E. Havelock, op. Cit. p. 33. Sul rapporto tra oralità e scrittura nel sistema letterario si vedano anche G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convegno di Cagliari (Cagliari, 14-16 aprile 1980) Roma, Bulzoni, 1982; R. Morabito, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria*, Bulzoni, Roma, 1984; A. M. Cirese, *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988; G. R. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Vol 2. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp.26-101.

²⁵ *Ibidem*.

[...] era stato toccato un nervo comune a noi tutti, un nervo acustico e quindi orale, e questo fenomeno era durato per più di quarant'anni dalla fine della prima guerra mondiale, fino al punto di reclamare una risposta. [...] Avevamo tutti ascoltato la radio, voce incessante che, portata alle nostre orecchie dalle onde magnetiche, comunicava oralmente fatti, intenzioni, persuasioni. Era un nuovo tipo di impegno richiesto alla nostra attenzione, addirittura una nuova pressione esercitata sulla nostra mente. È possibile che sia stato il riconoscimento di questa forza come fenomeno personale non meno che sociale operante nella politica di questo secolo a coagularsi negli ultimi due decenni.²⁶

In un giorno di ottobre del 1939, mentre è a Toronto nei pressi del Victoria College, un radio trasmette il discorso di Hitler (che è oramai in possesso dell'intera Polonia) diffuso grazie ad alcuni megafoni. Havelock si chiede se i suoi colleghi non abbiano fatto la stessa esperienza. Ipotizza che tutti abbiano ascoltato quel «sortilegio orale»²⁷ – Levi-Strauss sotto il servizio militare francese e Watt mentre è prigioniero di guerra in Birmania – che «sotto l'incantesimo di un evento condiviso» viene trasmesso «via etere»²⁸, abbattendo i limiti spazio-temporali e sollecitando l'udito. Ritiene, inoltre, che dall'esperienza condivisa siano scaturite anche l'interrogazione e, di conseguenza, l'urgenza d'indagare le peculiarità di quella che qualche pagina più avanti presenterà come una rinascita dell'oralità.

Non è un caso, insomma, che il riconoscimento di questa forza, coagulatosi tra gli anni Sessanta e Ottanta, abbia portato a una ridefinizione del concetto di oralità in un'ottica antropologica e sociologica. In tali termini l'oralità è una modalità di trasmissione culturale, attuata storicamente in una forma “primaria”, quella delle società che non conoscono la scrittura, e in una forma “secondaria” o “di ritorno”, distintiva dell'epoca presente in quanto del tutto ancorata al sistema scrittura, che però risulta affiancato dall'uso delle tecnologie di registrazione audio-visiva. Andiamo a vederne casi e caratteristiche nei particolari.

²⁶ E. Havelock, op. Cit. pp. 39-40.

²⁷ *Ivi*, p. 41.

²⁸ E. Eisenberg, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, trad. a cura di P. Prato, Torino, 1997, p. 45.

In *Orality and Literacy* Walter Ong dà avvio alla propria indagine partendo dal presupposto che le società basate sulla scrittura – «un'operazione solipsistica»²⁹ in cui il rapporto tra individuo e testo è intimo – e quelle affidate principalmente alla cultura orale siano differenti innanzitutto per impostazione mentale. S'individua così negli strumenti di conservazione e trasmissione del sapere un principio di condizionamento sulle modalità del pensiero umano. La scrittura e la stampa hanno implicato «un mutamento nelle strutture sociali, economiche, politiche, religiose»³⁰, nonché numerosi sottovalutabili «effetti [...] sui processi cognitivi»³¹ dell'individuo, e, allo stesso modo, tutte le tecnologie elettroniche, quali «il telefono, la radio, la televisione e i vari tipi di nastri da registrare», inventate a fine Ottocento – prima del cui avvento sarebbe stato impensabile poter riascoltare una voce dopo la sua propagazione fulminea o poterla recepire in tempo reale a grandi distanze – e perfezionate fino al raggiungimento dell'odierna digitalizzazione, si sono rese responsabili di un ulteriore condizionamento. Prima che i suddetti strumenti intervenissero in maniera invasiva su di loro, le società orali hanno fondato la propria individualità su un sistema cognitivo dall'impostazione differente.

La “Psicodinamica dell'oralità” coniata da Ong è una formula che designa in maniera dettagliata l'insieme di questi processi intellettivi, praticati da società completamente ignare della scrittura e della stampa³², in cui a dominare è un'esclusività sonora della parola. In tali circostanze soltanto all'udito è consentito di accogliere il messaggio, poiché le frasi esistono esclusivamente in quanto serie di suoni, in assenza di ogni «riferimento a testi visivamente percettibili» e di una cognizione verbo-visiva.

Lo studioso sostiene che in culture siffatte «la fenomenologia del suono entra in profondità nel senso che l'individuo ha della vita»³³. Qui l'udibilità assoluta è legata a doppio filo col tempo e ogni lettera svanisce nell'atto stesso della sua pronuncia. Quando una frase non può essere visualizzata sul foglio, quando cioè non è possibile riconoscerla e inquadrarla nella staticità di uno spazio definito, quando l'udito è

²⁹ W. J. Ong, op. Cit p. 145.

³⁰ W. J. Ong, op. Cit. p. 21.

³¹ *Ivi*, p. 150.

³² *Ivi*, pp. 29-30.

³³ *Ivi*, p. 107.

l'unico senso utile a riceverla, allora si ha di essa un'idea di evanescenza e di unicità. Oltretutto, dopo essere state generate da una fonte, le onde sonore si diffondono nell'aria avvolgendo chi ascolta indipendentemente dal suo posizionamento verso l'origine. Per questo, mentre l'uomo alfabetizzato si relaziona col testo in maniera frontale (il viso rivolto verso il foglio), e con la certezza del controllo (la parola è ferma e rileggibile), l'uomo che non conosce la scrittura percepisce l'avvolgimento sonoro, rispetto al quale si posiziona al centro. Il suono, insomma, ha un'«economia unificante, centralizzante e interiorizzante». Ong afferma che

un'economia verbale dominata dal suono tende verso l'aggregazione (armonia) piuttosto che verso l'analisi disaggregante (che compare assieme alla parola scritta, visualizzata). Tende anche all'olismo conservatore (il presente omeostatico che deve essere mantenuto intatto, le espressioni formulaiche che devono essere conservate), al pensiero situazionale (di nuovo olista, con l'azione umana al suo centro) piuttosto che a quello astratto, ad una organizzazione della conoscenza centrata attorno alle azioni di esseri umani o antropomorfi, piuttosto che attorno a cose impersonali.³⁴

L'«economia verbale» di cui parla l'autore ha il compito di facilitare il funzionamento di un sistema culturale complesso. Il pensiero, al contrario di quello degli scriventi, è situazionale, costantemente costruito su azioni e fatti concreti, mai formulato secondo astrazioni e per niente analitico. La cultura orale, inoltre, è una cultura di aggregazione (ci si riunisce per ascoltare insieme) in cui la tradizione è un «punto di convergenza» tra «le esigenze di composizione di un testo orale», ricco di temi ripetibili e riutilizzabili, e «l'orizzonte di attesa del pubblico, che in ogni atto esecutivo si aspetta di ritrovare, più che di trovare, qualcosa»³⁵, proprio in virtù dell'attitudine alla conservazione di un sapere altrimenti perdibile. Abbiamo visto come nelle società orali la trasmissione sia orale. Per far sì che le informazioni non si perdano si deve ricorrere a strategie mnemoniche. Le società orali di cui abbiamo parlato (nelle loro diverse sfaccettature e tipologie) hanno, secondo alcuni

³⁴ W. J. Ong, *Ivi*, p. 107.

³⁵ L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006, p. 24.

studiosi, un sistema proprio e funzionale, diverso dalle società che usano la scrittura. Si tratta di «volontà di conservazione di un gruppo sociale»³⁶. In questi casi³⁷ però la memoria viene usata in maniera particolare, mentre la memorizzazione a noi comune, di tipo lineare ('parola per parola'), nasce con la possibilità di visualizzare queste parole sul foglio.

Un contesto siffatto subisce le conseguenze della scrittura, del suo affermarsi nella quotidianità e del suo sostituirsi quasi totalmente al precedente meccanismo di trasmissione. Marshall McLuhan³⁸ ha dimostrato che ogni nuova introduzione tecnologica in una società causa una vera e propria «ristrutturazione del pensiero»³⁹, motivata da un'alterazione sensoriale: nel momento in cui una nuova tecnologia diviene d'uso regolare causa «una nuova accentuazione o supremazia di uno o dell'altro dei nostri sensi»⁴⁰ alterandone i rapporti. Nella *Galassia Gutenberg* si mostra in quale misura la tecnologia sia stata una condizione per gli stravolgimenti del sensorio. Per raggiungere l'obiettivo, l'autore suddivide la storia dei cambiamenti comunicativi in tre fasi: invenzione della scrittura, scoperta dei caratteri mobili e innovazione elettrica. In base al principio unificante di una "tecnica che sposta i sensi", a seconda della novità introdotta di volta in volta nella storia dalle tecnologie, e dei traumi da queste comportati, l'uomo ha sviluppato un senso a discapito dell'altro:

La divisione di facoltà risultante dalla dilatazione o esteriorizzazione di un senso o dell'altro è stata una caratteristica così frequente di tutto il secolo

³⁶ P. Zumthor, op. Cit. p. 109.

³⁷ Un esempio concreto è nel'uso della memoria nell'antichità, per cui Cfr. il fondamentale T. Small, *Memory and the Study of Classical Antiquity*, in «Helios», 22 (1995), pp. 149-177.

³⁸ Esperto indagatore delle dinamiche comunicative, McLuhan concentra, a partire dagli anni Sessanta, gran parte dei suoi studi intorno alle influenze tecnologiche sui sensi. Le sue considerazioni più incisive sono inserite nei quasi coevi *The Gutenberg Galaxy* (1962), *The Extensions of Man* (1964) e *The Medium is the message* (1967). Nel complesso, il lavoro del sociologo è fondamentale per chi voglia accostarsi alle "implicazioni sensoriali da tecnologie" poiché – a differenza di Ong, che si serve della questione per poi concentrarsi quasi esclusivamente sulla dicotomia "oralità-scrittura" – McLuhan vi rivolge le proprie energie senza deviazioni argomentative.

³⁹ W. J. Ong, op. Cit. p. 52.

⁴⁰ M. McLuhan, *La Galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 2011, p. 69 (ed. or. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962).

passato che oggi noi, per la prima volta nella storia, siamo divenuti consapevoli del modo in cui queste “mutazioni” della cultura hanno inizio. Coloro che per primi sperimentano l’affermarsi di una nuova tecnologia, sia essa l’alfabeto o la radio, rispondono calorosamente poiché i nuovi rapporti tra i sensi che all’improvviso si instaurano per la dilatazione tecnologica dell’occhio o dell’orecchio pongono davanti a loro un mondo nuovo e sorprendente che fa intravedere un nuovo e vigoroso “rinserrarsi”, ovvero un nuovo modello di intreccio tra tutti i sensi insieme⁴¹.

Prima che la scrittura divenga usuale, l’udito detiene una funzione primaria nella trasmissione culturale; funzione ricoperta dalla vista, a pieno titolo, nell’epoca della riproducibilità tecnica della parola. Se nel Medioevo certi impedimenti materiali, quali il costo esoso dei supporti e l’impossibilità di uniformazione grafica, recano privilegi ancora molto marcati alla trasmissione orale del sapere – si pensi all’impostazione universitaria allora dominante, per la quale il professore era ancora l’unica fonte affidabile, l’unica voce sotto la cui dettatura i discenti appuntavano un unico punto di vista sulla materia da studiare – con l’avvento di Gutenberg l’accessibilità maggiore al libro, e la sua omogeneità, spalancano le porte all’uniformità visiva. Con la stampa è nata quella generazione di «studiosi sedentari», con un «accesso alla cultura [...] molto più variegato che in precedenza»⁴², che ha incanalato l’umanità in «sistemi di pensiero completamente nuovi»⁴³. Perciò, nonostante le tecnologie abbiano riprodotto uno stato di cose simile al preletterario, «non ci hanno restituito, né avrebbero mai potuto restituirci» l’oralità pura, rispetto alla quale la secondaria è «più deliberata e consapevole»⁴⁴, perché figlia della secolarizzazione di un *modus cogitandi* analitico, sequenziale e impiantato su un sistema visivo di acquisizione e controllo dei significati.

Per le motivazioni presentate, la contemporaneità è vista come epoca di conflitto e di transizione culturale, «zona di frontiera tra cinque secoli di meccanicismo da

⁴¹ M. McLuhan, op. Cit. pp. 66-67.

⁴² E. L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 91 (ed. or. *The printing devolution in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

⁴³ *Ivi*, p. 94

⁴⁴ W. J. Ong, op. Cit. p. 191

un lato e la nuova elettronica dall'altro, tra l'omogeneo e il simultaneo»⁴⁵. È nell'alveo della transizione che si sta verificando il ritorno dell'orale. L'atmosfera risultante è fortemente ibrida, perché la neo-oralità non ha soppiantato la scrittura. I messaggi veicolati dall'etere, ad esempio, hanno matrici eterogenee e sincroniche: il suono che proviene da una radio mediato dalla tecnologia, prodotto da una voce o dall'esercizio di uno strumento, rimanda sempre alla sua sussistenza scritta, perché quest'ultima è integralmente inserita nel ritmo vitale umano. Le due condizioni culturali, l'aletterata e la mediale, sono congiunte dalla medesima preponderanza sonora, dalla "mistica partecipatoria", dal "senso della comunità" e dalla "concentrazione sul momento presente".

Rivalutando, nel complesso, l'insieme di acquisizioni fin qui elencate, sorgono alcune perplessità. L'impalcatura teorica che include tutti gli autori citati è passibile di obiezioni. Lo è, innanzitutto, per il marcato determinismo di cui è pregna. Non si possono investire le tecnologie di una responsabilità totale rispetto a certe modificazioni storico-sociali. Ne *La fine di Gutenberg*, Ruth Finnegan, che tenta di riconsiderare il "determinismo tecnologico" supportato da McLuhan e il suo vizio di derivazione, afferma che «la scrittura [...] può essere più utilmente considerata non tanto come una causa determinante quanto come un fattore agevolante»⁴⁶ fautore di una *facilitazione* più che di una *provocazione* necessaria. Da questo punto di vista, le osservazioni accumulate tra gli anni Sessanta e Ottanta devono essere rilette facendo attenzione a reinserire le cause evidenziate in un sistema di concause e coincidenze.

1.2 Poesia e oralità

L'accostamento di poesia e oralità vuole che si affrontino due principali aspetti, il testuale e l'esecutivo, essendo il primo il consueto lascito testimoniale a disposizione di quanti vogliano individuare varianti e invarianti interne alle forme linguistiche della tradizione poetica orale (o affine a essa), e il secondo la

⁴⁵ *Ivi*, p. 224.

⁴⁶ R. Finnegan, *La fine di Gutenberg. Studi sulla tecnologia della comunicazione*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 252.

condizione senza cui, come si avrà modo di constatare, il discorso sul problema che si sta affrontando non ha motivo di sussistere. Sebbene i due aspetti siano in varia misura interdipendenti, sarà opportuno, per motivi di chiarezza, tenerne separati i confini.

Quello della testualità è un aspetto controverso, se non altro per l'immediato controsenso che il suo uso, in riferimento abituale a ciò che è scritto e connotato di letterarietà, comporta⁴⁷. A tale controsenso si risponderà con tre brevi considerazioni. In primo luogo, chi si è impegnato nella ricerca delle strutture formali all'interno della poesia che si supponeva orale ha lavorato perlopiù con testimonianze scritte, venendo a contatto con dei testi per i quali l'unico approccio era di fatto quello visivo. In secondo luogo, non è detto che i fili per tradizione variamente intrecciati nel *textus* debbano essere scritti, giacché si constaterà l'esistenza di una trama – intesa come insieme di strategie metriche, stilistiche e retoriche atte a compattare il testo – anche nella produzione orale. Infine, e questo è l'appunto più pratico per affrontare la poesia del nostro secolo anche quando volta all'esecuzione, si vedrà come di tutto il *corpus* analizzato si abbiano a disposizione i versi scritti e le loro *performances*, e come non si possa in alcun modo tralasciare i primi.

Quanto all'esecuzione, le riflessioni si struttureranno in tre microaree – vocalità, gestualità e lettura a voce alta – prima guardando alle peculiarità che con costanza, nei secoli, hanno fondato la *performance* della poesia orale, poi restringendo il campo a ciò che la caratterizza nella sua più concreta manifestazione storica del Novecento. Di queste tre la prima ha un particolare rilievo nel discorso poetico, poiché in poesia, come ha scritto Adriana Cavarero, il suono dà ordine al testo e

⁴⁷ Jack Goody, in merito, scrive: «Nonostante vi sia chi lo difende, il termine è a suo modo fuorviante: designa infatti specificamente le lettere, il che può andare a scapito dell'analisi delle forme orali. Ma poesie, racconti, rappre-sentazioni di vario tipo esistevano già molto prima dell'avvento della scrittura e queste formulazioni orali rimasero in vita, ancora dopo l'affermazione della letteratura scritta, in forme 'orali' modificate», in ID, op. Cit. p. 89; e ancora, sempre Walter Ong, afferma: «Abbiamo il termine «letteratura», che significa essenzialmente «cose scritte» (latino litteratura, da littera, lettera dell'alfabeto), e comprende una certa quantità di materiale scritto, - la letteratura inglese, la letteratura per l'infanzia - mentre non esiste un termine o un concetto analogo che si riferisca a un'eredità puramente orale, come i racconti orali tradizionali, i proverbi, le preghiere, le espressioni formulaiche, o altre produzioni orali come, ad esempio, quelle dei Sioux Lakota nell'America del Nord, dei Mande nell'Africa occidentale o dei Greci ai tempi di Omero», in ID, op. Cit. p. 29.

così facendo disorganizza «la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo della significazione»⁴⁸.

Una breve parentesi prima di proseguire: le pagine che seguono lasciano da parte la “mimesi del parlato”, una forma di relazione tra poesia e oralità tipica del verso italiano secondonovecentesco, poiché la tipologia in questione non rientra tra le acquisizioni teoriche sull’oralità, bensì si mostra in sede storico-linguistica. Si avrà dunque modo di approfondirla nei prossimi capitoli.

1.2.1 L’oralità nel testo

Le tecnologie della scrittura e le nuove tecnologie a cui la società occidentale ha demandato quasi tutte le funzioni mnemonico-culturali, si sono fatte carico di conservare un bagaglio di conoscenze precedentemente affidato alla memoria, «una delle principali funzioni cognitive superiori»⁴⁹ che l’uomo possiede da secoli. L’esperienza è scaturita dall’esigenza di foggare artefatti esosomatici che sopperiscano a certe carenze invero intrinseche all’essere umano, come i limiti spazio-temporali legati all’impossibilità di registrare una voce o di archiviare le informazioni da essa veicolate. Esperienza che, si è dimostrato, va avanti da millenni: dalle fasi pittografica, ideografica, sillabica e alfabetica, attraverso l’introduzione della stampa e fino ai più recenti computer.

All’opposto, un rapporto non mediato tra uomo e tradizione, fa affidamento soltanto alla memoria. Come ha scritto Bruno Gentili in riferimento alla poesia orale in Grecia, «dall’età più antica fino al V secolo», il poeta orale deve avere «una complessa tecnica di memorizzazione e di composizione [...] di ordine artigianale», un «fare poetico» che «non si colloca a livello *creativo-estetico* ma *euristico-imitativo*, come riproduzione sia del dato naturale sia dei modelli poetici

⁴⁸ A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 147.

⁴⁹ A. Pennisi, P. Perconti, *Le scienze cognitive del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 135. Sulla memoria come insieme di sistemi e come capacità di immagazzinare informazioni e di avere accesso a esse si vedano gli studi di A. Baddeley: *Human memory: Theory and practice*, London, Lawrence Erlbaum, 1990, e A. D. Baddeley, *The psychology of memory*, in A. D. Baddeley, B. A. Wilson, e F. N. Watts (Eds.), *Handbook of memory disorders*, Chichester, Wiley, 1995, pp. 3-25.

tradizionali»⁵⁰. Per tale motivo, ciò che fonda una testualità prossima all'orale è, innanzitutto, la predisposizione alla ridondanza, mezzo chiave per la conservazione di un contenuto in mancanza di supporti esosomatici. Essa si dimostra il principio compositivo per le opere poetiche di matrice orale, secondo modelli che variano di caso in caso. In quest'ottica, le forme d'espressione artistica si rivelano come influenzate dai mezzi adoperati per veicolarle e la trasposizione dall'una all'altra dimensione, dalla voce al documento scritto e viceversa, ne reca le tracce.

Numerose ricerche hanno dimostrato che la caratteristica principale della dimensione orale primaria è l'imprescindibilità dell'uso di espressioni formulaiche, ossia di «fatti o espressioni fisse»⁵¹ necessarie per la conservazione di informazioni e di pensieri elaborati, individuandone i campioni in opere appartenenti a epoche e luoghi diversi. Ong fornisce una definizione sintetica e chiara di questo sistema di pensiero:

Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti e espressioni formulaiche, in temi standard (l'assemblea, il pasto, il duello, l'aiutante dell'eroe, così via), in proverbi costantemente uditi da tutti e che sono rammentati con facilità, anch'essi formulati per un facile apprendimento e ricordo, o infine in altre formule a funzione mnemonica. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi.⁵²

Funzionalizzato a sostegno mnemonico, il sistema di articolazione linguistica si struttura su ripetizioni, ritmicità incalzanti, temi ed espressioni precostituite, epiteti e strategie di qualificazione atte alla distinzione di genere o di classi. Tutte caratteristiche, queste, individuate in quanto “spie d'oralità” già negli anni Venti del Novecento dal grecista americano Milman Parry, autore di *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique* (1928), tesi di dottorato confluita nel 1971 all'interno del postumo *The Making of Homeric*

⁵⁰ B. Gentili, op. Cit. p. 19.

⁵¹ W. J. Ong, op. Cit. p. 50.

⁵² *Ivi*, pp. 62-63.

*Verse*⁵³. Attraverso un'analisi serrata volta a provare la dizione orale dei poemi omerici⁵⁴, lo studioso ha dimostrato che la frequenza di formule simili o uguali tra l'una e l'altra opera non risulta da una pratica imitativa bensì dall'esistenza di un modello di riferimento comune alla cui radice sussisterebbe un più profondo meccanismo mnemonico-culturale⁵⁵ basato su uno "stile formulaico". Nel 1964 l'allievo di Parry, Albert Lord, pubblica *The singer of tales*, un caposaldo per gli studi sulla poesia epica vista con la lente della trasmissione orale⁵⁶. Lord osserva le tecniche in uso presso i cantori epici jugoslavi (serbocroati e bulgari), riconfermando quanto già sostenuto da Parry circa la poesia omerica, cioè che il poeta orale si avvale di formule linguistiche preesistenti, riusandole al momento dell'esecuzione in pubblico. Le teorie di Parry, contestate in seguito dallo scetticismo di chi non ha ritenuto plausibile assolutizzare la specificità formulaico-orale⁵⁷, sono state accolte e perfezionate da successivi studi.

Nella *Presenza della voce* Zumthor si chiede cosa abbiano «di specifico le forme testuali della poesia orale»⁵⁸. Al contrario di quanti hanno dato esclusività alle società orali primarie, il filologo esplicita il suo interesse per i casi misti, così da ampliare l'applicabilità delle proprie considerazioni. Zumthor perviene a un'idea di ripetizione strutturata in opposizioni, variazioni e parallelismi:

⁵³ Essendo sopraggiunta la morte dell'autore nel 1935, l'uscita del saggio viene presa in carico dal figlio, Adam Parry, che ne cura l'edizione.

⁵⁴ Si sosterrà esplicitamente la dizione orale sia dell'Iliade sia dell'Odissea: «the diction of the Iliad and the Odyssey is oral», in M. Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style*, in A. Parry (Eds), *The making of Homeric Verse*, Oxford, The Clarendon press, 1971, p.322.

⁵⁵ «The epic poets fashioned and preserved in the course of generations a complex technique of formulae, a technique designed in its smallest details for the twofold purpose of expressing ideas appropriate to epic in a suitable manner, and of attenuating the difficulties of versification. [...] To create a diction adapted to the needs of versification, the I bards found and kept expressions which could be used in a variety of sentences, either as they stood or with slight modifications, and which occupied fixed places in the hexameter line. These expressions are of different metrical length according to the ideas they are made to express; that is, according to the nature of the words necessary for the expression of these ideas». In M. Parry, *The Traditional Epithet in Homer*, in *Ivi*, p. 9.

⁵⁶ A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

⁵⁷ Cfr. L. A. Stella, *Il poema d'Ulisse*, Firenze, La Nuova Italia, 1955; A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the Development of Greek Epic Diction*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche, Uitgevers Maatschappij, 1965. Anche Finnegan, ricercando in Africa e in Oceania, presenta degli esempi di letterature orali lontani dal modello formulaico e caratterizzati da una composizione individuale.

⁵⁸ P. Zumthor, op. Cit. p. 95.

Il ritmo prodotto dalla ricorrenza investe tutti i livelli del linguaggio: l'oralità non privilegia esclusivamente gli echi sonori. Abbiamo così ripetizioni di strofi, di frasi o di interi versi, di gruppi prosodici o sintagmatici, di costruzioni, di forme grammaticali, di parole, di fonemi, ma anche di effetti di senso: il discorso usa tutti i mezzi a disposizione. La ripetizione si sottomette alla regolarità del parallelismo, opponendo i membri a due a due; oppure si libera di questa regola numerica. Si colloca in sedi privilegiate del testo, o lo invade in dosi massicce. Riprende il suo tema identico, o opera una variazione parziale. Si costruisce secondo una consecuzione rigorosa, o secondo diverse modalità di alternanza. Riprende il suo tema identico, o opera una variazione parziale⁵⁹.

Lo studioso sostiene che il discrimine tra scrittura e oralità non sia nel loro legame con grammatica e retorica, a suo parere non soggetto a marcate divergenze, quanto nelle combinazioni e nelle proporzioni d'uso di certe forme da queste dipendenti. Sebbene consapevole dell'assenza di un numero di studi adeguato per la formulazione di teorie ad ampio raggio, l'autore propone alcuni punti che a suo parere accomunano tutta la poesia orale:

- 1) «Rapporto tra durata del discorso e numero delle frasi, nel registro lirico»⁶⁰: la poesia orale si fonda sulla brevità: i testi improvvisati sono di lunghezza ridotta. Quando la brevità viene a mancare aumentano gli espedienti che impediscano al poeta di non perdere il filo.
- 2) A livello sintattico si nota che la paratassi prevale sull'ipotassi (numerose le giustapposizioni di elementi nelle forme narrative, frequente la frantumazione del discorso in brevi affermazioni ed esclamazioni nelle forme liriche) e che il numero di frasi nominali è elevato, mentre la presenza dei verbi risulta ridotta.
- 3) Intorno alla figuralità, si nota che scrittura e oralità usano le stesse figure, ma che nella pratica queste rientrano in sistemi diversi, essendo condizionate dall'uso concreto che se ne fa⁶¹.

⁵⁹P. Zumthor, op. Cit. p. 173.

⁶⁰ *Ivi*, p. 166.

⁶¹ *Ivi*, p. 167.

- 4) Esiste un profondo scarto tra il vocabolario comune e quello della poesia orale: la seconda si basa su termini specifici e non d'uso, perché l'intenzione è quella di rimandare l'ascoltatore a «un ordine di realtà ben diverso da quello dell'esistenza quotidiana»⁶². Questo punto include anche i passaggi da una lingua all'altra come forma di straniamento⁶³.
- 5) I rilievi precedenti implicano delle condizioni foniche motivate da un lavoro volto all'esecuzione e all'ascolto. L'aspetto sonoro è rafforzato con rime, allitterazioni e suggestioni ritmiche, fino a casi di «concatenazioni prive di un significato codificato» e a «pure suggestioni sonore»⁶⁴.

Le caratteristiche elencate, combinandosi e strutturandosi nel discorso, creano una «trama di associazioni» che porta alla formazione di un discorso ulteriore, simile a una sorta di sovrastruttura, individuato in tre «modi di composizione»⁶⁵: litanìa, ovvero «ripetizione indefinita di una stessa struttura, sintattica e in parte lessicale, con alcune parole che si modificano ad ogni ripresa, in modo da marcare una progressione per mezzo di slittamenti e gradualì spostamenti»⁶⁶, tegolatura, cioè un «tipo di ripetizione scivolante, non più della frase, ma di parti del testo (come le strofi o i gruppi di strofi)»⁶⁷, ed echi, «ripetizioni a intervalli fissi, talvolta incrociate»⁶⁸ per le quali è fondamentale tener presenti le posizioni assunte dalla componente soggetta a ripetizione. In tutti i casi elencati la «ricorrenza discorsiva» è il «mezzo più efficace per verbalizzare un'esperienza temporale e per farvi partecipare l'ascoltatore»⁶⁹.

Gli studi successivi di Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (1984) e *La lettre et la voix* (1987), incentrati sulla civiltà letteraria medievale, quelli sulle tradizioni che proseguono nel XIV secolo, come i cantari, anch'essi trasmessi oralmente⁷⁰, e ancora le osservazioni di Bruno Gentili sulla

⁶² *Ivi*, p. 169.

⁶³ *Ivi*, p. 170.

⁶⁴ P. Zumthor, op. Cit. p. 171.

⁶⁵ *Ivi*, p. 173.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 173-174.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 174.

⁷⁰ Cfr. M. Picone, M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal (Montreal, 19-20 marzo 1981) Firenze, Olschki, 1984; M.

poesia dotta estemporanea del Settecento⁷¹, confermano a vario grado queste abitudini reiterative e vi aggiungono, soprattutto nel caso delle opere medievali, ulteriori elementi da analizzare⁷². Ad esempio, la poesia improvvisata nel XVIII secolo, «un tipo di produzione letteraria» ricchissima e con «sue proprie norme, un suo proprio statuto ed una etica professionale»⁷³, ha fatto uso di ripetizioni e formule, di rituali performativi studiati e di una vera e propria «fisiologia della comunicazione poetica orale»⁷⁴. Autori come Bernardino Perfetti, Francesco Gianni, Bartolomeo Lorenzi e Metastasio, hanno avuto a disposizione «un repertorio mnemonico» che ha avuto nei «metri e nei ritmi l'indispensabile supporto»⁷⁵.

A questo punto, il problema, in termini novecenteschi, consisterebbe nell'individuare nei testi analoghe attitudini alla ripetizione, comprenderne le finalità, tentare di captarne lo stato di coscienza o incoscienza di composizione, affrontare le aderenze ai modelli isolati dagli studi e gli scarti individuali o di natura collettiva. Sarà tra i compiti della ricerca rispondere alle suddette esigenze. Ma prima di adempiere a tale dovere, si darà spazio all'esecuzione, vero e proprio fondamento del rapporto tra poesia e oralità.

1.2.2 Sull'esecuzione: vocalità e gesto

Picone, L. Rubini (a cura di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007; B. Barbiellini Amidei, Quando il testo si fa voce. A proposito del "cantare" e della sua funzione sociale, «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», III (1997), pp. 7-17. A. Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, in «Carte Romanze», IV (2016), pp. 145-174.

⁷¹ Cfr. B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale corta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», VI (1980), pp. 17-59.

⁷² Si tratta di marche d'oralità di tipo fatico, usate dai poeti per rivolgersi al pubblico e corrispondenti prevalentemente a formule del *dire*. Cfr. P. Gallais, *Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», VII (1964), pp. 479-493; U. Mölk, *Die provenzalische Lyrik*, Wiesbaden, Krauss, 1981; P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

⁷³ *Ivi*, p. 36.

⁷⁴ *Ivi*, p. 29.

⁷⁵ *Ivi* p. 35.

Con esecuzione, voce e gestualità ci si inoltra nel fulcro della questione poesia-oralità, in quanto il binomio si realizza concretamente nella pratica esecutiva e, soprattutto, vocale, in direzione della quale si orientano le tipologie di conformazione testuale affrontate nel precedente paragrafo.

Per nulla casuale risulta la scelta operata da Zumthor nella suddivisione della *Presenza della voce*, in cui delle quattro parti presentate due sono dedicate alla *performance*: introdotto il problema dell'oralità e della vocalità in rapporto alla poesia, ci si dedica alla questione relazionandola ai generi, all'esecuzione e, infine, ai ruoli e alle funzioni da quest'ultima coinvolti. La preponderanza d'attenzione rivolta alle pratiche esecutive è motivata da un'idea precisa: «Solo l'uso del testo conferisce realtà alla retorica che lo fonda; solo la sua attualizzazione vocale la giustifica»⁷⁶. In virtù del compito svolto nel determinare «tutti gli altri elementi formali che, rispetto a essa, sono poco più che delle mere virtualità»⁷⁷, l'esecuzione si rivela il fattore fondamentale nell'economia complessiva della poesia orale. Predisposizione, questa, che l'autore annuncia sin dalle prime pagine, nelle quali si definisce anzitutto l'accezione di *performance* diffusa nella lingua inglese, a cui per il resto del saggio si fa riferimento:

azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto qui e ora. Locutore, destinatari e circostanze (siano queste, d'altronde, rappresentate oppure no dal testo mediante mezzi linguistici) si trovano concretamente messi a confronto, indiscutibili⁷⁸.

Nel momento in cui un poeta esegue dei versi mette in moto un processo all'interno del quale vengono a congiungersi due «assi della comunicazione sociale»⁷⁹. Autore e locutore, situazione e tradizione si intersecano sul doppio asse temporale, sincronico e diacronico⁸⁰, della durata propria all'esecuzione e di quella sociale che valica il presente, coinvolgendo «al di qua e al di là del testo, la sua occasione, i suoi pubblici, la persona di colui che lo trasmette, lo scopo a cui nell'immediato

⁷⁶ P. Zumthor, op. Cit. p. 183

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 32.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 185.

mira»⁸¹. Mentre il poeta si esibisce al pubblico arrivano due tipi di informazioni: la voce e le immagini del corpo mittente.

Dal fondo alla superficie si erge la forza dirompente della voce. Quella stessa voce che in poesia, secondo Valery, fonda il linguaggio⁸². La voce metafisicamente e antropologicamente individuata da Corrado Bologna⁸³, nel cui *Flatus vocis* (1992) si legge:

Prima ancora che il linguaggio abbia inizio e si articoli in parole per trasmettere messaggi nella forma di enunciati verbali, la voce ha già da sempre origine, c'è come potenzialità di significazione e vibra quale indistinto flusso di vitalità, spinta confusa al *voler dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*. La sua natura è essenzialmente *fisica, corporea*; ha relazione con la *vita* e la *morte*, con il *respiro* e con il *suono*; è emanata dagli stessi organi che presiedono all'*alimentazione* e alla *sopravvivenza*. Prima d'essere il supporto ed il canale di trasmissione delle parole attraverso il linguaggio, dunque, la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura⁸⁴.

Il suo essere «*prius* biologico-ontologico» prima che voce «storicamente determinata e culturalmente differenziata entro diversi campi dell'*epistème*»⁸⁵, rispecchia una suddivisione in cui l'accezione metafisica, del tutto aderente a all'affermazione di Valery, si fonda su una gerarchia (la voce prima, il linguaggio poi), mentre l'accezione antropologica guarda alla compresenza delle due parti chiamate in causa (voce e linguaggio si manifestano assieme, storicamente). Entrambe riconoscono alla voce uno statuto autonomo, istituendone la vocalità, ossia l'«insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal

⁸¹ *Ivi*. p. 183.

⁸² Scrive Valery: «Ma, venendo *al fatto*, chi parla in una poesia? Mallarmé pretendeva che fosse il Linguaggio stesso.

Secondo me - sarebbe - l'Essere *vivente* E *pensante* (*contrasto, questo*) - e che spinge la coscienza di sé verso la cattura della propria sensibilità - che sviluppa le proprietà di codesta nei loro implessi - risonanze, simmetrie, ecc. - sulla *corda* della voce. Insomma il *Linguaggio* generato dalla voce, non la voce generata dal *Linguaggio*.» in P.Valery, Quaderni, vol. 1, Milano, Adelphi, 2009, p. 318

⁸³ Bologna l'ha evidenziata suddividendo *Flatus vocis* in due sezioni. La prima è una «metafisica della voce», la seconda un'«antropologia della voce».

⁸⁴ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 23.

⁸⁵ *Ibidem*.

linguaggio»⁸⁶, ben distinta dall'oralità come «funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio»⁸⁷.

Tale definizione, a cui si farà affidamento nel corso della ricerca, è opera di Zumthor, affidatario dell'introduzione a *Flatus Vocis*, ed è stata riconosciuta dalla critica successiva⁸⁸ nonché riutilizzata dalle teorizzazioni in seno alla Poesia Sonora, che si vedrà essere la sua più radicale espressione artistica nel Novecento. Si tenga conto, inoltre, che le riflessioni dei due studiosi sono supportate dalle ricerche fonologiche sugli stadi prelinguistici. Michael Argyle⁸⁹ e Iván Fónagy⁹⁰ hanno dimostrato in che modo la voce sia un mezzo per la trasmissione di significati a prescindere dalla parola, John Laver⁹¹, Nick Campbell e Parham Mokhtari⁹², hanno apportato numerose prove sulla qualità della voce come parametro prosodico e sulla sua capacità di trasmettere segnali prosodici paralinguistici. In altre parole, il canale vocale trasmette nello stesso momento più tipologie di segnali (verbali, lessicali, sintattici; prosodici, di tono, di volume, d'enfasi; qualità della voce) che «partecipano [...] al processo di costruzione del senso che sarà poi definito dall'ascoltatore con tutte le inferenze e gli apporti della sua esperienza linguistica ed emotiva»⁹³.

Per gli interessi della ricerca in corso si terranno in considerazione sia la vocalità sia l'oralità. Della prima, però, saranno soprattutto la prospettiva incarnata nella storia e la sua materialità a interessarci, poiché serviranno a inquadrare certi fenomeni individuabili nei testi e nelle letture poetiche, per l'analisi delle quali sono

⁸⁶ P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, op. Cit. p. 9.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ «Mentre l'oralità, designa il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio, di contro, la vocalità rimanda all'insieme delle attività che sono proprie della voce, indipendentemente dal linguaggio. Ed è proprio la vocalità ad agire, nel testo poetico, travalicando il mero livello semantico», in A. Bertoni, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 102

⁸⁹ Cfr. M. Argyle, *Bodily Communication*, London, Methuen, 1975.

⁹⁰ Cfr. I. Fónagy, *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.

⁹¹ Cfr. J. Laver, *The phonetic description of voice quality*, Cambridge, CUP, 1980.

⁹² N. Campbell, P. Mokhtari, *Voice quality: The 4th prosodic dimension*, in *Proceedings of ICPhS, International Congress of Phonetic Sciences*, Barcelona, Spain, 2003. Hanno dimostrato che la voce può trasmettere informazioni prosodiche come le intenzioni del parlante. Per questo parlano della qualità della voce come di una quarta dimensione prosodica. Questo significa che qualità della voce, segnali prosodici e gestualità trasmettono informazioni. Questo implica delle modificazioni nella natura del testo all'atto della lettura.

⁹³ P. S. Sessa, *La Lettura, il Corpo, la Voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*, Roma, Giovanni Fioriti, 2018, p. 25.

imprescindibili gli studi sulla vocalità avulsa dal senso linguisticamente connotato di cui sopra. Date le connotazioni di senso pocanzi accennate, si dirà dell'apporto vocale in campo poetico come di un mezzo propulsivo. E già Maria Corti, parlando del «fenomeno sociale della oralità» tipico del secondo Novecento, cioè delle letture in pubblico, e chiedendosi cosa facesse «di un testo orale un altro testo, cioè qualcosa di diverso dal testo scritto di partenza», ne riconosceva un'operazione di «distanziamento» tra scritto e orale, o per meglio dire di «una funzione creativa», di «un'inventiva supplementare» attuata «solo nell'esecuzione, cioè nella resa orale delle strutture formali del testo»⁹⁴. Secondo la studiosa, la «marcatura melodica», formula presa in prestito dal linguista Philippe Martin⁹⁵, «si potenzia enormemente nella lettura di un testo poetico» specialmente se è l'autore stesso a leggere a voce alta, perché egli, conoscendo i propri versi, «darà rilievo a certi nuclei semantici, a costellazioni di parole, a particolari agganciamenti e coaguli che egli sente fondamentali nel testo» [...]. I suoni si liberano, le parole si rinnovano, la lingua si fa corposa»⁹⁶.

Un ultimo appunto. Come è stato anticipato, un altro aspetto che contribuisce alla costruzione del significato è indubbiamente quello gestuale. Poiché ciò che ha a che fare col mondo orale, e con l'esecuzione nello specifico, «non si riduce all'azione della voce» e l'oralità «abbraccia tutto ciò che, in noi, si rivolge all'altro»⁹⁷, non è in alcun modo sottovalutabile quanto rientra nel canale non vocale, come il gesto, lo sguardo, la postura, la mimica e i movimenti che supportano la comunicazione verbale. Si parla a tal proposito di gestualità⁹⁸: in generale per l'uso del corpo, nello specifico di rimando al movimento delle mani in accompagnamento al parlato⁹⁹.

⁹⁴ M. Corti, *L'oralità e il parlare delle Muse*, in «Alfabeta», XIII (1980), p. 4.

⁹⁵ La Corti si concentra sul problema del rapporto tra «marcatura melodica» e sintassi, Cfr. *Ivi*, p. 5; il saggio in questione è P. Martin, *Questions de dominance des faits prosodiques sur les marques syntaxiques*, «Studi di Grammatica Italiana», VI (1977), pp. 23-31.

⁹⁶ *Ivi*, p. 5.

⁹⁷ P. Zumthor, op. Cit. p. 241.

⁹⁸ Sulla gestualità Cfr principalmente M. Argyle, *Bodily Communication*, London, Methuen & Co, 1975; P. Watzlawick, J. Janet Helmick Beavin, e D. Don Jackson, *Pragmatics of Human Communication. A study of Interational Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, Norton & Co, 1967; D. Morris, *Manwatching. A Field Giude to Human Behaviour*, London, Jonathan Cape, 1977; D. Morris, P. Collet, P. Marsh, M. O'Shaughnessy, *Gestures. Their Origins and Distributions*, London, Jonathan Cape, 1979.

⁹⁹ N. Rossini, *Il gesto. Gestualità e tratti non verbali in interazioni diadiche*, Bologna, Pitagora, 2009, p. 52.

In campo neurolinguistico vi è stata una «rivalutazione del ruolo dei gesti nella comunicazione intersoggettiva»¹⁰⁰ che ha dimostrato come oltre alla prosodia verbale esista una prosodia gestuale, strumento d'indubbia utilità per un approccio completo alle letture poetiche. Infatti, i «modelli gestuali e prosodici» hanno «un forte ruolo di contestualizzazione in tutte le tipologie di relazione intersoggettiva (fra i personaggi, fra il lettore e il testo, fra il lettore ad alta voce e l'uditorio)», e «ne delimitano meglio il senso»¹⁰¹. Si consideri che la relazione temporale tra i gesti e la prosodia si realizza nel connubio tra movimento delle mani e ritmo¹⁰² e che per alcune particolari parti del discorso, come i gesti deittici, usati per indicare qualcosa o per mostrarla, l'allineamento con la prosodia è maggiore, mentre per i gesti metaforici o iconici questo allineamento è meno necessario¹⁰³.

La funzione comunicativa non verbale ha purtroppo attirato poca attenzione negli studi sulla poesia. Si possono trarre, sul momento e per ogni singola *performance*, delle deduzioni sul rapporto tra la voce del poeta, le variazioni d'intonazione, il ritmo e il gesto, ma il contributo, soprattutto se rapportato a quello vocale, è d'impatto inferiore. In conseguenza di ciò, quando ci si concentrerà sulle analisi dei video a disposizione, si tenterà di dare spazio, per quanto possibile, all'aspetto gestuale, con la consapevolezza dell'incisività maggiore della voce.

1.2.3 Le letture ad alta voce

Nel saggio di Paolo Sessa a cui si è già fatto riferimento l'autore si propone di delineare il prospetto teorico della lettura a voce alta come «attività» e «di esplorarne le tecniche e le implicazioni linguistiche e psicologiche sotto il profilo pragmatico»¹⁰⁴. Il suo è un approccio scientifico-linguistico fondato sui risultati ottenuti in seno alle neuroscienze cognitive. Così strutturando la ricerca, Sessa

¹⁰⁰ P. Sessa, op. Cit. p. 64.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 69.

¹⁰² E. Bozkurt, S. Asta, S. Ozkul, Y. Yemez, E. Erzin, *Multimodal Analysis of Speech Prosody and Upper Body Gestures using Hidden Semi-Markov Models*, International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing, 2013, pp. 3652-3656.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 72-73.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. XV.

dimostra che il campo individuato abbisogna di tre principali angolature: indagare ad ampio raggio le qualità della voce, lavorarvi rispetto alla lettura del testo e, infine, addentrarsi nell'area della lettura poetica. Eppure, giunto al terzo aspetto, egli non approfondisce il rapporto metro-ritmo-declamazione e, soprattutto, non abbandona la prospettiva neuroscientifica, sicché la sua accurata ricognizione può esser utile per una panoramica sulle prime due macroquestioni.

Veniamo innanzitutto alle qualità vocali. Quello che la voce comunica oltre il linguaggio, si addensa in alcuni essenziali parametri. Intensità (volume), intonazione, timbro, velocità e prosodia effondono in sincronia dei significati aggiunti e intensificano la forza emotiva della parola¹⁰⁵. Ne scaturisce una pronunciata organicità tra «sostanza articolatorio-acustica delle consonanti ed emozioni e stati d'animo del locutore»¹⁰⁶, che gli esperti di fonosimbolismo hanno ben evidenziato nei propri studi¹⁰⁷. È stato dimostrato, tra le altre cose, che a consonanti e vocali specifiche corrispondono altrettanti individuati stati emotivi: le occlusive evocano aggressività, le liquide un movimento fluido, le nasali dolcezza, le vibranti rudezza, e così via. Il medesimo fenomeno si riscontra per il volume della voce, «in grado di veicolare elementi aggiuntivi» intervenendo «nel processo di significazione, sia in fase di *encoding*, che nella fase di decodifica»¹⁰⁸ e per l'intonazione, «fenomeno prosodico (soprasegmentale) che svolge una funzione di “riequilibrio nella distribuzione dell'informazione”»¹⁰⁹. Sul rapporto tra quest'ultima e la sfera semantica, gli esperti hanno anche delineato corrispondenze tra «contorno intonativo alto o ascendente», che esprimerebbe un atteggiamento incerto, cortese o d'interrogazione, e «contorni bassi o discendenti» usati per

¹⁰⁵Cfr. J. R. Davitz, *Auditory correlates of vocal expressions of emotional meanings*, in J. R. Davitz, *The communication of emotional meaning*, New York, McGraw Hill, 1964, p. 166.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 114.

¹⁰⁷ Circa l'approfondimento tra sostanza acustica e aspetti emotivi in sede fonosimbolista si leggano M. Chastaing, *Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse*, «Revue philosophique», CLV (1965), pp. 41-56; I. Fónagy, *La comunicazione in poesia*, in *Le lettere vive*, Dedalo, Bari, 1993, pp. 194-195 (ed. or. *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983); F. Dogana, *Suono e senso*, Milano, Franco Angeli, 1983; ID, *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Franco Angeli, 1990; I. Fónagy, *Il significato dello stile vocale*, «Il Verri», IX (1993), pp. 7-29.

¹⁰⁸ Alcune ricerche hanno evidenziato una connessione tra volume elevato ed emozioni quali il dolore o la gioia, tra volume basso e tristezza. Cfr. L. Anolli, R. Ciceri, *La voce delle emozioni*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 308-336.

¹⁰⁹ M. Voghera, *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il mulino, 1992, p. 253.

formule di sicurezza, scortesie e, in generale, «che rappresentano la modalità assertiva della frase»¹¹⁰.

Quanto accennato è la risultante delle operazioni di simulazione che hanno sede in alcune aree cerebrali attivate dalla stimolazione visiva e/o uditiva del lettore/ascoltatore. Risistemando l'insieme di ricerche al riguardo, Sessa mostra in che modo il sistema di interconnessione tra emittente e ricevente implica dei «processi di simulazione che si attivano nel lettore nel momento in cui si trova davanti alla descrizione di azioni esplicite o potenziali nel testo»¹¹¹. Questo tipo di meccanismo si attiverebbe, secondo David McNeill, anche nella rappresentazione dei movimenti fonatori impiegati per l'articolazione vocale di un testo: nel corso della lettura, l'agente riproduce mentalmente l'insieme di eventi trasmessi dal messaggio linguistico e li esplica a voce alta, mentre il ricevente simula mentalmente non soltanto il contenuto del testo ma anche l'articolazione sonora, lettera per lettera. Il coinvolgimento, insomma, è totale¹¹² e si accentua con l'aumentare della sintonizzazione tra lettore e testo, preposta a una trasmissione delle qualità elencate sicuramente più efficace¹¹³.

Le potenzialità vocali sono dunque innumerevoli e i poeti, consci della loro esistenza e del loro potenziale emotivo, possono sfruttarle nell'elaborazione del verso ed, eventualmente, nel corso delle esecuzioni orali. In questi casi i parametri vocali e gestuali rientrano in un sistema finzionale¹¹⁴, vale a dire vengono adoperati con consapevolezza dal poeta affinché si concretizzino sonoramente secondo uno schema prefisso. In quest'ottica, usando la formula proposta recentemente da Nowell-Smith in *On Voice in Poetry* (2015), la voce è «generated by text rather than transcribed into text» e la poesia viene considerata «as transaction rather than object»¹¹⁵. La poesia non è né mera voce da trascrivere né testo impaginato ad uso esclusivo dell'occhio. È un'entità dotata di voce, per la quale si plasma e con la quale si fa ascoltare.

¹¹⁰ P. Sessa, op. Cit. p. 138. Si veda anche A. De Dominicis, *Intonazione. Una teoria della costituzione delle unità intonative*, Roma, Carocci, 2010.

¹¹¹ *Ivi*, p. 43.

¹¹² D. McNeil, *Gesture and Thought*, Chicago, The University of Chicago, 2005, p. 107.

¹¹³ *Ivi*, p. 76.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 74.

¹¹⁵ D. Nowell Smith, *On Voice in Poetry: The Work of Animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 12.

Il verso a cui secoli di scrittura hanno abituato il lettore vuole essere declamato, perché ne ha in sé tutte le prerogative. Lo sa con certezza Jean Cohen, che nel suo *Structure du langage poétique* (1966), più precisamente all'interno del capitolo dedicato alla versificazione, apre una dettagliata parentesi sulla dizione:

La poesia, è vero, è fatta per la declamazione. Ma non tutti i dicatori declamano nello stesso modo e le differenze sono spesso considerevoli. Gli stessi foneticisti non sono d'accordo sul modo di recitare un verso. Donde questo disaccordo? La risposta è facile. I poeti non si sono mai presi cura di annotare sulla «partitura» la minima indicazione a questo riguardo. Per quanto si riferisce al ritmo, in particolare, sarebbe stato facile indicare con un segno il luogo degli accenti. I poeti non l'hanno fatto. Se dunque ci si vuol limitare ai dati oggettivi indiscutibili, bisogna attenersi a ciò che il poeta ha esplicitamente prescritto, vale a dire al testo scritto.¹¹⁶

Con l'atteggiamento di chi dà per scontata la declamazione del verso, Cohen ne riconosce l'eterogeneità, imputando ai poeti l'assenza di partiture che guidino la lettura. Sullo sfondo dell'osservazione presentata stavano ben salde le osservazioni di Viktor Žirmunskij, che nel 1925 aveva sostenuto la distinzione tra opera ed esecuzione¹¹⁷ e di Boris Tomaševskij, che quattro anni dopo proponeva di guardare al ritmo e alla sua variabile esecuzione separatamente¹¹⁸. Ancora, Roman Jakobson, in *Linguistica e Poetica* (1960), aveva tracciato alcune linee di demarcazione tra *verse design*, *verse instance* e *delivery instance*, rispettivamente schema del verso (sistema metrico), esempio specifico di verso e realizzazione performativa¹¹⁹. Si erano, insomma, già gettate le basi per un ragionamento teorico; non restava agli

¹¹⁶ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il mulino, 1974, p. 78 (ed. or. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966).

¹¹⁷ Žirmunskij ritiene che nello studio del ritmo e del metro sia sempre opportuno tenere separati il lavoro poetico nella sua idealità («the work itself, in some unrealized, idealform») e la sua realizzazione («the devices used in its performance»). Cfr V. M. Žirmunskij, *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*, transl. from the Russ. by C. F. Brown, ed. with an Introduction by E. Stankiewicz and W. N. Vickery, The Hague, Mouton&Co, 1966, p. 19.

¹¹⁸ B. Tomaševskij, *O stixe*, Leningrad, Priboj, 1929.

¹¹⁹ R. Jakobson, *Linguistica e Poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 200.

esperti che prendere qualche posizione sui metodi da adottare riguardo alla *performance*.

Ebbene, la *Structure du langage poétique* si mostra un primo importante contributo al problema. Cohen si interroga sulla duplicità di riconoscimento pausale nel verso: esistono, come è noto, pause sintattiche e pausa metriche, perlopiù non coincidenti nella storia poetica moderna. In corso d'opera si dimostra che tra Corneille e Mallarmé, tra tradizione classica, romantica e simbolista, il verso è stato soggetto ad un accrescimento della discrepanza tra metro e sintassi, sfociando in un vero e proprio «*anagrammaticalismo*»¹²⁰.

Da queste due modalità declamatorie, discendono al lettore due alternative di oralizzazione, a seconda della scelta di dar peso all'una o all'altra delle pause e, conseguentemente, al significato o alla prosodia. Si tratta di «due poli della dizione», ossia del polo espressivo e del polo inespressivo¹²¹. Di questi, l'espressivo «modula la voce secondo il contenuto intellettuale ed emozionale del poema», basandosi su alterazioni vocaliche che «realizzano la velocità, l'intensità e, soprattutto, l'altezza» con una variazione effettiva della «melodia o intonazione», cioè della «curva delle altezze disegnata dalla voce [...] secondo il senso del discorso», e con un'intonazione «significante»¹²², responsabile di un'accentuazione delle differenze fonetiche atte ad evidenziare le variazioni di significato. La seconda, si distingue invece per l'«uniformità», per la dizione «piana, monocorde, quasi da litania, che dona al recitante» una «voce di sogno [...] incantatrice, venuta da lontano»¹²³, dall'andamento isocronico¹²⁴. L'autore individua, altresì, una corrispondenza tra fasi storiche, condizioni culturali e modalità di lettura, affermando la preponderanza della lettura uniforme nel XVII secolo e di quella difforme e improntata sul significato nel Romanticismo¹²⁵. In ciò si svelerebbe

¹²⁰ J. Cohen, op. Cit. p. 90. Il corsivo è dell'autore.

¹²¹ *Ivi.* p. 110.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ivi.*, p. 112.

¹²⁴ Cohen mutua la terminologia da Maurice Grammont, che ne *Le vers français* (1904) aveva rintracciato delle costanti nella misurazione temporale del verso. Cfr. M. Grammont, *Le vers français*, Paris, Picard, 1904.

¹²⁵ *Ivi.* p. 111.

storicamente «la dualità delle esigenze della poesia, che forma quella che si potrebbe definire l'antinomia della dizione poetica»¹²⁶.

Seguendo la posizione presa da Maurice Grammont ne *Le vers français*, Cohen si schiera in favore del polo inespressivo, nel rispetto delle norme metriche e a scapito della struttura sintattica, andando incontro alla «rottura del parallelismo fonico-semantico che assicura normalmente la strutturazione della frase»¹²⁷, con la convinzione di un'impossibilità di «coincidenza perfetta tra pausa metrica e pausa semantica»¹²⁸. La dizione inespressiva sarebbe l'unica «fedele all'essenza del verso» nella sua accezione di «*versus* come "ritorno"», ovverosia come «identità»¹²⁹.

Cohen difende il proprio schieramento in favore dell'inespressività facendo notare quanto per i testi in versi non afferenti alla lirica, come ad esempio quelli drammatici, il "messaggio" sia più importante della forma, in opposizione al «poema lirico» vero e proprio, essenza poetica in sé con bisogni innanzitutto formali: «Interpretare un poema di Mallarmé è palesemente impossibile. E si può dire altrettanto di ogni poema moderno. Qui la dizione piana è la regola. E se ne ha d'altronde una prova grafica»¹³⁰. Per lo studioso, l'assenza della punteggiatura o della comune pausa sintattica, indicherebbero la volontà autoriale di favorire le strutture metriche¹³¹, una volontà comune a tutta l'epoca moderna.

Qualche anno più tardi, Gian Luigi Beccaria riusa il sistema bipartito da Cohen ne *L'autonomia del significante* (1975), dandone una definizione chiara e sintetica. Sono ancora validi i due poli, l'espressivo e l'inespressivo,

vale a dire una tendenza innaturale, ritmizzante, ed una contrastante lettura naturale, una tendenza fraseggiante, raggruppativa (in cui prevale l'interesse per il contenuto; «si basa sul senso e ci obbliga ad una continua infrazione del principio ritmico»). Certo sono due poli implicati entrambi e in forme diverse mescolati nel discorso in versi, che è stato sino a tutto il Novecento guidato

¹²⁶ J. Cohen, op. Cit. p. 111.

¹²⁷ *Ivi*, p. 82.

¹²⁸ *Ivi*, p. 84.

¹²⁹ *Ivi*, p. 112

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ «Mancano i punti d'esclamazione. Bisogna credere che il poeta non voleva che essa fosse messa in risalto», in *Ibidem*.

da una «poetica del Ritmo», cioè di una scrittura prosodica, e da «una poetica della Frase», cioè una scrittura associativa.¹³²

Anche per Beccaria l'inespressività risulta migliore rispetto all'espressività. In questo caso, il teorico chiamato in causa è Jurij Lotman, che nella *Struttura del testo poetico* aveva ritenuto l'impiego dell'intonazione ritmica come garante di una sottolineatura semantica¹³³. Fin qui, pertanto, le posizioni restano ben salde sul versante della metrica, a prescindere dalle esigenze che ogni singolo caso possa richiedere.

Quando Franco Fortini, nel 1986, pubblica *La poesia ad alta voce*¹³⁴, entra in scena una prospettiva opposta alle precedenti. S'intende che questa, non decisa per l'uno o per l'altro polo in maniera disancorata da esempi tangibili, include più possibilità e rimette in discussione le convinzioni che la precedono. Fortini asserisce e dimostra la «pari legittimità»¹³⁵ per tutti i modelli di lettura:

La tesi centrale di Beccaria, ci vede consenzienti; e che cioè sia un errore metodologico confondere l'astrazione metrica con ognuna delle sue attuazioni. Il nostro disaccordo comincerà invece dove finisce l'astrazione. Ci sembra che proprio l'autonomia (non assoluta, ma certo rilevante) della dizione dal testo scritto assicuri pari legittimità alla dizione d'autore, a quella d'attore, a quella di dicitore, a quella di chiunque; e, per di più, lungo tutta la gamma di letture, ad altissima, media, bassa voce, a quella mormorata o pseudo silenziosa. Si tratta di istituzioni storiche della dizione.¹³⁶

L'aleatorietà dei prototipi metrici è, ancora una volta, stimata a parte rispetto all'applicazione performativa. Ed è proprio l'autonomia d'attuazione dal testo

¹³² G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

¹³³ L'autore sostiene che «l'intonazione costante del verso» sia «inevitabilmente in relazione alle intonazioni logiche del testo» e che «nella sua monotonia» essa si riveli «come sfondo sul quale sono evidenziate in modo più netto le differenze sintattico-intonazionale delle proposizioni, quale «base per il paragone», quale elemento comune delle varie intonazioni di senso. [...] Di conseguenza la lettura «monotona» in poesia non fa che sottolineare la semantica.», in J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, p. 218.

¹³⁴ F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, a cura di Carlo Fini, Siena, Edizioni di Barbablù, 1986; poi in G. Manacorda, *Poesia 2001: annuario*, Roma, Castelveccchi, 2002. Si citerà da quest'ultima.

¹³⁵ *Ivi*, p. 152.

¹³⁶ F. Fortini, op. Cit. p. 152.

scritto a consentire pari credito alle diverse pronunce. Il testo è un canovaccio – riprendiamo ancora una volta il breve ma lucidissimo contributo della Corti – perché «contiene in potenza tutte le possibili esecuzioni sicché si può dire che esso dà al suo lettore un mandato provvisorio, una momentanea procura»¹³⁷.

Rileggendo *La vita rustica* di Parini, *Il pianto della scavatrice* di Pasolini, *In fondo all'Adriatico selvaggio* di Saba, Fortini illustra l'impossibilità di una dizione univoca all'atto concreto della lettura, soggetta alla particolarità di ogni singola occorrenza. Il testo di Parini, infatti, definito nelle componenti metriche (si tratta di settenari), nella figuralità, nel lessico classicheggiante e nei riferimenti letterari, si presenta distante dalla «comunicazione non poetica» tanto da rimandare chi ascolta, a prescindere dalla dizione, a «schemi culturali» riconosciuti e «generatori delle sue attese»¹³⁸. Un componimento come *Il pianto della scavatrice*, al contrario, vuole che si prenda partito, se non altro perché l'autore ha compiuto un atto «di mobilitazione lirica di una materia ragionativa ed espositiva respinta dal gusto letterario del suo tempo»¹³⁹ che richiede una inespressività. Una dizione espressiva nasconderebbe il ruolo di scarto che hanno le «spie stranianti» disseminate tra i versi, evidenziate invece dall'accentuazione ritmica dell'inespressività. Infine, per quanto concerne Saba, Fortini conclude che l'una o l'altra opzione declamatoria avrebbero pari dignità perché in entrambi i casi si condizionerebbero degli elementi a discapito degli altri, finendo in un'*impasse* da cui difficilmente si potrebbe venir fuori.

Lo studioso non si limita a questo. Fatta presente l'inapplicabilità di un unico principio per tutta la poesia, egli apre una nuova parentesi per mettere in discussione una delle tesi avanzate nell'opera di Cohen da noi già citata. Scrive Fortini a proposito della declamazione lirica:

Contrariamente a quanto pensa Jean Cohen [...], nella dizione della lirica noi riteniamo che l'aumento o la diminuzione del tasso di espressività non sia dovuto solo ad imprevedibili e geologici mutamenti dei costumi culturali bensì ad una positiva esigenza di autonomia (o di somiglianza) cioè di

¹³⁷ M. Corti, op. Cit. p. 5.

¹³⁸ *Ivi*, p. 147.

¹³⁹ *Ivi*, p. 148.

rapporto conflittuale con altre dizioni, per esempio quella teatrale o sacerdotale; o, più in genere, coi modi di dizione di testi non lirici vigenti in un tempo e in una società dati. I modi della dizione obbediscono, secondo noi, alla medesima dialettica di identità e innovazione che conosciamo per tutte le forme propriamente letterarie¹⁴⁰.

Si è detto, Cohen aveva saldamente legato inespressività e lirica moderna, espressività e drammaturgia, facendo ricorso alla variabilità dei condizionamenti culturali. Per Fortini il problema si pone su un altro piano. Declamare assumerebbe tratti diversi in base a una naturale competizione tra espressioni artistiche.

Ritenuta plausibile l'opinione fortiniana, persuasi dell'intrinsecità orale del testo poetico – da far riaffiorare, certo, mediante uno studio mirato all'esecuzione – ci si ritroverà ad affrontare i seguenti dubbi. Se il Novecento è il secolo dell'ibridazione, il secolo in cui il genere è divenuto un «matériau comme un autre, qui n'est plus lié à des contraintes de contenu ni même à des contraintes formelles strictes»¹⁴¹, se esso è il secolo in cui poesia è lirica ed è romanzo in versi, allora siamo portati a chiederci se le *performances* siano state (e in che modo) influenzate da un simile contesto. Fortini suggerisce che i due poli siano «funzione di modi di dizione propri di altre istituzioni»¹⁴². Qual è, sorge spontaneo domandarsi, il legame tra retroterra culturale dell'autore e modalità di lettura? Può una formazione musicale o teatrale, tra le altre, influenzare le scelte declamatorie del lettore? E quest'ultimo, rispetto alle suddette, quale posizione assume? Aderisce ad implicazioni espressive di altre istituzioni o tenta di distaccarsene del tutto?

Quando, nella seconda parte della tesi, si avrà modo di leggere e ascoltare una selezione di versi e di *performances*, si valuterà anche quanto l'aspetto contestuale e culturale a cui ogni singolo autore fa riferimento sia coinvolto e determini le sue

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ «Concassé, recyclé, le genre devient un matériau comme un autre, qui n'est plus lié à des contraintes de contenu ni même à des contraintes formelles strictes. Il cesse d'être un repère stable. Dé-chronologisé, à la limite délittérisé, il perd sa fonction de borne esthétique et sa fonction de datation (même s'il n'échappe pas à son historicité)», in R. Dion, F. Fortier, É. Haghebaert, *La Dynamique des genres*, in ID. (a cura di), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, pp. 360-361.

¹⁴² *Ivi*, p. 147.

scelte di dizione. Pertanto, si lasceranno in sospeso le domande, almeno fino a quando non si giungerà agli esempi pratici.

1.3 Sulla poesia orale: i dibattiti negli anni '70 e '80

Nelle pagine precedenti si è avuto modo di presentare i molteplici aspetti relativi al fenomeno dell'oralità. Si sono elencate le specificità dei testi presumibilmente derivati da una tradizione orale, fino a giungere a quello che nel Novecento è il più importante modello di intreccio tra poesia e oralità: la lettura a voce alta. Ripartiamo dunque dalle parole di Frye, con l'intento di constatarne, o di confutarne, l'aderenza al contesto italiano.

Si può parlare per il nostro paese di rinascita della poesia orale? Il nostro osservatorio privilegiato per rispondere alla domanda, o per tentare qualche chiarimento in merito, saranno gli anni Settanta e Ottanta. È in tale ventennio, infatti, che i dibattiti sull'argomento si infittiscono, in risposta e in corrispondenza con l'esplosione di *readings* e festival di poesia.

Agli incontri organizzati da Simone Carella e Franco Cordelli nel 1977 presso il teatro romano Beat 72, al Festival di Castelporziano del 1979 e, nell'anno seguente, alle letture in piazza di Siena a Roma, si reagisce con fulminee opinioni, sparse su quotidiani, riviste e incontri di vario tipo. In un clima generale di scontro, le posizioni contrastanti sono scarsamente argomentate. Così, mentre Giorgio Manacorda¹⁴³ in un articolo uscito nel luglio del 1977 su *L'Unità*, riferendosi al Beat 72, gioisce per «l'uscita dalla pagina scritta» della poesia e per la fine del «rituale triste dell'autore che legge in una saletta poesie ad un pubblico genericamente mondano», sullo stesso periodico, qualche giorno dopo, Maurizio Cucchi esprime contrarietà per tali eventi, rilevando quanto in certe occasioni «non solo la poesia non sia uscita dal testo, ma che spesso quest'ultimo non sia stato neppure attraversato, ma eluso semplicemente»¹⁴⁴.

¹⁴³ G. Manacorda, *Quando è di scena la poesia*, «L'Unità», 7 luglio 1977, in A. Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, p. p. 141.

¹⁴⁴ M. Cucchi, *Per i poeti o per la poesia*, «L'Unità», 19 luglio 1977, *Ivi* p. 145.

Le posizioni assunte dai più sono due: c'è chi parteggia per le occasioni di declamazione e si oppone alla lettura silenziosa chi preferisce lo scritto e taccia di spettacolarizzazione gli eventi performativi. Tali ideologie reagiscono reciprocamente. Maria Corti, stimando «imprecisi e fuorvianti»¹⁴⁵ i giudizi che dilagano in quegli anni, si chiede se questo acclamare la lettura in pubblico non sia una reazione alla scrittura, una forma di «rifiuto»¹⁴⁶, e annota che

ai giovani partecipi di queste sorti di cerimonie culturali [...] non interessa tanto che testi dei poeti recitino, ma il fatto che essi recitino; vi è dunque qualcosa di genericamente atteso, che non è affatto il messaggio individuale con la sua forza centripeta emesso dal singolo poeta, ma è l'ascolto del fiume sonoro al di là dei contenuti [...] e soprattutto l'ascolto collettivo¹⁴⁷.

Fortini, dal canto suo, si dichiara restio a entrambe le “posture”:

Un'era che passerà alla cronaca delle nostre miserie come quella del Turismo e Spettacolo, quando (diranno i posteri) per non saper o voler punire i colpevoli di atroci delitti si declamava Dante alle folle o quando (com'è stato a Milano) si potevano leggere, a sera, versi di poeti viventi (anche versi di chi qui parla) proiettati con ingranditori sulle facciate delle banche che al mattino avevano deciso della gestione economica del paese. Ma tutto questo induce anche al comportamento apparentemente contrario: si ritorna alla poesia come libro dove ci benedicono e gratificano intimità e privatezza, penombra, contemplazione e silenzio, edificazione spirituale e iniziazione; in accordo con filosofie correnti che predicano flessibilità, debolezza, cedimento, nichilismo a bassa voce, vita negli interstizi. Non sappiamo quale fra le due posture sia la peggiore.¹⁴⁸

¹⁴⁵ M. Corti, op. Cit. p. 4.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 5.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ F. Fortini, op. Cit. p. 156.

E c'è chi, come Attilio Sartori, accusa la «valutazione della “oralità” della poesia come fuga regressiva, rifugio nel “piacere” dello “stare insieme” piuttosto che fronteggiamento della realtà»¹⁴⁹.

Le obiezioni alla performance poetica rimarcano spesso l'inadeguatezza di questa rispetto alla cultura d'appartenenza. Le differenze tra il modello italiano/europeo e quello americano, per tradizione e contesto sociale, impossibiliterebbero l'efficacia declamatoria della poesia italiana. Isoliamo quattro brevi osservazioni di Mariella Bettarini, Beppe Mariano, Laura Betti, e Barbara Lanati, provenienti, le prime tre, dai due numeri del 1979 e del 1984 di *Salvo Imprevisti*, rispettivamente dedicati a *Poesia scritta/orale* e *Poesia e Teatro* (numeri 17 e 32)¹⁵⁰, e l'ultima, dagli Atti delle giornate *Parole per musica*, svoltesi a Genova nel 1979:

va subito detto che la maggior parte della poesia italiana del Novecento (molto poco “colloquiale” “diretta”, pochissimo parlata e moltissimo scritta), a differenza di quasi tutta la poesia nord-americana e anche sovietica, male si presta ad una lettura a voce alta, e proprio per una diversa complessità (talora artificiosità, è bene dirlo) linguistica di precisa matrice europea, più “antropocentrica” e meno cosmica, più nevrotico /psicanalitica e meno fluviale /panteistica; più individualistica e meno collettivizzata¹⁵¹.

Da noi dunque non è come in America o in Russia. A meno che non si voglia considerare a livello di progetto per una nuova oralità certe versificazioni spontanee e selvagge o altre di tipo zdanovista. Siccome la poesia spontanea – come il teatro spontaneo, del resto – è aberrazione sociologica, troppo facile gesto di liberazione o di condanna sociale e politica, insistendo sull'oralità rischiamo di finire ai cantautori¹⁵².

¹⁴⁹ M. Bacigalupo, C. De Mari (a cura di), *Poesia In Pubblico/Parole Per Musica: Atti Degli Incontri Internazionali Di Poesia 1979-1980*, Genova, Liguria Libri, 1981, p. 7.

¹⁵⁰ I numeri di «Salvo imprevisti» sono rispettivamente dedicati a *Poesia scritta/Poesia orale* (XVII, 1979) e *Poesia e Teatro* (XXXI-XXXII, 1984).

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 2-3.

¹⁵² *Ivi*, p. 9.

E poi voi, poeti italiani, non appartenete alla cultura che dà spettacolo. Siete voi lo spettacolo e lo spettatore del dramma. Insomma, mentre la cultura americana consente la nascita di poeti da piazza, l'Italia tutt'al più dà spazio ai poeti dialettali, ai cantastorie e basta... Il resto è arrancare arrancare. Ecco perché Castelporziano mi ha dato fastidio. Perché i poeti italiani a Castelporziano sapevano quello che sarebbe successo¹⁵³.

Le sensazioni provate ieri sera dunque mi hanno fatto pensare alla dicotomia reale [...] fra un'esperienza poetica di tipo collettivo, americana, ricca (o «povera») di commistioni che non sono soltanto di natura linguistica, ma che differiscono e rimandano a commistioni («ingerenze» all'interno dell'atto poetico) di tipo diverso, vale a dire formale e comportamentale, in altre parole culturale-politico, e un'esperienza di tipo «europeo».¹⁵⁴

Genericamente, cogliamo una convinta considerazione differenziale tra tradizione europea e americana/russa («a differenza di quasi tutta la poesia nord-americana e anche sovietica», «Da noi dunque non è come in America o in Russia», «mentre la cultura americana consente la nascita di poeti da piazza», «dicotomia reale [...] fra un'esperienza poetica di tipo collettivo, americana [...] e un'esperienza di tipo "europeo"»), che è possibile dimostrare storicamente e che è sintetizzabile nei poli della collettività e della individualità, della condivisione e dell'intimità, caratteristici rispettivamente dell'espressione orale e di quella scritta. A ben osservare le culture altre, e cioè le culture in cui la componente orale è radicatissima, si nota come esse siano distanti dalla nostra per motivazioni sostanzialmente differenti.

La poesia russa può contare sulla distribuzione diacronica dell'uso orale. In *Russia Follia Poesia*, Roman Jakobson ha scritto dello «stile orale» come di «una caratteristica costante e tipica della letteratura russa»¹⁵⁵ e della poesia orale come

¹⁵³ S. Battisti, *Arrancare, arrancare (una conversazione con Laura Betti)*, in «Salvo imprevisti», XVII (1979), p. 13.

¹⁵⁴ Barbara Lanati parte dall'analisi delle letture tenute la sera precedente, notando che esiste un'enorme differenza tra quelle di Ginsberg, Orlovsky e tutti gli europei, e aggiunge che alla lettura di Ginsberg e degli americani il pubblico è stato molto ricettivo. Cfr. M. Bacigalupo, C. De Mari, op. Cit. p. 120.

¹⁵⁵ R. Jakobson, *Sulle fiabe russe*, in *Russia Poesia Follia*, Napoli, Guida Editori, 1989, p. 76. La Russia ha una tradizione orale secolare (laica, mentre la religiosa si è impadronita della scrittura,

di una secolare arte che ha avuto un «posto esclusivo e privilegiato [...] in tutti gli strati» di questa società¹⁵⁶. E anche dopo il 1700, cioè dopo la fase di compenetrazione tra letteratura orale e scritta, alcune contingenze impongono la pratica della declamazione. Dagli anni Trenta del Novecento, infatti, e fino alla fine della Seconda guerra mondiale, quando i limiti imposti dal regime impediscono la libera circolazione dell'informazione, buona parte della poesia viene letta a voce alta e/o memorizzata, tanto da indurre Nadežda Jakovlevna Mandel'stam a parlare di “era pre-gutenberghiana”¹⁵⁷.

La cultura americana, al contrario, concentra nel Novecento due fenomeni, entrambi radicati nel jazz e nel blues¹⁵⁸, dei quali soprattutto il secondo ha avuto un enorme impatto sul mondo occidentale. Ci riferiamo alla poesia afro-americana e a quella nata nell'alveo del movimento *Beat*. La prima, si è sviluppata in due fasi. Formatasi a cavallo degli anni Venti e Trenta in seno al “New Negro Movement”, successivamente mutato in “The New Negro” (la coniazione è di Allan Leroy Lock), essa annovera autori come Langston Hughes, Countie Cullen, Claude McKay, Angelina W. Grimke, Jessie Redmon Fauset, Nella Larsen, Jean Toomer, e Zora Neale Hurston¹⁵⁹, e si fa carico del tentativo di celebrazione di un patrimonio d'origine comune¹⁶⁰, per poi rinascere, intorno agli anni Cinquanta e Sessanta, col “Black Arts Movement”, che all'intento celebrativo sostituisce esplicite connotazioni ideologiche e politiche. La seconda, viene declamata sul palco da Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac and Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti e Gary Snyder, per citare solo i più celebri, con l'intento di appartenere

fino a quando nel XVII secolo certe barriere crollano, con la conseguente «laicizzazione della letteratura scritta», con una conseguente compenetrazione e scambio tra letteratura scritta e tradizione orale. *Ivi* p. 73

¹⁵⁶ R. Jakobson, op. Cit. p. 83.

¹⁵⁷ N. Mandelstam, *Hope Against Hope*, transl. by Max Hayward, London, Collins and Harvill Press, 1971, p. 192. Per un quadro della situazione si vedano C. Cavanagh, *The Death of the Book à la russe: The Acmeists under Stalin*, in «Slavic Review», LV (1996), pp. 125-135; ID, *Lyric Poetry and Modern Politics: Russia, Poland, and the West*, New Haven, Yale University Press, 2009; K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (Eds.), *Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, Cambridge, Open Book Publishers, 2017.

¹⁵⁸ Cfr. G. W. Holly (Eds), *The Rolling Stone Book of the Beat Generation and the Beats*, New York, Rolling Stone Press, 1999., p. 255.

¹⁵⁹ Cfr. M. Pfeiler, *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2003, p. 91; S. Watson, *The Harlem Renaissance. Hub of African American Culture. 1920-1930*, New York, Pantenon Books, 1995, pp. 8-10.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 91.

al pubblico¹⁶¹, di creare un meccanismo di immedesimazione di tipo immediato in cui qualsiasi argomento, anche il più intimo, può essere condiviso. Celebre la lettura di *Howl* che Ginsberg tenne nel 1955 per il “Six Poets at the Six Gallery”, stimata come il «primo sconvolgimento pubblico nella storia della poesia Americana» a voce alta¹⁶². L'intimità e la privatezza della lirica lasciano il posto al pubblico dominio, il poeta sale sul palco assumendo un ruolo sociale definito: cantare lo spirito di un'epoca e di un paese.

All'Italia spetta un discorso più articolato. È vero che la forza propulsiva e mediatica del fenomeno americano non vi sussiste, né si può dire lo stesso per la costante e radicata tradizione orale che ha permeato la poesia in Russia. Ma, ampliando geograficamente i nostri orizzonti, non sarebbe corretto sottovalutare il peso che l'oralità, a più riprese e meno omogeneamente, ha avuto nella tradizione occidentale. I testi omerici, la letteratura orale del Medioevo e l'improvvisazione estemporanea, fondano la nostra cultura, formando un sostrato alla nuova occasione, che le tecnologie e i *media* hanno creato, di *usare* la voce senza temerne la scomparsa istantanea. Il desiderio di messa in scena e di comunicazione diretta, e l'affiancamento a esso della tradizione antica, vengono ben inquadrati da alcune parole del poeta Antonio Porta:

Il ritorno all'oralità, la poesia in persona che agisce sulla scena, la poesia che si fa teatro, anche se a partire dalla pagina (o soprattutto partendo dalla pagina), non è certo una moda, né un segno di riflusso, né altro tipo di sciocchezza effimera: è il risultato di un processo lungo e complesso che ha rivalutato la comunicazione (cfr. l'ermeneutica di Gadamer, per es.) e ripropone la socialità del linguaggio poetico [...]. Questo processo di trasformazione si proietta in avanti, oltre gli stereotipi delle comunicazioni di massa ma senza trascurare tale contesto generale, e ci fa sentire antiche le

¹⁶¹ «Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac and Gregory Corso, and those who were involved in the San Francisco Renaissance (Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder), can be highly credited with spreading the awareness among a large audience in the United States that poetry, again, belonged to the people», *Ivi* p. 93.

¹⁶² «It was not only the manner of speaking employed by Ginsberg at this public reading that caused a scandal, but also the outspoken subject matter of the poem, which was even taken to court as being obscene, but eventually protected by the Constitution of the United States», in M. Pfeiler, op. Cit. p. 94. Si veda anche A. Charters, *Beat Poetry and the San Francisco Poetry Renaissance*, in J. Parini (Ed), *The Columbia History Of American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1993.

nostre radici. Ecco l'ottimo lavoro di Gentili sull'oralità nell'antica Grecia e il riconoscimento di affinità precise tra la poesia itinerante di allora e i nostri festival di poesia.¹⁶³

Al termine del «processo lungo e complesso» vi è un periodo di sperimentazione, alimentata e modulata dal dibattito teorico. Per dirla in altri termini, la frequenza con cui poeti e studiosi citano, per sostenere le proprie scelte, le “punte” della teoria oralista – Bruno Gentili, ma anche Walter Ong e Marshall McLuhan – fa di questi testi dei *metatesti*. Prendendo in prestito le parole di Jurij Lotman, l'oralità da fenomeno osservabile diviene «oggetto di riflessione e di valutazione in rapporto alle regole formulate» dagli esperti¹⁶⁴. È a tali regole che si guarda quando si vuol fare poesia per pubblico e per voce: si è non soltanto immersi in un ambiente favorevole allo scambio comunicativo, ma anche guidati dalle norme individuate in tradizioni orali che, seppur lontane dalla presente, ne condividono alcuni tratti.

Questo reciproco alimentarsi ha dato i suoi frutti tanto in America quanto in Europa. Eppure, nel sistema italiano l'uso dell'espressione *poesia orale* non pare contemplato. Maria Corti, Franco Fortini e Antonio Porta ravvisano delle interrelazioni tra la poesia e alcuni tratti dell'oralità, ma non le racchiudono in una formula definita e definitiva: è poesia letta a voce alta, «poesia in persona che agisce sulla scena», «poesia che si fa teatro», mai *poesia orale*.

La maggiore dispersività della nostra tradizione poetica impone una maggiore cautela. Tra la poesia di Ignazio Buttitta, che fa il «mestiere» del poeta rivolgendosi al «60 [...] 65 per cento di [...] analfabeti e semianalfabeti con una cultura propria, personale»¹⁶⁵, e il rifiuto dello spettacolo menzionato da Fortini e Corti, c'è un ventaglio di incroci e sperimentazioni: dalle forme di mimesi dell'oralità, tutte interne al testo scritto, agli esperimenti della Poesia Sonora, che mirano alla sola vocalità, dalla poesia da camera alla Poetry Slam.

Per tali sperimentazioni è più che giustificato evitare l'abuso dell'etichetta “poesia orale” *tout court*. Siamo quindi d'accordo con Martina Pfeiler quando, in

¹⁶³ A. Porta, in «Salvo imprevisti», XXXI-XXXII (1984), p. 10.

¹⁶⁴ J. Lotman, *La metasemiotica e la struttura della cultura*, in ID. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio Editori, 1985, p. 83.

¹⁶⁵ M. Bettarini, *Le pietre sono nere e bianche (Una conversazione con Ignazio Buttitta)*, in «Salvo imprevisti», XVII (1979), p. 12.

uno studio sulla poesia americana, sostiene che non sia concesso allargarsi fino a parlare di poesia orale anche in merito a ciò che nelle intenzioni è «approximated in the mind's ear [...] because that way it lacks the full physical realization and would stay too much in the area of "written to be read"»¹⁶⁶. All'opposto, è comunque inopportuno chiudere gli occhi davanti all'evidente rapporto dialettico tra poesia e oralità, anche se esso risulta difficile da inquadrare nel nostro secolo.

Il solo modo per uscire dal groviglio in cui siamo ormai totalmente impigliati, dopo il primo importante passo compiuto nel riconoscimento del problema, consiste nel *nominare* e nell'*inquadrare* il fenomeno. L'ultima tappa dell'argomentazione in corso si prenderà carico di proporre la sistematizzazione ragionata di un oggetto di studio che d'ora in poi designeremo come "Oralizzazione". Sarà compito successivo enuclearne casi, manifestazioni, esempi e caratteristiche.

1.4 Conclusioni: sull'oralizzazione esogena ed endogena

L'unico studioso a far uso della parola "oralizzazione" è il linguista Giuseppe Antonelli, in un saggio del 2011 sulla riconfigurazione dell'intreccio tra parlato e scritto nella lingua italiana tra gli anni Sessanta e Ottanta. In sostanza, si tratterebbe della conquista da parte dell'italiano di una «dimensione parlata spontanea e familiare che fino a quel momento era stata del dialetto»¹⁶⁷. Questo «sbilanciamento verso l'oralità» ha capovolto «il tradizionale rapporto tra scritto e parlato», modificando l'assetto della testualità e agendo, come aveva già evidenziato Maria Corti nel 1965, «sul sistema nervoso letterario»¹⁶⁸.

Nel tentativo più che valido, sebbene ristretto, di inquadrare un aspetto decisivo per i mutamenti linguistici degli anni Sessanta, Antonelli si mostra miope. Se, infatti, ci soffermiamo per qualche minuto sul termine oralizzazione, siamo indotti ad aprire due parentesi di riflessione. Se, infatti, fingessimo di non possedere gli strumenti teorici che abbiamo fornito nei paragrafi precedenti, oralizzazione in quanto forma nominale del verbo oralizzare vorrebbe dire *rendere orale qualcosa*

¹⁶⁶ M. Pfeiler, op. Cit. p. 29.

¹⁶⁷ G. Antonelli, *Lingua*, in A. Afrifo, E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, p. 18.

¹⁶⁸ M. Corti, *La lingua e gli scrittori*, in ID., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 93.

(e non ci chiederemo, per il momento, se questo qualcosa non lo sia del tutto, o se lo sia solo parzialmente). In questo senso il discorso di Antonelli, che si pone in una prospettiva grafocentrica, aderirebbe in pieno con l'adozione del termine. Tuttavia, riprendendo coscienza della tradizione teorica su esposta, per la quale *orale significa solo incidentalmente parlato*, non possiamo non notare quanto il discorso del linguista imponga una restrizione delle possibilità che l'oralizzazione ha in sé. In che senso lo scritto, letterario o meno, si piega – ci si conceda la forzatura – al modello orale? Siamo sicuri che la dimensione alla quale si approda sia soltanto quella parlata?

Due sono le certezze in nostro possesso: l'orale non è, nella sua totalità, il parlato, bensì un prodotto della cultura dell'oralità, una cultura – e qui veniamo alla seconda certezza – svincolata dal testo scritto o in cui esso ha un ruolo secondario. Ma la nostra poesia è ancora scritta e letta su un foglio anche quando è pensata per essere eseguita a voce alta. Non è poesia orale, è *poesia oralizzata*, ovverosia volta, nelle modalità più disparate, alla dimensione orale.

Perciò oralizzazione designerà d'ora in avanti un fenomeno di resa orale della poesia scritta, che intenda per oralità tutte le sfaccettature finora individuate dalla critica teorica, operante in due direzioni: dall'esterno verso l'interno, con la messa in voce del verso e l'insieme dei fattori che l'hanno favorita, e dall'interno verso l'esterno, con la formularità e la mimesi del parlato. Nei due capitoli che seguono, indicheremo le due facce del fenomeno come *oralizzazione esogena* e *oralizzazione endogena*, premettendo l'esogena in quanto fondata sull'esecuzione, prima ed essenziale condizione dell'oralità.

Data l'eterogeneità del fenomeno, nelle pagine a venire provvederemo a un inquadramento dei due aspetti in due capitoli, che costituiranno una prima parte della tesi, fornendo così una premessa necessaria alla seconda parte, che punterà allo studio di due *case studies* (Elio Pagliarani e Antonio Porta) per evidenziarne l'apporto personale rispetto alle ricerche poetiche dell'oralità.

CAPITOLO II

Dalla radio ai festival: l'oralizzazione esogena *della* poesia

I rumori e le voci della realtà hanno rivelato nella radio la loro parentela materiale con il suono della poesia e con il suono della musica [...]. La musica così entra nel mondo delle cose, il mondo sprofonda nella musica, e la nuova realtà creata dal pensiero ci si offre in tutta la sua audacia, con più immediatezza, oggettività e concretezza che non nel libro o sulla carta stampata; e cose finora solo pensate e descritte sembrano materializzarsi ed apparire nella loro concreta presenza¹⁶⁹.

Siamo nel 1936 e Rudolph Arnheim, esperto di studi estetici e attento osservatore di problemi sociocomunicativi, pubblica *Rundfunk als Hörkunst*. Nel pionieristico lavoro incentrato sulla radio, si leggono le speranze e gli auspici di una generazione ammaliata dal nuovo potente mezzo di comunicazione, che viene caricato da Arnheim di una grande responsabilità: la riemersione delle denotazioni sonore connaturate nella poesia sarebbe da attribuirsi al loro *stare* continuamente a confronto con l'ambiente sonoro del mondo in una scatola radiofonica. L'ascolto assoluto, in quanto non accompagnato da immagini, restituirebbe all'ascoltatore una certa consapevolezza sulla sonorità del verso, riconnettendolo con «i rumori e le voci della realtà». La radio diviene uno strumento di rivelazione, un ponte tra l'inconsapevolezza e l'agnizione.

Quanto sostenuto da Arnheim può essere constatato nella nostra tradizione solo vent'anni dopo, a guerra finita, quando la programmazione radiofonica si concede la trasmissione di programmi culturali, tra i quali si ritagliano spazio numerose occasioni di lettura poetica. Così sarà poi per la programmazione televisiva e, ancora, per le incisioni di poesia su vinile o per i festival degli anni Ottanta.

È in questa fase storica, compresa tra il dopoguerra e gli anni Ottanta, che si delinea il fenomeno dell'oralizzazione esogena a cui abbiamo accennato nel capitolo precedente e che coincide in parte, riprendendo le parole di Antonio Porta,

¹⁶⁹ R. Arnheim, *La radio: l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 2003, p. 8 (ed. or. *Radio*, London, Faber & Faber, 1936, ripubblicato in tedesco dall'autore quarant'anni dopo come *Rundfunk als Hörkunst*, Munich, Hanser, 1979).

con il «processo lungo e complesso che ha rivalutato la comunicazione» e che «ripropone la socialità del linguaggio poetico»¹⁷⁰. La spettacolarizzazione della poesia, data da una serie di operazioni culturali che la “mettono in voce”, scardina l’immaginario grafico sedimentato da secoli nei lettori, per ripristinare dall’esterno un immaginario sonoro, fisico, performativo e quindi un immaginario orale.

Le pagine in cui ci inoltriamo ricostruiscono alcune delle operazioni che hanno contribuito all’evoluzione di tale immaginario e ne mostrano, per tipo di mezzo o strumento (radio, dischi e festival) e in ordine cronologico, le specificità, delineando al contempo dei punti comuni. Lasciamo dunque allo studio di questi casi il compito di ricostruire le linee portanti dell’oralizzazione esogena, per poi trarne le deduzioni conseguenti.

2.1 La poesia alla radio

A radio play consists of words and word equivalents and nothing else. There is no visible actor disguised to assume a part. There is no stage-set contrived to resemble a place. There is only the spoken word – an implement which poets have always claimed to use with a special authority. There is only the word-excited imagination – a theater in which poets have always claimed peculiar rights to play. Nothing exists save as the word creates it. The word dresses the stage. The word brings on the actors. The word supplies their look, their clothes, their gestures. The more packed and allusive the word, the more illuminating its rhythms, the more perfectly is the scene prepared, the more convincingly is the play enacted. [...] Over the radio verse has no visual presence to compete with. Only the ear is engaged and the ear is already half poet. [...] The ear accepts, accepts and believes, accepts and creates. The ear is the poet's perfect audience, his only true audience. And it is radio and only radio which can give him public access to this perfect friend¹⁷¹.

La citazione con cui introduciamo questa sezione del nostro studio è tratta dall’introduzione a *The fall of the city*, primo dramma poetico statunitense scritto

¹⁷⁰ A. Porta, in «Salvo imprevisti», XXXI-XXXII (1984), p. 10.

¹⁷¹ A. MacLeish, *Foreword*, in *The fall of the city*, New York-Toronto, Ferrar & Rinehart, 1937, pp. IX-X.

da Archibald MacLeish e mandato in onda nel 1937 per il Columbia Workshop¹⁷². Nessun attore visibile sulla scena: è chiaramente la condizione identificata da chi si trova a meditare sul teatro, da chi insomma, in virtù delle restrizioni imposte dal mezzo-radio, deve rinunciare al visibile in quanto inscenato e mimato.

Sebbene riferite a un'espressione artistica definita, le parole di MacLeish potrebbero tornar utili anche per interrogarsi sulla poesia in radio. Tentiamo di ragionare parallelamente, per quest'ultima e per il dramma, fronteggiando il fenomeno nei panni del destinatario. Tra le fila di una platea, il pubblico segue dei personaggi che compiono azioni occupando uno spazio scenografico. Ai dialoghi/monologhi degli attori si affidano la storia, i dettagli sugli avvenimenti precedenti e sulle cause preposte alle azioni, nonché le eventuali contestualizzazioni. Insomma, qui la parola ha un ruolo cruciale, ma si presenta, parimenti, assieme agli altri aspetti di cui abbiamo detto. Al contrario, in poesia, lirica o poemica che sia, tutto è già affidato al dominio della parola. È parola scritta, fissata sul foglio (o su supporto digitale), che possiamo con agio e tempo rileggere più e più volte.

Quando un'opera teatrale e un componimento lirico passano attraverso la cruna della radio devono rinunciare, per forza di cose, ad alcuni aspetti su cui abitualmente si fondano. Al teatro vengono a mancare scenografia e attori, alla poesia ogni prerogativa verbo-visiva. Ma se è vero che un discorso sul genere induce a soppesare le perdite determinate dal filtro radiofonico, è pur vero che non è da sottostimarne ogni possibile nuova acquisizione. Come il cieco sviluppa potenzialità atipiche nei quattro sensi a cui soltanto può far affidamento, l'opera letteraria acuisce ogni aspetto orale, rinvigorendo i dialoghi, le sfumature della voce, il ritmo etc.

Nel tornare alla prefazione di MacLeish, preme aggiungere un altro breve appunto. L'opera dell'autore statunitense è finalizzata a guidare il lettore/ascoltatore verso un testo che non soltanto è *pensato* per la riproduzione in radio, ma che è effettivamente *mandato in onda*. Se andiamo a studiare l'evoluzione

¹⁷² Quella di MacLeish, in realtà, non è in assoluto la prima trasmissione di poesia in radio. Prima del contributo americano, infatti, già Douglas Goeffry Bridson, un poeta ma anche un produttore della BBC, manda in onda, nel 1936, *The March of '45*, dramma incentrato sulla storia del giacobitismo.

della messa in onda poetica dalla nascita della radio all'affiancamento televisivo, notiamo che mentre per il teatro l'evoluzione ha avuto un approdo concreto nel radiodramma¹⁷³, per la poesia questo non è avvenuto per tutta la prima metà del Novecento.

In Italia, in particolare, si è passati dalle esplosive progettualità futuriste, non rifluite in concrete attuazioni, a operazioni culturali ideate per tutti i tipi di opere letterarie, in versi e prosa, ma quasi mai pensate per la declamazione o per la radio. È su questo che ci si concentrerà nelle prossime pagine. Le riflessioni affidate ai paragrafi a venire, pertanto, tratteranno l'iter percorso dalla poesia in radio, ripartendolo nelle due fasi che precedono e seguono la guerra. Saranno perciò enucleate, in ordine cronologico, le idee avanguardistiche antebelliche, i programmi letterari e le numerose letture poetiche andate in onda dagli anni Quaranta in poi.

2.1.1 L'evoluzione della poesia in radio

Intorno alla fine degli anni Venti il nostro paese risulta avere «tutti i prerequisiti essenziali per il funzionamento di una rete radiofonica nazionale»¹⁷⁴. Nonostante ciò, la percentuale di possessori di radio è molto bassa, principalmente per due motivi: alla costosità dell'apparecchio si aggiunge l'obbligo di un canone all'Ente

¹⁷³ Il primo radiodramma italiano, *Venerdì 13*, di Gigi Michelotti, riprende un racconto di Mario Vugliano, trasmesso il 18 gennaio 1927 da Radio Milano, poi pubblicato nel luglio dello stesso mese su «Illustrazione teatrale». Sul radiodramma in Italia si consultino G. F. Luzi, *Radiodramma*, in *Enciclopedia dello spettacolo dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Roma, Le maschere, 1954-1962; C. Sernesi, *Il teatro radiofonico come genere artistico autonomo*, in *La radio. Storia di sessant'anni 1924/1984*, Torino, ERI/Edizioni Rai, pp. 109-110; F. Monteleone, *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretto da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1192; Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004; R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano, Titivillus, 2011.

¹⁷⁴ P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Bari, Laterza, 1975, p. 230. Per una panoramica sulla storia dell'ascolto radiofonico in Italia si leggano F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio 1995; G. Simonelli, *Cari amici vicini e lontani. L'avventurosa storia della radio*, Mondadori, Milano, 2012; T. Bonini (a cura di), *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Carocci, Roma 2013. Inoltre, circa la radiofonia fascista si consultino anche G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1990; ID, *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1998.

Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR), società che dal 1927 ottiene la concessione delle radioaudizioni circolari¹⁷⁵. Si tratta di una fase in cui i programmi trasmessi non sono ancora stati invasi da una «propaganda fascista diretta»¹⁷⁶ (la politicizzazione delle trasmissioni ha iniziato il suo processo nel 1926)¹⁷⁷, e quasi mai informano i radioascoltatori su contenuti culturali¹⁷⁸. Questo stato di cose si protrae fino al 1931, quando il Comitato superiore di vigilanza sulle radiodiffusioni, evidenziando il numero limitato degli apparecchi diffusi¹⁷⁹ e la necessità di un progetto forte e innovativo per la diffusione politica, pianifica l'avvio di più programmi culturali, letterari, teatrali e artistici.

Nel presente clima generale, il 6 gennaio del 1929, Filippo Tommaso Marinetti legge in radio *La battaglia di Adrianopoli*. L'evento è ben accolto, tanto da ritagliarsi uno spazio nel Radiocorriere del 17 febbraio 1929 firmato da Umberto Bernasconi, il quale esprime entusiasmo per «l'avvenimento di eccezionale importanza» che «rappresenta, in Italia, l'inizio di una serie di esperimenti artistici radiofonici, che sviluppati ed estesi preludiano lo schiudersi d'un arte eminentemente moderna»¹⁸⁰. Guardando, a posteriori, alla discreta riuscita degli eventi auspicati, le attese bernasconiane restano, di fatto, disattese.

Ma concentriamoci per il momento su questi anni. Marinetti collabora con la radio fin dagli esordi, poiché vi riconosce «un prezioso strumento di diffusione e di rilancio del Futurismo»¹⁸¹. Di lui, Walter Pedullà ha scritto come di un «declamatore» con una voce «che nella sua bocca» è stata «un sofisticato strumento

¹⁷⁵ La prima società ad avere la concessione per la radiodiffusione è stata l'URI (Unione radiofonica Italiana), nata nel 1924 grazie ad un accordo tra le tre società SIRAC di Milano, Radio Araldo e Radiofono, di Roma. A questa ha seguito, nel 1927, L'Eiar (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), che è stato titolare unico delle concessioni delle trasmissioni radiofoniche dal 1927 al 1944, anno in cui muta nome in RAI (Radio Audizioni Italia) e dopo il 1954 in Radiotelevisione Italiana.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 231

¹⁷⁸ Si leggevano testi di autori aderenti al fascismo, come D'Annunzio, Manzoni e Corradini allo scopo di rintracciare in che modo «rispecchiassero gli ideali fascisti», *Ibidem*. Per approfondire il rapporto tra scrittori e radio si leggano R. Grandi, *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: un'antologia di classici*, Milano, Lupetti, 1995; E. Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in «Il Convegno», giugno 1931, ora ripubblicato in E. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano Greco, & Greco, 2002; R. Sacchetti, *Scrittori alla radio, Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2008.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 236.

¹⁸⁰ U. Bernasconi, *F. T. Marinetti*, in «Radiocorriere», 17 febbraio 1929, p. 3.

¹⁸¹ L. Ceri, E. Malantruccio, *Marinetti alla radio*, in W. Pedullà (a cura di), *Il futurismo nelle avanguardie: Atti del Convegno internazionale di Milano*, Roma, Ponte Sisto, 2010, p. 540.

musicale», sostenendo inoltre che quella «oralità» di cui si è fatto portavoce ha rappresentato il «suono dell'epoca dell'intonarumori» esploso «in risposta ai linguaggi non verbali», postisi in posizione dominante in virtù del loro esser consumati «con un colpo d'occhio».¹⁸² Questa sua voce, che è intervenuta in conversazioni, come di consuetudine al tempo¹⁸³, prevalentemente serali¹⁸⁴ – comprese tra il 13 maggio 1925 (ore 21:00) e il 10 luglio 1943 (ore 19:30), di argomento letterario, artistico, architettonico e, talvolta, scientifico¹⁸⁵ – e, più di rado, in letture poetiche. Luciano Ceri ed Elisabetta Malantrucco, autori di una minuziosa ricerca sulle trasmissioni del futurista, sono riusciti a recuperare solo due delle sue letture di poesia (quella pocanzi citata e *Il poema del Golfo della Spezia*), pur facendo notare riferimenti nel Radiocorriere ad altri eventi di cui però non resta alcuna traccia, come nel caso di una conferenza futurista datata giovedì 23 Aprile 1925, in occasione della quale Marinetti declama *Il bombardamento di Adrianopoli e Uno stabilimento di bagni a Posillipo*¹⁸⁶. Nessun segno delle registrazioni, fanno notare gli studiosi, sebbene sussista la possibilità dell'incisione su disco, pratica abituale grazie alla quale molte delle voci da noi ascoltate sono state conservate.

Le diverse conversazioni di cui Marinetti si fa promotore e ideatore rientrano in un più vasto progetto che mira alla fondazione di una “nuova” arte, appositamente informata dalla radio e più in generale dagli strumenti tecnologici. Si rammenti in primo luogo *La Radia* – uscita su “La Gazzetta del Popolo” di Torino il 22 settembre del 1933 e firmata dal capostipite del futurismo e da Pino Masnata¹⁸⁷ – un manifesto finalizzato a un uso nuovo e irruento del mezzo. Suddivisa in tre parti

¹⁸² W. Pedullà, *Il Futurismo, prima Avanguardia*, in *Ivi*, p. 56.

¹⁸³ A tal proposito, è utile ricordare che la radio «soprattutto alle origini, ha un carattere crepuscolare e notturno, anche perché la programmazione per un po' di tempo è solo serale», in R. Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 50.

¹⁸⁴ Luciano Ceri ed Elisabetta Malantrucco, hanno operato una ricognizione della serie Radio Orario dal 1930 fino al 1944, ricercando le occasioni di intervento del futurista nei numeri del «Radiocorriere».

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 550.

¹⁸⁶ Sul Radiocorriere («Radio Orario», al tempo) resta traccia dell'appuntamento: «SERATA SPECIALE CON L'INTERVENTO DEL POETA FUTURISTA F. T. MARINETTI E DEL CORO DELLA SALA DEGLI OPERAI, DIRETTO DAL M. MARIO ROSSI», in «Radio Orario» a. I, n. 14, 18 Aprile 1925.

¹⁸⁷ F. T. Marinetti, P. Masnata, *La Radia*, in «Gazzetta del Popolo», 22 settembre 1933; successivamente pubblicata con il titolo *Manifesto della radio*, in «Futurismo», a. II, n. 55, 1 ottobre 1933.

– «La radia non deve essere», «La radia abolisce», «La radia sarà» – essa esprime chiaramente l'intenzione di annullare il ruolo fondante dello scritto dalle comunicazioni radio, e di allontanare l'arte "nuova" dal teatro e dal cinema, essendo lo strumento in questione completamente concentrato sulla sonorità.

Un'operazione totalizzante, che pretende di abolire le categorie spazio-temporali («un'arte senza tempo ne spazio senza ieri e senza domani» garantita dalla «possibilità di captare stazioni trasmettenti poste in diversi fusi orari» e dalla «mancanza della luce [che] distruggono le ore del giorno e la notte»)¹⁸⁸ e di distaccarsi, coerentemente coi dettami futuristi, dalla tradizione letteraria precedente («Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica»). Obiettivi, questi, che si risolvono stilisticamente nell'isolamento della parola e nell'annullamento della coniugazione verbale in favore dell'infinito («parola isolata ripetizioni di verbi all'infinito»), finalizzati all'appiattimento sul presente.

Si è visto che Marinetti è effettivamente il poeta più esposto che il pubblico della radio possa conoscere prima della guerra. Egli, nelle intenzioni, non è però l'unico a sentire la necessità di presentare dei testi modellati appositamente per l'apparecchio. Tra di essi un rilievo particolare ha il piano di Fortunato Depero, avviato nel 1916 con l'«Onomalingua»¹⁸⁹ e proseguito nel 1934 con *Liriche radiofoniche*, un'opera in cui l'autore esprime la propria visione progettuale sulla poesia da radio¹⁹⁰, combinando evocazioni di suono naturale e meccanico, «due

¹⁸⁸ LA RADIA ABOLISCE: 1) lo spazio o scena necessaria nel teatro compreso il teatro sintetico futurista (azione svolgentesi su una scena fissa e costante) e nel cinema (azioni svolgentesi su scene rapidissime variabilissime simultanee e sempre realiste).

2) il tempo

3) l'unità d'azione

4) il personaggio teatrale

5) il pubblico inteso come massa giudice autoeletto sistematicamente ostile e servile sempre misonista sempre retrogrado

¹⁸⁹ L' Onomalingua è «derivata dall'onomatopea, dal rumorismo, dalla brutalità delle parole in libertà, futuriste. È il linguaggio delle forze naturali: vento, pioggia, mare, fiume ruscello, ecc., degli esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini: Biciclette, tram, treni, automobili e tutte le macchine», in F. Depero, *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, Trento, L'Editore, 1992, p. 184.

¹⁹⁰ F. Bravi, *Fortunato Depero's Radio/Lyrics*, in G.t Buelens, H. Hendrix, M. Jansen (Eds), *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, Lanham, Lexington Books, 2012, pp. 271-281.

poli»¹⁹¹ coesistenti in un totale di ventidue componimenti. E altrettanto significativa si rivela una figura come quella di Arnaldo Ginna che, tra il 1930 e il 1932, partecipa al dibattito scrivendo alcuni interventi incentrati sull'Arte fonica, sul settimanale "Oggi e domani" e su "Impero", con alcuni precisi obiettivi: c'è bisogno di proposte artistiche "nuove", appositamente formulate per la radio¹⁹², di professionalità e d'uso consapevole dello strumento, di cura per l'ambiente sonoro e di distacco dall'idea di resa sul palcoscenico¹⁹³.

Eppure, quelle che abbiamo elencato restano mere intenzioni. Difatti, come è stato anticipato al principio del paragrafo, i propositi dei nostri intellettuali non hanno avuto una realizzazione concreta. A fronte della progettualità comune, «la ricerca del mondo futurista nei programmi radiofonici degli anni Trenta ha dato scarsi risultati»¹⁹⁴. Lo stesso Pino Masnata non condivide la sua voce se non in un'unica occasione, nel 1931¹⁹⁵. Insomma, «a differenza di altre forme d'arte - le idee futuriste sulla radio non trovano una effettiva realizzazione, nonostante la partecipazione e la presenza attiva di Marinetti»¹⁹⁶, cosa che non sfugge ai suoi contemporanei. Tra questi, Cesare Cavallotti, nel settembre del 1941, scrive che «di fatto gli esperimenti non sono stati effettuati, né i futuristi ci hanno dato una produzione artistica radiofonica»¹⁹⁷. Perciò, osservando con attenzione quanto per questa sede è di maggior pertinenza, per le declamazioni si può affermare che esse non hanno goduto effettivamente di buona fortuna. Nonostante, poi, nella seconda metà degli anni Trenta la quantità dei programmi d'impianto culturale sia aumentata – causa primaria una forte presa di coscienza da parte del regime fascista circa le potenzialità di condizionamento che la radio può avere sul pubblico¹⁹⁸ – non si è andati oltre le «*pièces* per la radio»¹⁹⁹ e i radiodrammi, mai di poesie.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 274. Traduzione mia.

¹⁹² Si vedano A. Ginna, *Considerazioni polemiche sul radiodramma*, in «Oggi e domani», n. 8, Roma, 9 giugno 1930, e ID, *Radio ascolto – 1 R. O.*, in «Oggi e domani», n. n. 8, Roma, 9 dicembre 1931.

¹⁹³ Cfr. A. Ginna, *Questioni radiofoniche. "Stampa radiofonica italiana"*, in «Oggi e domani», n. 10, Roma, 6 gennaio 1932 e ID, *Problemi d'attualità. Teatro e radiofonia*, in «Oggi e domani», n. 21, Roma, 24 dicembre 1931.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ L'occasione specifica risale al 1931 di cui non sappiamo altro se non che è stato accompagnato dalle note di Carmine Guarini, in L. Ceri, E. Malantruccio, op. Cit. p. 546.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 548.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ P. V. Cannistraro, op. Cit. p. 253.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

Questo incremento subisce un arresto alla fine del decennio a causa dell'irrompere della guerra. Le contingenze belliche impongono un radicale mutamento della programmazione radio in direzione di una forte «politicizzazione» e di un accantonamento dei contenuti culturali²⁰⁰. Questo stato di cose crea uno iato tra il flebile, e spesso politicamente orientato, slancio degli anni che precedono il 1939 e la rinascita successiva alla Guerra mondiale. Al termine di quest'ultima, in effetti, la programmazione radiofonica si arricchisce, divenendo, come ha evidenziato Franco Monteleone, una «traduttrice di cultura»²⁰¹ che prende a modello l'offerta estera:

Dall'immediato dopoguerra la radio italiana risponde ai suoi compiti di diffusione della cultura presso i più larghi strati della popolazione riferendosi in più di una occasione alla grande tradizione pedagogica della BBC inglese e considerando tre livelli fondamentali di pubblico: 1) un livello ampio, bisognoso di un'acculturazione; 2) un livello di ascoltatori che aspira a conoscenze più approfondite, non facili da acquisire per iniziativa personale; 3) un livello molto ristretto di ascoltatori «intellettuali», dotati di una qualche forma di istruzione superiore²⁰².

L'ultimo livello può fruire di un ampio ventaglio di scelte, comprendenti musica, letteratura, scienza, teatro ed economia²⁰³. La gestione coinvolge scrittori e intellettuali²⁰⁴, che iniziano in tal modo ad intrattenere «un rapporto fattivo» con la radio, in un periodo «da segnare come uno dei momenti più interessanti della civiltà letteraria italiana negli anni del dopoguerra»²⁰⁵. Tra le forme espressive favorite dal «compito di una divulgazione capillare e sistematica»²⁰⁶ di cui la radio s'incarica, rientrano anche le declamazioni poetiche, inserite nei diversi programmi letterari

²⁰⁰ P. V. Cannistraro, op. Cit. p. 259.

²⁰¹ F. Monteleone, op. Cit. p. 246.

²⁰² *Ivi*, p. 254.

²⁰³ *Ivi*, p. 255.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 257.

²⁰⁵ A. Seroni, *Un grande contenitore culturale*, in F. Monteleone, P. Ortoleva (a cura di), *La Radio, ieri, oggi, domani. Catalogo della mostra di Torino-Lingotto*, Torino, ERI/Edizioni Rai, 1984, p. 104.

²⁰⁶ R. Sacchetti, op. Cit. p. 53.

ideati in quegli anni. A interessarci sono proprio loro, dei quali presentiamo di seguito i due esempi dell'*Approdo* e del *Teatro* e dei *Notturmi dell'Usignolo*.

2.1.2.1 L'*Approdo*

L'*Approdo*, una trasmissione ideata da Adriano Seroni²⁰⁷ per la Rai, in onda a partire dal dicembre del 1945 e protrattasi fino al 1977²⁰⁸, ha «rappresentato più di altre la volontà del rinnovamento morale della cultura italiana in un mezzo di comunicazione di massa»²⁰⁹ per un gruppo di intellettuali convinti che la letteratura e l'arte potessero rifondare «la cultura *tout court*»²¹⁰. Programma radiofonico, televisivo e rivista culturale, l'*Approdo* ha visto avvicinarsi voci e penne di spessore, fattesi carico di numerosi dibattiti critici: ricordiamo Carlo Betocchi, Enrico Pea, Piero Bargellini, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Garin, Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Roberto Longhi, Alessandro Parronchi, Riccardo Bacchelli, Diego Valeri, Giuseppe De Robertis, Oreste Macrì, Attilio Bertolucci, Ezio Raimondi, Natalino Sapegno, Dino Buzzati, Salvatore Quasimodo, Corrado Alvaro e Carlo Emilio Gadda.

Stando alle dichiarazioni di Seroni, il significato del titolo scelto per il «primo rotocalco letterario italiano», simboleggerebbe il «raggiungimento della riva della salvezza dopo tante tempeste e tanto travaglio»²¹¹, avvenuto negli anni rinati dalle ceneri della guerra, quando la radio «chiamava al microfono insigni dantisti a leggere il “poema”»²¹². Nel suo evolversi, l'*Approdo* afferma la propria capacità di «avere e di ricercare di continuo metodi e strategie»²¹³ che mostrino quanto i *mass media* siano efficaci strumenti per la divulgazione culturale. La redazione della rivista rende noto tale intento nella *Presentazione* del primo numero:

²⁰⁷ Seroni afferma che il programma «nacque alla garibaldina» e se ne attribuisce l'invenzione («inventato da chi scrive queste note»), dando l'idea di una vera e propria scommessa, o meglio di un'impresa da condurre, in A. Seroni, *Un grande contenitore culturale*, in F. Monteleone, P. Ortoleva (a cura di), *La Radio, ieri, oggi, domani*, Torino, ERI/Edizioni Rai, 1986, p. 104.

²⁰⁸ Le fasi in cui il percorso del programma radiofonico viene suddiviso dagli studi di Spignoli e Baldini sono tre: dal '45 al '49, dal '49 al '52 e dal '52 al '77. Cfr. T. Spignoli, M. Baldini (a cura di), *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 7.

²⁰⁹ F. Monteleone, op. Cit. p. 257.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ G. Bulgini, *Il progetto pedagogico della Rai: la televisione di Stato nei primi vent'anni. Il caso de «L'Approdo»*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, a.a. 2017-2018, relatore Edoardo Bressan, p. 113.

Gli scrittori italiani, specie in questi ultimi anni, si sono sempre più avvicinati alla radio, vincendo le diffidenze e le avversioni che questo nuovo mezzo espressivo aveva sulle prime suscitato in uomini abituati a richiamarsi alla millenaria tradizione della parola scritta. Ne è così sorta una nuova forma di collaborazione letteraria, che teneva conto degli ascoltatori piuttosto che dei lettori, e quindi si presentava con apparenze più mosse, più rapide, e con un linguaggio comunicativo più diretto²¹⁴.

Inoltre, sin dal principio della sua esistenza, la rivista affianca il programma radiofonico innescando dibattiti attorno all'oralità e alla radio come mezzo per raggiungerla. Nel contributo *L'oratoria alla radio*, Riccardo Bacchelli trae qualche considerazione sulla lettura a voce alta²¹⁵:

Di contro alle persone numerose che prediligono la lettura intima, la lettura delicata, in discretissima comunione silente e quasi ideale con la parola, quelle che non hanno avuto o non hanno tempo e modo di farsi disposizione a leggere, quelle insomma per cui leggere è più faticoso che ascoltare, sono moltitudine.

[...] Fra i compiti e i fini assegnati alla radio, dalla sua efficacia e potenza diffusiva grandissime, c'è quello di facilitare la comunione del pensiero mediante la parola al gran numero di coloro ai quali riesce appunto più agevole ascoltarla che non leggerla, e di rinnovare in tanti altri il piacere e il gusto di udirla. Si intende, pronunciata e colorita e chiarita bene ed efficacemente da una conveniente declamazione²¹⁶.

Al centro dell'interesse trovano spazio i soli ascoltatori, ai quali non ci si può che rivolgere in maniera diretta, efficace e funzionale. È necessario, dunque, che gran parte del lavoro ruoti sull'organizzazione di un discorso fruibile da un punto di vista comunicativo, per rispondere alle esigenze di «una fame di cultura e di sapere»²¹⁷ di uno spettatore che esige «messaggi [...] qualificanti», provenienti dalla

²¹⁴ Presentazione, «L'Approdo», I (1952), p. 3, ora in T. Spignoli, M. Baldini, op. Cit. p. 19.

²¹⁵ R. Bacchelli, *L'oratoria alla radio*, in *Ivi*, pp. 29-30.

²¹⁶ *Ivi*, p. 30.

²¹⁷ A. Mugnai, Prefazione, in A. Sferrazza, F. Visconti (a cura di), *Memoria e cultura per il 2000. Gli anni de L'Approdo*, Roma, ERI /Edizioni Rai, 2001, pp. 7-8.

«presenza di poeti e scrittori mai uditi e praticati, strani e straordinari rispetto a messaggi mistificatori e demagogici», rivolti a «gruppi socialmente subalterni, in una Italia essenzialmente contadina»²¹⁸. E sono decisamente questi gruppi ad avere difficoltà nella lettura, dopo lunghe giornate lavorative. A loro si porgono la facilitazione di un suono dallo «stile misurato e discreto»²¹⁹ e la pausa dall'affaticamento quotidiano.

È così che la radio intrattiene per anni tutto il paese, con un'offerta della quale oggi ci restano scarse testimonianze. Le ricerche effettuate dall'Università di Firenze hanno infatti constatato la perdita di quasi tutte le registrazioni e di parte dei copioni risalenti agli anni compresi tra il 1945 e il 1957²²⁰. Tra queste si rilevano numerosi spazi riservati alle letture di poesia, che vanno leggermente diminuendo intorno alla fine degli anni Sessanta; di queste si fornisce un elenco completo in appendice. Di seguito riportiamo invece la programmazione dal 1958 al 1962, riferimento immediato per proporre alcune brevi considerazioni.

1958

Cop. 58/3 L'Approdo 604 - 1958 nov. 17 Adriano Seroni, *Dove va la poesia? Lettera ai poeti nuovi ovvero la poesia è difficile* (c. 1-7);

Cop. 58/4 L'Approdo 605 - 1958 nov. 24 Attilio Bertolucci, *Tre poesie inedite: Per nozze, In treno verso Parma, L'erba* (c. 10-12); Lanfranco Caretti, *Rassegna di critica e filologia. Lirici del '500* (c. 13-16);

Cop. 58/6 L'Approdo 607 - 1958 dic. 15 Riccardo Bacchelli, *Quattro poesie inedite: Sogno greco, Sera incantata, Altocielo, Più che mai* (c. 1-5); Piero Polito, *Storie naturali. Il bruco* (c. 6-9);

²¹⁸ A. Mugnai, *Il caso "L'Approdo"*, *Ivi* p. 36

²¹⁹ Riportiamo di seguito le parole di Bacchelli: «Ogni radiouditore ha, infatti, cognizione ed esperienza di quanto dal microfono e dall'altoparlante (che stabiliscono un rapporto comunicativo individuale e non collettivo da uomo a uomo, non da persona a folla) riesca importuna e negativa la declamazione enfatica, l'eccesso dell'accento e dei colori espressivi. L'oratoria, la declamazione, l'esposizione, nel parlare e leggere alla radio, vogliono uno stile misurato e discreto più di conversazione da persona a persona che non di orazione alla folla e di recitazione a un pubblico. Il tono di chi nella parola esalta e si esalta, trascina ed è trascinato, il tono dell'eloquenza travolgente è fuor di luogo alla radio per le ragioni accennate, e d'altronde, per comune esperienza». A vent'anni dall'opera di Arnheim sulla radio, in Italia si comincia a ragionare seriamente sulle misure da adottare affinché un testo mandato in onda sia ascoltabile, poiché si riconosce la necessità di una sua dipendenza dal *medium* che lo trasmette, in R. Bacchelli, *op. Cit.* p. 31.

²²⁰ T. Spignoli, M. Baldini, *Nota introduttiva*, in *op. Cit.* pp. 9-10.

Cop. 58/7 L'Approdo 608 - 1958 dic. 22 Adriano Grande, *Canzonette crepuscolari: Novembre, Marina d'inverno, Tralci* (c. 7-10); Giovanni Semerano, *Pascoli inedito* (c. 11-17); Antonio Manfredi, *Pound a Merano* (c. 18-21);
Cop. 59/2 L'Approdo 611 - 1959 genn. 12 Leone Piccioni, *Poesie di Bigongiari* (c. 10-18);
In testa a c. 18 Marino Parenti, *Approdo dei bibliofili*.

1960

Cop. 60/7 L'Approdo 665 - 1960 febr. 20 Lanfranco Caretti, *Rassegna di critica e filologia. Le «Rime» di Michelangiolo* (c. 14-17);

Cop. 60/8 L'Approdo 666 - 1960 febr. 27 Umbero Albin, *Letteratura slava. «Poeti ungheresi», traduzione e introduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti, Milano, Ed. Avanti 1959* (c. 10-14)

Cop. 60/10 L'Approdo 668 - 1960 mar. 12 Piero Bigongiari, *Poesie: Alba di dicembre, Al padre, Il passero dalla gronda, Arno in piena* (c. 8-15);v

Cop. 60/11 L'Approdo 669 - 1960 mar. 26 Gilda Musa, *Tre poesie presentate da Carlo Betocchi: Aderenza di vita, Memoria, corridoio del tempo, A sostare ogni giorno* (c. 11-13); Antonio Manfredi, *Opera omnia di Palazzeschi* (c. 14-16);

Cop. 60/12 L'Approdo 670 - 1960 apr. 2 Diego Valeri, *Sei poesie: Autunno porta giorni, Primavera e memoria, Wien, Viso bianco, Avara giovinezza, Augurio di capodanno* (c. 11-16);

Cop. 60/13 L'Approdo 671 - 1960 apr. 9 Antonio Manfredi, *Poesie presentate da Gianfranco Contini: Tre liriche per Annamaria: Con te mattino, Forse perché puro resti il ricordo, Quei sereni giorni d'estate* (c. 11-12)

Cop. 60/14 L'Approdo 672 - 1960 apr. 16 Luigi Fallacara, *Poesie per il Sabato Santo: Volerà luminosa* (c. 8); Margherita Guidacci, *[Poesie per il Sabato Santo]: Meditazione sul lago* (c. 9);

Cop. 60/15 L'Approdo 673 - 1960 apr. 23 Renato Giorda, *Poesie presentate da Giovan Battista Angioletti: Tempo di morire, Nel silenzio che torna, 25 dicembre, Ricordo del sud* (c. 8-11);

Cop. 60/16 L'Approdo 674 - 1960 apr. 30 Giovanni Raboni, *Poesie presentate da Carlo Betocchi: L'estate nella villa in Brianza, (Un anno del nostro secolo), Il giocatore* (c. 6-9);

Cop. 60/17 L'Approdo 675 - 1960 magg. 7 Renè Char, *Poesie tradotte da Giorgio Caproni: Commiato al vento, I signori di Maussane, Disperatamente, La doppia treccia:*

Capanna dei Volsgi, Sul palmo di Dabo, Montagna squarciata, Il rondone, L'innamorata segreta (c. 6-10);

Cop. 60/18 L'Approdo 676 - 1960 magg. 14 Salvatore Di Giacomo, Poesie: Pianefforte 'e notte, Na tavernella, Arillo, animaluccio cantatore (c. 13-18);

Cop. 60/19 L'Approdo 677 - 1960 magg. 21 Jorge Guillén, Tre poesie tradotte da Piero Bigongiari: Notte planetaria, Chiudo gli occhi, Estate del tramonto (c. 12-15);

Cop. 60/20 L'Approdo 678 - 1960 magg. 28 Daniella Selvatico Estense, Poesie presentate da Giuseppe Ungaretti: Fumo, Ma se suona una frusta, La tua notte, Rocce, C'è un paese (c. 9-13);

Cop. 60/21 L'Approdo 679 - 1960 giugno 4 Massimo Grillandi, Tre poesie: A te somiglia, vino, La pioggia, Gli urli (c. 9-14);

Cop. 60/22 L'Approdo 680 - 1960 giugno 11 Anna Akhmatova, Poesie tradotte da Raissa O. Naldi: La creazione, Non so che farmene, E certo molte cose ancora, E come sempre accade, Ricordo, Qualcuno ancora (c. 9-14)

Cop. 60/23 L'Approdo 681 - 1960 giugno 18 Luigi Fallacara, Poesie: Lungarno, Una madre ci guarda, La striscia (c. 10-12);

Cop. 60/24 L'Approdo 682 - 1960 giugno 25 Ugo Fasolo, Poesie: Da questo corpo, Nell'errore, Nata nel cuore armonioso, Ora intendi la chiara vita, Effemeridi di fine febbraio, Nostro cielo (c. 7-13);

Cop. 60/25 L'Approdo 683 - 1960 luglio 2 Bartolo Cattafi, Quattro poesie: Rosa ad A., Arcipelaghi, Trofei, In altomare, Autocondanna (c. 9-13);

Cop. 60/26 L'Approdo 684 - 1960 luglio 9 Luigi Fallacara, Tre poesie: La speranza, Una madre ci guarda, La striscia (c. 12-16)

Cop. 60/27 L'Approdo 685 - 1960 luglio 16 Lamberto Pignotti, Poesie presentate da Carlo Betocchi: Interni ed esterni, Qui, ora e così, Dare e avere, Larghezza di vedute (c. 9-12);

Cop. 60/28 L'Approdo 686 - 1960 luglio 23 Antonio Manfredi, Tutto Soffici. Antologia commentata (c. 2-10); Perla Cacciaguerra, Poesie presentate da Leone Piccioni: I miei giorni ricci non hanno ricci, O tristezza importuna, Per Linda, Estate in montagna (c. 11-14);

Cop. 60/30 L'Approdo 688 - 1960 ag. 6 Omero Cambi, Due poesie: Sui balconi d'altri mondi, Di questo tempo che consuma (c. 9-10);

Cop. 60/33 L'Approdo 691 - 1960 sett. 17 Piero Draghi, Poesie di caccia presentate da G. B. Angioletti: Il richiamo, I merli bianchi, Il frosone, I tenebrosi, Il ciuffolotto, In memoria dell'usignolo dei mandorli (c. 9-14);

Cop. 60/34 L'Approdo 692 - 1960 sett. 24 Antonio Manfredi, *Pascoli e gli amici lucchesi* (c. 2-10); Guido Cavani, *Poesie presentate da Carlo Betocchi: Sera di domenica, Il prato, Mattino d'autunno* (c. 11-13);

Cop. 60/36 L'Approdo 694 - 1960 ott. 8 Luisa Spaziani, *Poesie: La prigione, La lente, Gli usignoli a Saint Alban* (c. 8-11);

Cop. 60/37 L'Approdo 695 - 1960 ott. 15 Mario Bergomi, *Incontri con gli scrittori: i silenzi di Montale* (c. 2-9); Carlo Betocchi, *Diario d'autunno: Passi del viandante, Di quinta in quinta, Al caldo autunno, Come il terrazziere, Confiteor* (c. 10-14);

Cop. 60/39 L'Approdo 697 - 1960 ott. 29 Adriano Guerrini, *Poesie presentate da Diego Valeri: Quattro notturni* (c. 11-14); Oreste Macrí, *Rassegna di letteratura spagnola* (c. 15-21);

Cop. 60/42 L'Approdo 700 - 1960 nov. 19 Adriano Guerrini, *Poesie presentate da Diego Valeri: Quattro notturni* (c. 8-11);

Cop. 60/43 L'Approdo 701 - 1960 nov. 26 Elio Filippo Acrocca, *Poesie: Urbino di notte, Agli amici di Lugano, Ritratto su misura* (c. 10-14); Libero Bigiaretti, *La poesia di Paolo Volponi* (c. 15-19);

Cop. 60/44 L'Approdo 702 - 1960 dic. 3 Antonio Seccareccia, *Tre poesie presentate da Carlo Betocchi: Cielo basso, Côte de Neiges, Partenza* (c. 9-11); Geno Pampaloni, *Rassegna di poesia. «Il giusto della vita» di Mario Luzi* (c. 12-16); Antonio Mazzoni, *Rapporti fra musica e poesia. Pizzetti e la Fedra di D'Annunzio* (c. 17-24).

Cop. 60/45 L'Approdo 703 - 1960 dic. 10 Umberto Marvardi, *Una poesia: Il nome di Maria* (c. 10-12); Piero Bigongiari, *Un nuovo poeta francese: Jean Tortel* (c. 13-20);

Cop. 60/46 L'Approdo 704 - 1960 dic. 17 Hector Murena, *Poesie tradotte da Cristina Campo: All'ora esatta, Il tempo, Tu che giacesti, Giorno/dopo/giorno* (c. 10-13);

Cop. 60/47 L'Approdo 705 - 1960 dic. 24 Mario Vitti, *Ultime poesie di Odisseo Elitis* (c. 14-18);

1961

Cop. 61/2 L'Approdo 708 - 1961 genn. 14 Giammario Sgattoni, *Tre poesie di Giammario Sgattoni presentate da Giovanni Battista Angioletti: Erano giorni..., Queste madri che tornano alle case, E il pensiero di te si rifà vivo* (c. 10-13);

Cop. 61/3 L'Approdo 709 - 1961 genn. 21 Nino Crimi, *Poesie presentate da Leone Piccioni: Ora sempre più rade, Per lungo tempo il fieno, La traccia senza sassi, Tra due torrenti, In questa età frenata, Calpesto la forfora del tiglio* (c. 8-14);

Cop. 61/11 L'Approdo 717 - 1961 mar. 18 Mario Bergomi, *Poesie da «Corona per la madre»* (c. 14-19);

Cop. 61/13 L'Approdo 719 - 1961 apr. 1 Jessica Powers, *Poesie d'una carmelitana d'America, presentate e tradotte da Margherita Guidacci: Le vesti di Dio, Pietà, Promessa di gioia, È bello il nostro tempo, L'altro dono* (c. 2-8); Ugo Fasolo, *Poesia: L'olivo* (c. 16-17); Umberto Marvardi, *Poesia: Crocifissione* (c. 18-20); Margherita Guidacci, *Poesie per un'eclissi in tempo di Quaresima* (c. 27-31).

Cop. 61/15 L'Approdo 721 - 1961 apr. 15 Giuseppe Rosato, *Poesie presentate da Diego Valeri: Umano amore, Così torna ottobre, L'autunno così stringe* (c. 12-15);

Cop. 61/18 L'Approdo 725 - 1961 magg. 13 Carlo Lapucci, *Poesie, presentate da Nicola Lisi: Io ti contemplo ultima dimora, A un volto senza nome, Le stelle morte* (c. 12-16);

Cop. 61/20 L'Approdo 727 - 1961 giugno 3 Vittorio Sereni, *Poesie: Il male d'Africa, Appuntamento a ora insolita, Situazione* (c. 7-15);

Cop. 61/22 L'Approdo 729 - [1961] [giugno] [17] Marina Zwietaieva, *Poesie presentate e tradotte da Raissa Naldi: Ad Anna Achmatova, A Majakowski, Poesia d'amore, Tu, stella scapigliata, 4 ottobre 1921* (c. 2-10);

Cop. 61/24 L'Approdo 731 - 1961 luglio 1 Paolo Volponi, *Poesie da «L'antica moneta»: Casa di Monlione, D'autunno è con noi, Io porto al mare, Sospeso è il giorno, A quest'ora, L'ultimo migratore, Ora i frati, La vergine, L'averla* (c. 11-23);

Cop. 61/26 L'Approdo 733 - 1961 luglio 15 Lamberto Pignotti, *Poesie in rialzo* (c. 17-19);

Cop. 61/27 L'Approdo 734 - 1961 luglio 22 Pier Francesco Marcucci, *Tre poesie presentate da Carlo Betocchi: La tua voce, Sei già un ricordo, Ineffabile* (c. 9-12); Aldo Rossi, *Rassegna di poesia. Parronchi e il sentimento della "perdita" Fallacara* (c. 13-18); Andrea Zanzotto, *Un convegno di poesia a Conegliano veneto* (c. 19-21).

Cop. 61/29 L'Approdo 736 - 1961 ag. 5 Francesco Tentori, *Poesie: Questo vento, La vita emigra, L'esilio, In risposta a una cartolina* (c. 9-11); Massimo Grillandi, *«Lirici francesi», tradotti da Diego Valeri* (c. 17-22).

Cop. 61/33 L'Approdo 743 - 1961 ott. 7 Piero Bigongiari, *Intervista con il poeta francese Francis Ponge* (c. 2-11); Massimo Grillandi, *Poesie presentate da Diego Valeri: L'universo, Il volo*, (c. 12-13); Mario Vitti, *Le poesie di Cavâfis* (c. 20-23).

Cop. 61/36 L'Approdo 746 - 1961 ott. 25 Mario Bergomi, *Incontri con gli scrittori: Piero Jahier* (c. 2-8); Piero Jahier, *Tre poesie: Uomo vestito, Anch'io anch'io, In questo momento* (c. 9-11);

Cop. 61/43 L'Approdo 753 - 1961 dic. 20 Jessica Powers, *Poesie presentate e tradotte da Margherita Guidacci: Il pensiero della morte, Basta il gesto del dono, Fiat lux, L'altro*

dono, Entrando nel carmelo, Reggo il mio cuore come un'anfora, Il cedro, Il cuore immacolato, Fortitudo et decor (c. 8-15);

1962

Cop. 62/1 L'Approdo 755 - 1962 genn. 3 Silvio Brandi, Poesie presentate da Carlo Betocchi: Treno del sole, Gira, mio figlio, la manopola del vento, Ballata di Natale, Venerdì Santo, Ma noi? (c. 10-14);

Cop. 62/4 L'Approdo 758 - 1962 genn. 24 Biagia Marniti, Poesie: Farfalla dai tre colori, Dies irae, Tessere musive, Il tormento che può durare, Torna a serpeggiare, L'unica moneta (c. 6-13);

Cop. 62/5 L'Approdo 759 - 1962 genn. 31 Denise Levertov, Poesie presentate e tradotte da Carlo Izzo: L'innocente, La donna della terra e la donna dell'acqua, La terza dimensione, Placando la polvere, Tomatlan (variazioni), Il pesco (c. 2-13); Aldo Rossi, Rassegna di poesia (c. 21- 26).

Cop. 62/6 L'Approdo 760 - 1962 febr. 7 Piero Polito, Poesie d'amore: Non tornerà, A quella vena, Sfigurato, Sempre viva, Di quel povero evento, Sappi solo che il bene (c. 10-15);

Cop. 62/7 L'Approdo 761 - 1962 febr. 14 Ferdinando Cogni, Poesie presentate da Carlo Betocchi: Autoritratto, Proverbi, Poesia in rosa (c. 10-13);

Cop. 62/9 L'Approdo 763 - 1962 mar. 7 Luigi Bartolini, Poesie: L'immagine sghemba, Il ritorno, L'antro fluviale, Urne terrestri, Ebbi anch'io (c. 10-14); Leone Traverso, Cronache di letteratura straniera (c. 15-19); Luigi Baldacci, Rassegna di narrativa. Una nuvola d'ira (c. 20-25).

Cop. 62/12 L'Approdo 766 - 1962 mar. 28 Bartolo Cattafi, Poesie: Il sole, Il denaro contante, Gli anni quaranta, Mimesi, Preistoria, Tunnel, Accensione, L'isola (c. 9-16);

Cop. 62/13 L'Approdo 767 - 1962 apr. 4 Leonardo Sinisgalli, Poesie: Crepuscolo a Montemurro, Se verrà, Come una poesia, Ritrattino (c. 10-11);

Cop. 62/14 L'Approdo 768 - 1962 apr. 11 Francesco Tentori, Poesie: Parole a una morta, Il rigore del freddo, Notte a Stia, Il viaggio (c. 10-13);

Cop. 62/17 L'Approdo 771 - 1962 magg. 9 Nelo Risi, Dai «Geroglifici»: Il faraone, Il coro degli operai, La vedova, Il defunto, Il contadino, Gli schiavi, L'arte della guerra, Le invasioni, Albori di una scienza, L'astronomo, La polemica sul realismo, Il profeta portato dalle acque (c. 10-20); Edoardo Bruno, Rassegna di teatro. La notte dell'Epifania (c. 21-

25); *Giorgio Di Maio, I problemi della critica e della poesia. Teoria e metodo in uno studio di Umberto Marvardi (c. 26-30).*

Cop. 62/19 L'Approdo 773 - 1962 magg. 23 Enzo Cetrangolo, Quattro poesie: L'inverno, Requiem per un infante, Nidastore, Lettura (c. 9-11); Aldo Rossi, Rassegna di poesia. Zanzotto e Roversi (c. 12-18);

Cop. 62/23 L'Approdo 777 - 1962 giugno 18 Carlo Lapucci, Poesie con presentazione di Mario Luzi: Vespero, Unda maris, Momento, Vento di Bellosguardo, Notturmo (c. 10-28);

Cop. 62/25 L'Approdo 779 - 1962 luglio 2 Ghiorgos Seferis, Poesie presentate e tradotte da Filippo Maria Pontani (c. 2-12);

Cop. 62/36 L'Approdo 791 - 1962 ott. 8 Aldo Rossi Rassegna di poesia. Alfonso Gatto (c. 10-16);

Cop. 62/37 L'Approdo 792 - 1962 ott. 15 Giuseppe Zagarrìo Poesie: La questione del sud, Vecchi arnesi contadini (c. 11-14);

Cop. 62/38 L'Approdo 793 - 1962 ott. 22 Luciana Frezza Poesie presentate da Lanfranco Caretti: Acrobati, La voglia delle cose, Canne, Raimonda, Maria (c. 9-13); Sergio Baldi Rassegna di letteratura inglese. Sui poeti degli anni venti (c. 14-18);

Cop. 62/39 L'Approdo 794 - 1962 ott. 29 Erminio Cavallero Poesie presentate da Diego Valeri: Poesia dei cimiteri: Compagni, Amici morti, Catacombe dei cappuccini (c. 7-9);

Cop. 62/44 L'Approdo 799 - 1962 dic. 3 Alfonso Gatto Poesie: Tre affreschi per la stanza del poeta, L'anima della sera (al poeta Giorgio Caproni), Ritorno a Napoli, Parole in cerca di preghiera (c. 9-14); Sergio Baldi Rassegna di letteratura inglese. T. S. Eliot e il teatro di poesia (c. 21-25).

Cop. 62/46 L'Approdo 801 - 1962 dic. 24 David Maria Turolto Poesie: Natale, Non farci morire (c. 14-15); Umberto Albini, Traduzioni inedite da Attila Jozsef: Natale, Mio Signore (c. 16-17);

In generale, le occasioni di lettura poetica sono tre: la presentazione autonoma o isolata del poeta, l'inclusione nella Rubrica di poesia, curata inizialmente da Geno Pampaloni e poi da Aldo Rossi, e la presentazione sporadica di un poeta all'interno di altre rassegne letterarie, come la Rassegna di critica e filologia a cura di Lanfranco Caretti, la Rassegna di letteratura inglese di Sergio Baldi, la Rassegna di letterature slave e quella di letteratura magiara a cura di Umberto Albini. Piero Bigongiari, Giovanni Raboni, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Bartolo Cattafi, Leonardo Sinisgalli, Alfonso Gatto e Maria Luisa Spaziani sono solo alcune delle

voci frequenti dell'Approdo. E spesso, come nel caso di Gatto o Valeri, contribuiscono attivamente all'elaborazione delle puntate o alla presentazione di autori esordienti.

Lecture di poeti viventi, presentazioni di inediti, traduzioni di opere straniere, rubriche sulla poesia, spazi di riflessione critica e teorica: non esiste un solco in cui l'Approdo non si sia calato. E soprattutto, appare un'assoluta rarità l'aver con così tanta frequenza voci viventi che declamino testi non ancora passati al vaglio della critica né antologizzati. Come si dimostrerà, infatti, una delle costanti dell'oralizzazione esogena, almeno fino agli anni Settanta, è la cautela mostrata nella selezione del materiale di lettura. Mentre la novità del contemporaneo è un rischio, un azzardo nell'investimento economico, i classici sono una garanzia per il produttore, poiché la loro familiarità e la loro notorietà trovano i fruitori maggiormente predisposti all'ascolto e all'acquisto.

Nel suo azzardare investimenti incerti l'Approdo è perciò un'eccezione: lo è per la quantità di tempo e di energie affidate esclusivamente alla poesia e, ancora di più, lo è quando Attilio Bertolucci, Riccardo Bacchelli, Diego Valeri, Helle Busacca, Daria Menicanti, Enzo Barsacchi, Giuseppe Rosato, Fernanda Romagnoli, Francesco Tentori e Libero De Libero – poeti più o meno conosciuti – vi affidano l'uscita dei propri inediti.

Questa vicinanza al contemporaneo si conferma con l'assenza quasi totale di autori pre-ottocenteschi. I poeti più lontani temporalmente sono infatti Salvatore Di Giacomo, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio e Aldo Palazzeschi. Tale predisposizione e il fatto che per le opere di tradizione antica esista una Rubrica di filologia classica isolata (curata da Umberto Albini) lasciano intendere una preferenza meditata per il contingente e forse una volontà di indirizzare gli ascoltatori verso nuove letture e, di conseguenza, una certa sensibilità per l'uso pubblicitario dello strumento. Insomma, un'operazione del genere si predispose sin dall'inizio all'offerta innovativa che spinge i presenti ascoltatori a una metamorfosi in lettori e acquirenti.

Per concludere, circa le questioni tecniche, aspetto cruciale negli eventi e nei casi studiati, non si potrà in questo caso dire nulla, poiché le scarsissime

registrazioni sopravvissute²²¹ non contengono letture poetiche. Demandiamo perciò tale aspetto ai prossimi paragrafi, avendo fornito con l'Approdo un primo approccio a uno degli aspetti principali dell'oralizzazione, ovverosia alla selezione antologica dei testi e degli autori.

2.1.2.2 Il *Teatro* e i *Notturni dell'Usignolo*

Mercoledì 12 novembre 1947 si inaugura la serie di appuntamenti del *Teatro dell'Usignolo*, programma radiofonico a cura di Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni, col beneplacito di Sergio Pugliese, direttore del settore dei programmi radiofonici della Sezione Prosa. Il *Teatro* va in onda sulla Rete Azzurra, in tarda serata, dalle ore 23:20 alle ore 23:45²²² fino a venerdì 1° luglio 1949, per noi rinascere come *I notturni dell'Usignolo* nell'ottobre dello stesso anno, sulla Rete Rossa. Una proposta meno longeva dell'approdiana e non rifluente nella novità audiovisiva della televisione, ma non per questo meno significativa né inferiore per progettualità e apporto culturale.

Durante gli anni dell'*Usignolo* le orecchie degli spettatori vengono sfiorate dalle voci di numerose attrici, attori e traduttori – come Renato Cominetti, Carla Bizzarri, Adriana Parcella, Wanda Tettoni, Antonio Crast, Luciano Mondolfo, Antonio Bonucci Romeo Lucchese²²³ – coadiuvati dagli accompagnamenti musicali di Gino Modigliani e, dopo la morte di questo, di Roman Vlad, Ermanno Colarocco e Luigi

²²¹ Il volume a cura di A. Sferrazza e F. Visconti contiene un CD-Rom con qualche registrazione, ma è quasi niente rispetto alla programmazione ricchissima offerta dal programma.

²²² Il programma è in diretta dagli studi romani dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche. Dopo un'attenta analisi delle testimonianze disponibili, Maria Teresa Imbriani ne ha recentemente ricostruito la genesi. Cfr. M. T. Imbriani, *Il Teatro dell'Usignolo» (1947-1949): Sinisgalli, Giagni e la poesia alla radio*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Atti del Convegno MOD di Padova - Venezia 16-19 giugno 2009, Pisa, ETS, 2011, vol. 1, pp. 659-668; ID, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi per Leonardo Sinisgalli*, Salerno-Stony Brook N.Y., Edisud - Forum Italicum Publishing, 2012, vol. 2, pp. 293-327.

²²³ Lucchese racconta la propria esperienza e collaborazione col programma, elencando le letture da lui tenute: «Io fui invitato a collaborare con le mie traduzioni de *La Giovane Parca* di Paul Valéry e di alcune liriche tratte da *Gaspard de la Nuit* di Aloysius Bertrand. Fra le altre trasmissioni ci fu anche, in veneziano, *Romeo e Giulietta* di Berto Barbarani; *Il Castello* di Palazzeschi; *Nella colonia penale* radio-dramma tratto dal Messaggio dell'Imperatore di Kafka», in R. Lucchese, *Leonardo Sinisgalli e il Teatro dell'Usignolo*, in *Atti del convegno di studi su Leonardo Sinisgalli*, Matera-Montemurro 14-15-16 maggio 1982, Matera, Tip. Liantonio, 1987, p. 238.

Colonna. Inoltre, si affida la regia a più esperti, che lavorano alternandosi: Franco Rossi, Guglielmo Morandi, Pietro Masserano Taricco e Anton Giulio Majano.

Sinisgalli e Giagni, che provengono da esperienze diverse (Giagni è già regista di radiodrammi e di sceneggiati televisivi o cinematografici²²⁴, Sinisgalli è un poeta ingegnere, sostenitore delle possibili commistioni tra gli ambiti umanistico e scientifico), mirano a un ampio interessamento del pubblico, «in nome delle possibilità evocative della poesia»²²⁵, incontrandosi su un campo comune per mettervi in pratica conoscenze combinabili. L'idea, ha acutamente osservato Maria Teresa Imbriani, sarebbe quella di «“radiofonizzare” la poesia, servendosi a tal fine della sua anima orale»²²⁶. Difatti, la presentazione del programma offerta dal “Radiocorriere” qualifica il connubio letterario-tecnologico puntando sulle potenzialità offerte dalla macchina radiofonica alla voce dei poeti:

Con le prime piogge di novembre dai microfoni di via Asiago giungerà all'orecchio degli ascoltatori radiofonici il Teatro dell'Usignolo. Giungerà in una ora insolita: nell'ora notturna, dopo la meccanica voce dell'annunciatore e prima del «carillon» della «buonanotte»; dopo l'intensa giornata di lavoro e prima che aprite i vostri sogni. [...]

Da tempo andiamo ripetendo che la radio è una delle poche invenzioni moderne atte ad accogliere la voce dei poeti. Dylan Thomas, Lous Mac Neice, trascorrono i loro giorni negli studi della B. B. C., Archibold McLeish non poche volte ha trasmesso i suoi poems dalla Radio City di New York; il poeta surrealista Robert Desnos già quindici anni fa propose a Parigi un famoso programma pubblicitario che portasse una sigla poetica. Qualche volta mi è capitato di sentire Dylan Thomas, o chi per lui, attraverso un Hallicrafters SX 28. Sono stati momenti indimenticabili; il verso scandito, il ritmo musicale, la parola raccolta ed offerta con venerazione. Questo cercheremo di fare, di offrire una volta alla settimana la parola dei poeti di ogni tempo e di ogni nazionalità; con la voce dell'usignolo, con il

²²⁴ Imbriani suggerisce di ricordare «almeno *La domenica della buona gente* scritto con Vasco Pratolini, prima radiodramma, poi, nel 1953, film per la regia di Anton Giulio Majano)», *Ivi*, p. 662.

²²⁵ M. T. Imbriani, op. Cit. p. 660.

²²⁶ M. T. Imbriani, op. Cit. p. 301.

giradischi più lento, con i rumori che soltanto la poesia può accettare. Prima che abbia inizio uno dei tanti vostri sogni²²⁷.

Gian Domenico Giagni incita il pubblico alla sintonizzazione sulla Rete Azzurra solleticandogli l'orecchio, perché è a quest'ultimo che le voci dei poeti parleranno. Lo spettatore è un ascoltatore, il verso è puro suono: la sineddoche del destinatario che si addensa nel proprio udito proietta il lettore del Radiocorriere verso una inconsueta godibilità del verso. Con ciò si realizza quell'auspicio che «da tempo» hanno i favorevoli all'uso del mezzo.

Coi *Notturni*, in onda dal 7 ottobre 1949 ogni venerdì sera sulla Rete Azzurra, si assiste poi a due cambiamenti: si punta innanzitutto alla varietà delle proposte offerte, «che comprendono, con gli stessi intenti, ma con più ampi mezzi, musica, teatro e letteratura»²²⁸, e si affida la curatela a più esperti, responsabili di volta in volta, per qualifiche e per attitudini personali, dei testi e degli autori selezionati. Tra i numerosi si ricordino Giovan Battista Angioletti, Goffredo Bellonci, Mario Luzi, Manara Valgimigli, Concetto Marchesi, Enrico Falqui ed Ettore Lo Gatto.

Delle puntate, purtroppo, non esistono registrazioni e delle sceneggiature si conservano soltanto alcuni dattiloscritti, variamente distribuiti in diversi fondi italiani e non ancora oggetto di studi, eccezion fatta per una puntata di Ungaretti del 17 marzo 1948.²²⁹ Dobbiamo basarci su ciò che i brevi titoli che elencheremo possono fornirci, affiancandoli a qualche testimonianza dell'epoca. I dati in nostro possesso favoriscono la comprensione di due aspetti: il tecnico (struttura delle puntate, riutilizzo del materiale poetico in affiancamento alla musica o in rielaborazione teatrale) e l'antologico (che tipo di operazione selettiva si riscontra nel complesso della programmazione).

²²⁷ G. D. Giagni, *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», a. 24 n. 45, 9-15 novembre 1945.

²²⁸ S. Pugliese, *I notturni dell'Usignolo*, in «Radiocorriere» a. 26 n. 39, 25 settembre – 1 ottobre 1949.

²²⁹ Le sceneggiature sono variamente distribuite in fondi come quello d'Ungaretti, dell'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto scientifico-letterario «G.P. Vieusseux», che possiede il testo relativo alla puntata di Ungaretti del 17 marzo 1948, o quello di Enzo Ferrieri della «Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori» di Milano, in cui sono conservate alcune puntate dei *Notturni*.

Focalizziamoci anzitutto sull'aspetto tecnico. In linea generale sappiamo – grazie a una dichiarazione di Sinisgalli – che le trasmissioni del *Teatro* sono pensate per essere identificate in due categorie: «quelle dedicate a testi prevalentemente poetici e quelle “radiofoniche”, che si servono cioè della tecnica radiofonica (radioteatro) oltre le normali esigenze di una lettura poetica»²³⁰. Vediamone qualche esempio.

Per il primo tipo è utile una testimonianza sinisgalliana a proposito di una lettura dell'*Erodiade* di Mallarmé, datata 14 aprile 1948. In occasioni come questa, sostiene il curatore, l'operazione di messa in voce è affidata a due o più voci, alternate con la tecnica del doppio piano sonoro. Per il poemetto francese si offrono al pubblico, assieme al testo in lingua originale, le traduzioni di Guido Barozzini oralizzate da due voci incrociate, maschile e femminile, «che ora s'allontanano ed ora s'avvicinano, spesso fondendosi con una cronometrica precisione, che potrebbe ricordare le strofe e l'antistrofe degli stasimi nella tragedia greca»²³¹. Giagni, aggiunge Sinisgalli, istruisce gli attori invitandoli a seguire la «tecnica della traduzione ritmica adottata dal Barozzini» e a «mantenersi “indifferenti”», per rendere meglio «l'asprezza del profilo, l'accidentalità» e «perfino un certo isterismo che Mallarmé ha messo a sostegno del colloquio tra Erodiade e la Nutrice»²³². L'obiettivo è portare alla superficie tutte le potenzialità del verso non servendosi di altre arti, come la musica o il teatro, ma ponendo estrema attenzione alla partitura costituita dalle scelte formali e contenutistiche volute dall'autore ed estrinsecabili dal testo.

Per il secondo tipo ci viene incontro il copione di una puntata dedicata a Ungaretti trasmessa il 17 marzo 1948, sulla quale Teresa Spignoli²³³ ha condotto un'accurata analisi. Dalle carte si evince un approccio del tutto diverso da quello assunto rispetto a Mallarmé. Nel caso ungarettiano è stato svolto un vero e proprio

²³⁰ G. D. Giagni, G. D. Giagni, *Cronache della radio*, in «l'Osservatore romano», 16 aprile 1948, ora in M. T. Imbriani, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Sinisgalli*, in S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Salerno, Edisud, 2012, p. 324.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

²³³ T. Spignoli, «L'Affrica» di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica, in «Bollettino '900», 2012, n. 1-2, in https://boll900.it/numeri/2012-i/W-bol/Spignoli/Spignoli_frame.html (ultima consultazione 17/04/2020).

«montaggio» della cernita poetica, di stampo tematico perché relativa alla poesia legata al territorio africano. Le poesie lette da Ungaretti sono *Tam tam degli animali* e *Lamento arabo* (poste in chiusura a una sezione delle *Traduzioni* uscita nel 1936)²³⁴ e le poesie *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto*, *Silenzio*, *Giugno*, *Un sogno solito* e *Ricordo d'Affrica* (tratte da *L'Allegria* e *Il Sentimento del Tempo*)²³⁵.

I testi in questione sono

tra loro intercalati senza soluzione di continuità, a formare un testo autonomo articolato in una struttura teatrale garantita dall'alternanza di più voci: due «donne», due «speaker», due «arabi», un «negro», una «voce fuori campo», il «coro». Qualora si considerino i testi inseriti nel copione radiofonico, risulta dunque evidente come la scelta dei brani e il loro montaggio non fosse affatto casuale, ma rispondesse a un preciso intento creativo, sebbene il poeta, mischiando abilmente le carte [...] riconduca la responsabilità della scelta unicamente a Leonardo Sinigalli e a Gian Domenico Giagni.²³⁶

È certamente un caso di riuso del testo poetico in funzione radiofonica, concesso anche per volere di un poeta tanto ben disposto alla lettura poetica a voce alta da scrivere – in una delle carte autografe consultate da Spignoli – che «l'orchestrazione radiofonica della poesia può [...] far progredire la radio come arte» perché «il linguaggio poetico», in virtù di una naturale sintesi, «contiene in sé tutte le difficoltà, tutte le possibilità di difficoltà da risolvere per dare alla pura parola ogni possibilità d'effetti vocali»²³⁷. È così che la difficoltà della poesia lascia emergere al massimo le potenzialità vocaliche della pura parola.

Procediamo ora col discorso antologico. Come già per l'Approdo, offriamo di seguito l'elenco completo del programma del *Teatro* e dei *Notturni*, estrapolando il

²³⁴ G. Ungaretti, *Traduzioni. St.-J. Perse, William Blake, Góngora, Esenin, Jean Paulhan, Affrica*, Roma, Novissima, 1936.

²³⁵ *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto* esce inizialmente su «Lacerba» il 7 febbraio 1915, per poi rientrare in *Poesie disperse* (a cura di G. De Robertis, Milano, Mondadori, 1945, 19642); *Silenzio* è parte de *Il porto Sepolto* (Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916); *Giugno* esce su «La Riviera Ligure» (ottobre-novembre 1917); *Un sogno solito* è parte dell'*Allegria* (Milano, Preda, 1931). Le poesie fin qui elencate riusciranno nell'*Allegria* e in tutte le edizioni successive. Infine, *Ricordo d'Affrica*, caso esclusivo da *Il Sentimento del Tempo*, viene pubblicata su «Il Convegno» (25 marzo 1924) per poi essere accolta nella prima edizione del 1933 (Firenze, Vallecchi).

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

primo dalle ricerche della Imbriani e il secondo – soltanto per quanto concerne la parte letteraria – da una nostra ricognizione del Radiocorriere:

Il Teatro dell'Usignolo:

1. 12 novembre 1947, ore 23,20: **Giacomo Leopardi**, *Dialogo tra Cristoforo Colombo e Gutierrez* di, a cura di Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
2. 19 novembre 1947, ore 23,20: *Lamentazioni di Geremia*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
3. 26 novembre 1947, ore 23,20: **Paul Valéry**, *Eupalinos o dell'architettura*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
4. 3 dicembre 1947, ore 23,20: **Thomas Stearns Eliot**, *A Little Gidding*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
5. 10 dicembre 1947, ore 23,20: **Voltaire**, *Micromegas. Viaggio interplanetario* di, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
6. 17 dicembre, 1947, ore 23,20: **Leonardo Sinisgalli**, *Il vaso rotto* di, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
7. 24 dicembre 1947, ore 23,10 : *La Natività dal Nuovo Testamento*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
8. 7 gennaio 1948, ore 23,10: **Walt Whitmann**, *Canto della strada maestra*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
9. 14 gennaio 1948, ore 23,10: **Federico Garcia Lorca**, *Esperienze americane*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
10. 21 gennaio 1948, ore 23,20: **Aldo Palazzeschi**, *Il castello*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.

11. 28 gennaio 1948, ore 23,20: **Alessandro Puskin**, *Eugenio Onieghin. Brani*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
12. 4 febbraio 1948, ore 23,10: **Salomone**, *Il cantico dei cantici*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
13. 11 febbraio 1948, ore 23,20: **Oscar Wilde**, *Fuochi d'artificio*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
14. 18 febbraio, 1948, ore 23,20: **Virgilio**, *Egloghe*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
15. 25 febbraio, 1948, ore 23,20: **Tommaso Landolfi**, *Palcoscenico girevole*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
16. 3 marzo 1948, ore 23,20: **St. J. Perse**, *Anabasis*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
17. 10 marzo 1948, ore 23,20: **Edgar Allan Poe**, *La lettera rubata*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
18. 17 marzo 1948, ore 23,20: **Giuseppe Ungaretti**, *Africa*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
19. 24 marzo 1948, ore 23,20: **Mark Twain**, *Racconto californiano*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
20. 31 marzo 1948, ore 23,20: **Giudo Gozzano**, *La signorina Felicita*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
21. 7 aprile 1948, ore 23,20: **G. M. Hopkins**, *Il naufragio della Deutschland*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.

22. 14 aprile 1948, ore 23,20: **Stephan Mallarmé**, *Erodiade*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
23. 21 aprile 1948, ORE 23,20: **Franz Kafka**, *Racconto*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
24. 28 aprile 1948, ore 23,20: **Julien Green**, *Leviathan*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
25. 5 maggio 1948, ore 23,20: **Sofocle**, *Edipo re*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
26. 12 maggio 1948, ore 23,20: **Cesare Zavattini**, *Parliamo tanto di me*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
27. 26 maggio 1948, ore 23,30: **Reiner Maria Rilke**, *La Vita della Vergine*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
28. 2 giugno 1948, ore 23,30: **Giovanni Battista Angioletti**, *Il giorno del giudizio*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
29. 9 giugno 1948, ore 23,10: **Carlo Dickens**, *Il segnalatore*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
30. 16 giugno 1948, ore 23,30: *Canti rituali Zuni* (canti indios), a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
31. 23 giugno 1948, ore 23,30: **Rodolfo Schott**, *L'ultimo viaggio di Laotse*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
32. 30 giugno 1948, ore 23,30: **Salvatore Di Giacomo**, *Lassamo fa 'Dio*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.

33. 29 settembre 1948, ore 23,30: **Archibald Mc Leish**, *La caduta della città*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
34. 6 ottobre 1948, ore 23, 30: **Sergio Corazzini**, *Il libro per la sera della domenica*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
35. 13 ottobre 1948, ore 23,30: **Paul Valéry**, *Le jeune parque*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.
36. 20 ottobre 1948, ore 23,30: *Pagine surrealiste*, a cura di Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli. Realizzazione di Franco Rossi e consulenza musicale di Gino Modigliani.

I notturni dell'Usignolo, Serie letteraria:

1. 7 ottobre 1949, ore 23,30: **Ugo Foscolo**, *La vita amorosa, nelle poesie e nell'epistolario*, a cura di G. B. Angioletti, regia di Enzo Ferrieri.
2. 14 ottobre 1949, ore 23:30, **Wolfgang Goethe**, «*La mia Dea*», regia di Enzo Ferrieri
3. 21 ottobre 1949, ore 23:30, **Aldo Palazzeschi**, «*Il Palio dei Buffi*», a cura di Giuseppe Antonelli, regia di Enzo Ferrieri.
4. 28 ottobre 1949, ore 23,30: **Bernard Diaz del Castillo**, «*La conquista del Messico*». *Racconto di un conquistador al seguito di Fernando Cortés*, a cura di A. Piccone Stella, regia di Enzo Ferrieri.
5. 4 novembre 1949, ore 23,20: **Giacomo Leopardi**, *Motivi lunari: Dialogo della terra e della luna; Alla luna; Canto notturno; Il tramonto della luna*, a cura di Leone Piccioni, Regia di Enzo Ferrieri.
6. 11 novembre 1949, ore 23,20, **Federico Hölderlin**, *Testimonianze biografiche e ultimi colloqui prima della pazzia*, a cura di Giorgio Vigolo, regia di Enzo Ferrieri.
7. 18 novembre 1949, 23,30: **Bernard Fontanelle**, «*I dialoghi dei morti*», a cura di Roberto Bartolozzi, regia di Enzo Ferrieri.
8. 25 novembre 1949, 23,30: **Anacreonte**, «*Liriche*», a cura di Manara Valgimigli, regia di Enzo Ferrieri
9. 2 dicembre 1949, 23,30: **Alfredo Panzini**, «*Santippe*», a cura di Giovanni Gigliozzi, regia di Enzo Ferrieri

10. 9 dicembre 1949, 23,30: **E. A. Pöe**, *Donne del sogno e della vita nelle liriche del poeta*, a cura di Filippo Donini, regia di Pietro Masserano Taricco.
11. 16 dicembre 1949, 23,30: **Verga**, *«Jeli il pastore»*, regia di Enzo Ferrieri.
12. 23 dicembre 1949, 23,30: **Marcel Proust**, *Un amore di Swann*, a cura di Renato Mucci, regia di Guglielmo Morandi.
13. 30 dicembre 1949, 23,20: **Isabella Morra**, *Liriche e narrazione della morte*, a cura di Gian Domenico Giagni, regia di Enzo Ferrieri
14. 26 gennaio 1950, 23,20: **Davide**, *I Salmi*, a cura di Giuseppe Ricciotti, regia di Pietro Masserano Taricco.
15. 13 gennaio 1950, 23,30: **Luciano di Samosata**, *«I dialoghi»*, a cura di Roberto Bartolozzi, regia di Guglielmo Morandi.
16. 20 gennaio 1950, 23,30: **Marcel Jouhandeau**, *«Vita e morte di un gallo». Successione di prose liriche, tra l'autobiografia e l'evocazione della realtà quotidiana*, a cura di G. B. Angioletti, regia di Guglielmo Morandi.
17. 27 gennaio 1950, 23,30: **Tasso**, *«Madrigali»*, a cura di Maria Bellonci, regia di Enzo Ferrieri.
18. 3 febbraio 1950, 23,20: **Tucidide**, *«Il discorso di Pericle sulla democrazia e il dialogo fra gli Ateniesi e i Meli prima della guerra»*, a cura di Antonio Piccone Stella, regia di Enzo Ferrieri.
19. 10 febbraio 1950, 23,30: **Antonio Baldini**, *«Beato fra le donne»*, a cura di Giuseppe Antonelli, regia di Enzo Ferrieri.
20. 17 febbraio 1950, 23,30: **Vincent Van Gogh e Paul Gauguin**, *«Il dramma di due pittori, nella vita e nelle lettere»*, a cura di Alessandro Parronchi, regia di Enzo Ferrieri.
21. 24 febbraio 1950, **Franz Kafka**, *«Il messaggio dell'imperatore»*, a cura di Rodolfo Paoli, regia di Enzo Ferrieri.
22. 3 marzo 1950, 23,30: **San Giovanni**, *«L'Apocalisse»*, a cura di Massimo Bontempelli, regia di Enzo Ferrieri.
23. 10 marzo 1950, 23,30: **San Giovanni**, *«L'Apocalisse»*, a cura di Massimo Bontempelli, regia di Enzo Ferrieri.
24. 17 marzo 1950, 23,30 (circa): **Nascita della poesia italiana**, a cura di Goffredo Bellonci, regia di Enzo Ferrieri.
25. 24 marzo 1950, 23,30: **Catullo**, *«Lesbia nella poesia e nella vita del poeta»*, a cura di Enzo Cetrangolo, regia di Enzo Ferrieri.

26. 31 marzo 1950, 23,30: **Guido Cavalcanti**, *Liriche*, a cura di Mario Luzi, regia di Enzo Ferrieri.
27. 7 aprile 1950, 23,20: **Caterina da Siena**, *Le lettere*, a cura di Cesare Vico Lodovici, regia di Enzo Ferrieri.
28. 24 aprile, 23,20: **Charles Baudelaire**, *Mon coeur mis à nu*, a cura di Giovanni Macchia, regia di Guglielmo Morandi.
29. 21 aprile, 23,30: **Leone Tolstoj**, *La morte di Ivan Uijc*, a cura di Ettore Lo Gatto, regia di Umberto Benedetto.
30. 28 aprile 1950, 23,30: **François Villon**, *Poesie*, a cura di Diego Valeri, regia di Enzo Ferrieri.
31. 5 maggio 1950, 23,30: **San Giovanni della Croce**, *Poesie*, a cura di Giuseppe De Luca, regia di Umberto Benedetto.
32. 12 maggio 1950, 23:30: **Selma Lagerlöf**, *La saga di Gösta Berling*, a cura di Augusto Guidi, regia di Enzo Ferrieri.
33. 19 maggio 1950, 23:30: **Tommaso Campanella**, *«Le poesie del carcere»*, a cura di A. Piccone Stella, regia di Umberto Benedetto.
34. 26 maggio 1950, 23,30: **Alberto Moravia**, *Inverno di malato*, a cura di Franca Pacca, regia di Enzo Ferrieri.
35. 2 giugno 1950, 23,30: **Lucrezio**, dal *«Poema»*, a cura di Concetto Marchesi, traduzione di Enzo Cetrangolo, regia di Umberto Benedetto.
36. 9 giugno 1950, 23,30: **Ivan Turgenev**, *Un re Lear della steppa*, a cura di Ettore Lo Gatto, regia di Umberto Benedetto.
37. 16 giugno 1950, 23,30: **Carlo Dossi**, *Desinenza in «a»*, a cura di Enrico Felqui, regia di Umberto Benedetto.
38. 23 giugno 1950, 23,30: **Platone**, dal *«Fedone»*, a cura di Manara Valgimigli, regia di Enzo Ferrieri.
39. 30 giugno 1950, 23,30: **Leonardo da Vinci**, *«La magia della pittura e il mistero dell'universo»*, *Scritti scientifici*.

Del *Teatro* notiamo che su trentasei puntate circa la metà è dedicata alla poesia, di cui la straniera è equamente distribuita (Thomas S. Eliot e Hopkins per la tradizione inglese, Walt Whitman per la statunitense, Aleksandr Puskin russa, Mallarmé e Valéry per la francese, Rilke per la tedesca), e l'italiana si concentra entro la prima metà del secolo (Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, Giuseppe Ungaretti e Sergio

Corazzini), con l'eccezione della dialettale (Salvatore Di Giacomo). Si aggiunga anche la predominanza dei poemetti sulla lirica e, pertanto, una deducibile preferenza per la narrazione. Al contrario, i *Notturmi* rappresentano un'inversione di rotta: tredici puntate sulla poesia a fronte di un ciclo composto da trentanove episodi, con una predilezione per la lirica che non contempla in alcun modo la produzione novecentesca.

Ma rileggiamo la lista dei poeti primonovecenteschi. Sono tutti autori cari a Sinisgalli, legatissimo al modello crepuscolare. Corazzini, tra l'altro, è una lettura ritenuta sacra dall'autore, tanto da considerarla alla stregua di una «reliquia»²³⁸. E anche Ungaretti – letto e conosciuto sin da giovane nella movida romana²³⁹ - è un poeta per cui mostra particolare stima, guardandolo come la chiave di volta per un superamento del crepuscolarismo,²⁴⁰ sebbene sia lontano da certe sue preferenze, come dimostra la scelta della lettura iniziale del Teatro, dedicata non a un canto,

²³⁸ L. Sinisgalli, *Le ossa di Sergio Corazzini*, in *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1975, p. 32. Inoltre, nella sua prima opera Sinisgalli si rifà ai crepuscolari, soprattutto a partire dalle letture dell'antologia di Papini e Pancrazi, *Poeti d'oggi*. Cfr. Franco Vitelli, *Alla preistoria della poesia di Sinisgalli*, in *Atti del Simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, Matera – Montemurro, 1982, p. 188.

²³⁹ «Ho una stanza in via Milano, dev'essere il 1928 o '29. Ho 21 anni, due amici fraterni, due poeti. Io e Arnaldo siamo stati insieme in una pensione di frati, non lontano da qui, in Piazza degli Zingari. Con Libero abbiamo fatto amicizia per caso[...] Da allora, e per tutto il tempo che durarono i miei studi universitari, e fino alla partenza per la scuola militare di Lucca, per un giro di quattro o cinque anni, noi ci siamo incontrati una o anche due volte al giorno. [...] Insieme a loro fu organizzata una festa in onore di Alvaro, insieme a noi ragazzi c'erano Ungaretti e Cardarelli. La festa fu rovinata proprio dagli anziani, che dinanzi a noi non seppero contenere la loro furia, provocata probabilmente dal vino. [...] Dopo i formidabili exploits dei primi anni mi afflosciai, mi venne meno l'entusiasmo, passai dalla sponda impervia alla riva fiorita. Ebbi anche una crisi di altro genere, ma le parole mi piacquero più dei numeri e le figure più degli ordini». in L. Sinisgalli, *Studenti poeti*, in ID., op. Cit. p.65.

²⁴⁰ In un'intervista, in cui Sinisgalli si esprime sui poeti crepuscolari e su Ungaretti, si evince con chiarezza l'ammirazione del curatore: «Le prime letture, le mie prime letture vere, cioè extrascolastiche, sono state le letture dei crepuscolari: Corazzini e Gozzano. Se non ci fosse stato Ungaretti forse saremmo rimasti tutti dei poeti crepuscolari. Poi un po' di futuristi, Soffici, e precisamente i poeti dell'antologia di Papini, che possiamo proprio definire la fonte. Quella di Papini e Pancrazi per noi è stata come un messale, per la mia generazione, per lo meno per me in paese. Io avevo a diciassette anni, vicino ai libri di scuola, questo grosso e bellissimo libro che ho ritrovato su una bancarella pochi giorni fa, l'ho pagato mille lire ma l'avrei pagato una cifra enorme perché l'avevo perduto e l'ho ritrovato con quei bei caratteroni, perché tu sai come sono fatte bene anche tipograficamente quelle pagine. Per la prima volta si parla di poeti in un certo modo, si dice di Govoni che allevava polli, cose che mi eccitavano molto da ragazzo». E. F. Acrocca, *Sinisgalli a Bellosguardo*, in «Piazza Navona», a. I, nn. 5-6, settembre-ottobre 1979, p.18; ora anche in G. Dell'Aquila, *La perfidia eleatica. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Venosa, Osanna Edizioni, 2016, p.20.

bensi a un dialogo tratto dalle *Operette morali*, essendo Sinisgalli un propugnatore dell'alleggerimento leopardiano dal peso della liricità²⁴¹.

In ogni caso, è chiaro che la selezione antologica è dettata dal gusto personale dei curatori ed è facilmente riscontrabile che tra le scelte operate ve ne siano alcune più vicine alla leggibilità orale (si pensi alle incursioni dal sapore ludico e dalle ricorsività tipiche della filastrocca nei versi di Palazzeschi, o all'attitudine ungarettiana verso la declamazione); è pur vero, però, che per questi stessi promotori l'udibilità è piuttosto uno strumento dallo scopo divulgativo. Prendiamo, ad esempio, una delle dichiarazioni sinisgalliane, immediatamente successiva alla lettura di Mallarmé del 14 aprile 1948, in cui il curatore ammette quanto segue:

«[...] non tanto importa far ascoltare Mallarmé, quanto piuttosto sollecitare l'urgenza d'una cultura ampia e sostanziosa, quasi impercettibilmente penetrata nella consuetudine quotidiana di un pubblico che sinora a malapena ha digerito Dumas». È probabile che iersera qualche ascoltatore si sia addormentato con l'eco dei versi preferiti, quelli che più a fondo hanno colpito le sue orecchie fisiche, senza alcun dubbio che quei medesimi versi, mai li avrebbe riconosciuti se si fosse dovuto affidare, anziché all'udito, alla vista: cioè dovendoli leggere dalle pagine di un libro²⁴².

Audire et addiscere, ascoltare e apprendere, o meglio, apprendere per via dell'ascoltare. L'obiettivo dell'*Usignolo* è d'educare ad alcuni classici della letteratura sfruttando il canale uditivo, in un clima di totale rilassamento e di lontananza dagli obblighi e dagli affanni diurni. E anche per questo è ipotizzabile il perché di una cernita antologica di stampo classico: questa è accessibile al pubblico, non per complessità, ma per conoscibilità pregressa. Autori come Catullo o Guido Cavalcanti sono inclusi nei programmi scolastici e beneficiano di uno statuto e di una riconoscibilità. Altri, come Ungaretti, hanno al tempo già seguito e godono di una certa fama: è più semplice per Giagni e Sinisgalli farli accogliere dagli ascoltatori.

²⁴¹ Dichiarerò infatti di volerlo liberare «dalla taccia di lirico all'italiana», in L. Sinisgalli, *Modernità di Leopardi*, in ID., *Intorno alla figura del poeta e altri scritti*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994, p.47.

²⁴² G. D. Giagni, op. Cit. p. 324. Corsivo mio.

Oltre a ciò, il progetto riflette sicuramente un contesto in cui «l'eco» che qui diffonde i «versi preferiti» riempie, nella quotidianità, gli ambienti intimi delle dimore private e i bar affollati. E forse, la poesia si presenta come un'alternativa conciliante alle abitudini invasive della radio, le stesse instillatesi nelle menti di chi, come Havelock, è travolto dalle parole provenienti dall'apparecchio, dalle parole che contemporaneamente travolgono milioni di persone invadendone il campo sonoro.

2.1.2 I dischi di poesia

Quando nei primi anni Cinquanta la discografia italiana inizia a espandersi rapidamente e alla serie di case discografiche nate durante e dopo la guerra (VCM, Cetra, Fonit, Odeon-Parlophon, Durium, Eterfon) si affiancano nuove proposte (si fondano in questi anni la Mayor e Vis Radio), quando, ancora, l'aumento delle vendite sale a 3 milioni di dischi²⁴³ e, dal 1954, il microsolco fa la sua comparsa nel mercato, una «fase nuova, di vero e proprio decollo industriale»²⁴⁴ concede al mercato la promozione di alternative alle proposte musicali. Decide cioè di impiegare parte delle proprie risorse nella divulgazione letteraria, seguendo l'esempio statunitense della Caedmon Records, l'etichetta fondata nel 1952 da Barbara Cohen e Marianne Roney, specializzata in audiolibri letterari e pensata, per la sua prima uscita, per la diffusione della voce di Dylan Thomas²⁴⁵.

L'accessibilità di una ricostruzione storica dell'incisione letteraria in Italia non è cosa immediata. Troppi, ancora, sono i vuoti archivistici e rarissimi i casi di studio. Nelle ricerche intraprese ci siamo imbattuti in diversi esempi, concentrati tra gli anni Cinquanta e i Settanta, dei quali ricordiamo *Le grandi voci della poesia della prosa e del teatro italiano*, *Le grandi voci della poesia del mondo*, prodotte

²⁴³ Per approfondire la questione si rimanda al saggio di M. De Luigi, *L'industria discografica in Italia*, Roma, Edizioni Lato Side, 1982, pp. 11-28. Ulteriori informazioni sulla storia discografica italiana sono contenute in ID. *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Milano, Musica & Dischi, 2008 e L. Stante, *La discografia in Italia. Storia, struttura, marketing, distribuzione e new media*, Civitella Val di Chiana, Editrice Zona, 2007.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 16.

²⁴⁵ La Caedmon è una delle prime etichette a registrare opere letterarie coeve. Nella prima di queste produce un disco in cui Dylan Thomas legge le sue poesie e *A Child hristmas in Wales*, un racconto divenuto in seguito molto celebre. Per una ricostruzione completa della collana si rimanda a M. Maddocks, *The Caedmon Story*, «Christian Science Monitor», VI (1962).

da Stereoletteraria, l'etichetta di Italia Sansoni Accademia Editori, *I 30 Discolibri della letteratura italiana* a cura di Carlo Bo per la Nuova Accademia e la *Collana letteraria Documento* per la Cetra.

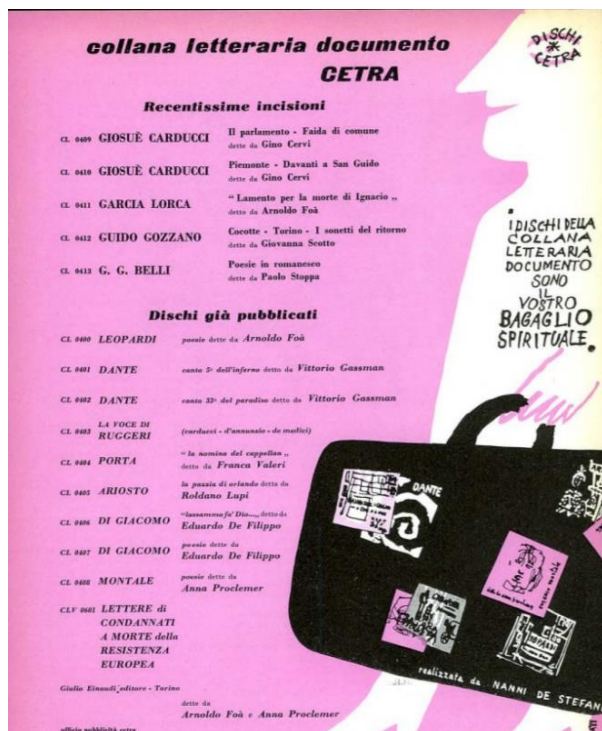
Le collane della Sansoni Accademia sono ancora uno scoglio per chiunque voglia osservarne la serie completa, sicché si è optato per i *Discolibri* e la *Collana letteraria*, con un'operazione in quattro tappe – acquisizione del materiale, sua ricostruzione, osservazione e studio delle scelte antologiche, ascolto e individuazione degli orientamenti di lettura a voce alta – al fine di offrire sia un quadro specifico delle singole collane, sia di aprire delle parentesi sul fenomeno generale. Tale processo ha consentito l'individuazione di alcune costanti, che legano le operazioni letterarie in disco alle altre analizzate in questa sede, connesse all'antologizzazione, agli obiettivi didascalici e alle dizioni, problemi su cui si ritornerà al termine del capitolo.

Per le prossime pagine si tenga conto della individualità del fenomeno, da riassumere nei termini seguenti. Secondo luogo d'oralizzazione poetica in ordine d'affermazione, il disco è circolarità e, in quanto tale, ritorno, ripetizione, ri-ascolto, memorizzazione. Durata limitata per progressione e illimitata per possibilità di ritorno, impongono al produttore una selezione oculata del materiale da trasmettere: esso deve essere iconico e, in tempi ristretti, farsi ascoltare per *piacere*. Operazione antologica, innanzitutto, che in quanto tale necessita d'avere alle spalle un progetto solido, delle finalità e un'idea di pubblico a cui destinarsi, e che a differenza delle altre punta a un montaggio dettagliato, perché proprio la sua maggiore caratteristica, la possibilità di reiterazione d'ascolto, può far emergere errori e dissonanze nell'ascoltatore.

2.1.3.1 La Collana Letteraria Documento

Il 30 giugno 1955, nel sesto numero di “Eldorado”, rivista fondata appena due anni prima per promuovere mensilmente novità musicali e teatrali²⁴⁶, si ritaglia spazio

²⁴⁶ Cfr. Collana letteraria documento, «Eldorado», VI (1955). È questo il primo caso in cui la collana avrà spazio pubblicitario. A esso ne seguiranno altri, sia nello stesso Eldorado, sia in altre riviste di spettacolo o di discografia, come “Il dramma” e “Musica e dischi”. Non si riscontrano, invece, casi di inserzioni in riviste letterarie, cosa che lascia riflettere sullo sbilanciamento dell'operazione verso l'ambito artistico, dato più dal mezzo di trasmissione che da quanto trasmesso in sé.



una collana di dischi letterari prodotta dalla Fonit Cetra²⁴⁷ e diretta da Nanni de Stefani²⁴⁸. Già nei primi mesi della sua immissione nel mercato, la “Collana letteraria documento” fornisce nove proposte d’ascolto (tra le quali troviamo Leopardi, Dante, D’Annunzio, Di Giacomo e Montale), che per il dicembre dello stesso anno divengono tredici. Con eguale prolificità cresce fino al 1968, anno in cui De Stefani presenta le dimissioni

dalla Fonit, con la conseguente chiusura definitiva della serie letteraria²⁴⁹.

«I dischi della Collana Letteraria Documento sono il vostro bagaglio spirituale», recita la sigla diffusa in diverse riviste dell’epoca; accanto, come si può notare dalla pubblicità inserita nello speciale n. 31 (dicembre 1955) della rivista “Il dramma”²⁵⁰, una lista delle uscite recenti e passate, dalla quale si evince l’attenzione particolare data alle opere in versi, italiane e straniere, più che alla prosa. Sonetti, poemi epici e cavallereschi, liriche dialettali e non: la cetra offre al suo pubblico una amplissima scelta e l’affida a grandi attori e, in qualche caso, agli autori stessi.

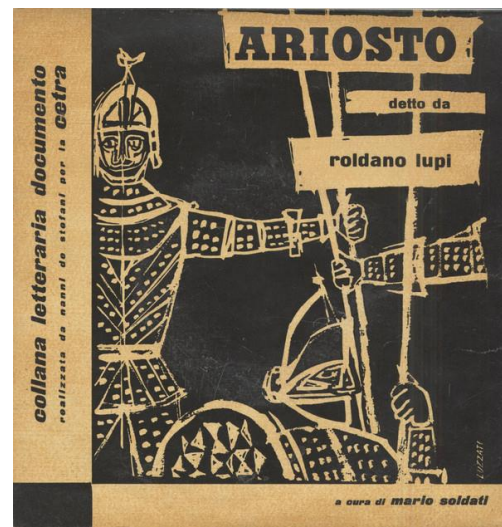
²⁴⁷ La Cetra (Compagnia Edizioni Teatro RegISTRAZIONI e Affini) è una società fondata nel 1933, trasformatasi nel 1957 in Fonit Cetra conseguentemente all’unione con la Fonit (Fonodisco Italiano Trevisan).

²⁴⁸ Si tratta di Alessandra De Stefani, detta Nanni, di cui sappiamo ben poco. Le uniche informazioni trovate provengono da una sentenza alla Corte d’appello di Milano, datata 19 aprile 1974, e ne indicano il nome (essendo sulla collana segnato il solo pseudonimo) e il lavoro di attrice. Cfr. Sentenza 19 aprile 1974; Pres. Corselli P., Est. Brunetti; De Stefani c. Soc. Fonit Cetra e I.n.p.d.a.i., «Il Foro Italiano», Vol. 97 (1974), Parte Prima: Giurisprudenza costituzionale e civile, pp. 3175/3176-3181/3182.

²⁴⁹ Nanni De Stefani consegna le dimissioni il 31 agosto del 1968. La data è ricavata dalla sentenza su citata, non essendovi altre testimonianze e non essendovi al momento cataloghi successivi al 1960. *Ivi*, p. 3176.

²⁵⁰ La pubblicità riportata è tratta da «Il dramma», XXXI (1955). Essa non differisce, se non per il colore di fondo, dalla linea pubblicitaria proposta nelle altre riviste degli anni.

Ogni aspetto dell'operazione è curato nei minimi dettagli. De Stefani coinvolge grandi attrici e attori, come Anna Proclemer, Vittorio Gassman e Arnoldo Foà, ma anche disegnatori, che contribuiscono ad affinare l'aspetto grafico del progetto, tra i quali Emanuele Luzzati, che realizza le copertine per i dischi su Dante, Gozzano, Ariosto, Belli, Porta, Galdieri, Rocca, Pascoli, Manzoni e Carducci, o Gianni Polidori, che firma dei numeri su Leopardi, Di Giacomo, Montale, Ungaretti e Lorca.



Offrire una ricognizione integrale della collana è attualmente impossibile, dato lo stato di dispersione in cui versano i dischi e considerata l'assenza di cataloghi completi. Di questi ultimi è stato possibile consultare l'unico esemplare non danneggiato presso l'Istituto Parri di Bologna, grazie al quale ci è concesso di conoscere l'ordine dei numeri fino al giugno del 1960²⁵¹. Da lì in poi l'unica informazione certa è la data di cessazione del contratto tra la De Stefani e la Fonit Cetra, avvenuta il 31 agosto del 1968, da valutare come termine di chiusura della collana. Si fornisce di seguito l'elenco delle incisioni di versi dal 1955 al 1960²⁵²:

CL 0400 GIACOMO LEOPARDI: Canto notturno di un pastore errante dell'Asia -Il sabato del villaggio - Passero solitario - L'infinito - letto da ARNOLDO FOA'.

²⁵¹ Dall'esemplare in questione, catalogo n. 7 del giugno 1960, veniamo a conoscenza di numeri e dati relativi ai primi sei: 1, febbraio 1955; 2, dicembre 1955; 3, aprile 1957; 4, settembre 1958; 5, aprile 1959; 6, febbraio 1960.

²⁵² Abbiamo preferito non inserire anche prosa e teatro, onde evitare l'eccessiva dispersività che la varietà del materiale potrebbe implicare.

- CL 0401 DANTE ALIGHIERI:** La Divina Commedia - Inferno, Canto V. parte Ia e I Ia - letto da VITTORIO GASSMAN.
- CL 0402 DANTE ALIGHIERI:** La Divina Commedia - Paradiso, canto XXXI IP parte Ia e I Ia - letto da VITTORIO GASSMAN.
- CL 0403 GABRIELE D'ANNUNZIO:** L'usignolo da: «L'Innocente» - Le mani da: «La Vergine delle rocce»; **ANONIMO** (sec. XV'): Dell'ignoto; **LORENZO DE' MEDICI:** Trionfo di Bacca e Arianna.; **CARDUCCI:** Serenata - letti da RUGGERO RUGGERI.
- CL 0404 CARLO PORTA:** La nomina del cappellan - parte Ia e I Ia - letto da FRANCA VALERI.
- CL 0405 LUDOVICO ARIOSTO:** La pazzia di Orlando da: «L'Orlando furioso» parte Ia e I Ia - letto da ROLDANO LUPI.
- CL 0406 SALVATORE DI GIACOMO:** Lassammo fa' Dio... (La mappata) parte Ia e I Ia - letto da EDUARDO DE FILIPPO.
- CL 0407 SALVATORE DI GIACOMO:** 'E cecate 'e Caravaggio - Comme va? - Pianofforte 'e notte - 'O vi' lloco - Ll'ortenzie Arillo, animaluccio contatore - Ammore abbasato - Vurria scrivere nu libro - Marzo - Lettera ami-rosa - Da 'o quarto piano - lette da EDUARDO DE FILIPPO.
- CL 0408 EUGENIO MONTALE:** letto da ANNA PROCLEMER.
- CL 0409 GIOSUE' CARDUCCI:** Il parlamento - Falda di Comune - letto da GINO CERVI.
- CL 0410 GIOSUE' CARDUCCI:** Piemonte - Davanti S. Guido - letto da GINO CERVI.
- CL 0411 GARCIA LORCA:** «Lamento per la morte di Ignacio» - letto da ARNOLDO FOA'.
- CL 0412 GUIDO GOZZANO:** I sonetti del ritorno - Cocotte - Torino - letto da GIOVANNA SCOTTO.
- CL 0413 G. G. BELLI:** Sui selci di Roma (16 sonetti romaneschi) - letti da PAOLO STOPPA.
- CL 0416 ALESSANDRO MANZONI:** Adelchi - Il 5 Maggio - letto da VITTORIO GASSMAN.
- CL 0417 GIOVANNI PASCOLI:** Alexandros - Piano e monte - L'aquilone - La mia sera - letto da VITTORIO GASSMAN.
- CL 0418 FRANCESCO PETRARCA:** letto da GIORGIO ALBERTAZZI.
- CL 0420 UMBERTO SABA:** La capra - Per quante notti - Dico son vile! - Prima fuga - Mio padre - Ed amai nuovamente - Quinta fuga - letto da VITTORIO GASSMAN.

CL 0422 POESIE D'AMORE ATTRAVERSO I TEMPI: Dante - Petrarca - Tasso - Galeazzo di Tarsia - Alfieri - Leopardi - Carducci - D'Annunzio - Ungaretti - Cardarelli -- lette da GIORGIO ALBERTAZZI.

CL 0425 LIRICHE D'AMORE DELL'ANTICA CINA: lette da LEA PADOVANI e PAOLO CARLINI.

CL0426 ANTOLOGIA DI MODERNI: Ungaretti - Cardarelli - Palazzeschi - Rebora - Quasimodo - Montale - letti da VITTORIO GASSMAN.

CL 0427 IL SONETTO ATTRAVERSO I TEMPI: Angiolieri - Dante - Petrarca - Tasso - Alfieri - Foscolo - Carducci - Saba - Corazzini - Campana - letto da VITTORIO GASSMAN.

CL 0428 ROCCO GALDIERI: E pe' me - Signurenella - Sciaguratella - 'O prevete - 'A pace d' 'a casa - lette da EDUARDO DE FILIPPO.

CL 0430 GIUSEPPE UNGARETTI: Sono una creatura - Inno allo morte - La madre Caino - La morte meditata (canto V) - Senza più peso - Defunti su montagne - E' dietro - Segreto del Poeta - lette da GIUSEPPE UNGARETTI.

CL 0431 EDUARDO DE FILIPPO: Stammattina - Si t' 'o ssapesse dicere _ 'O raggio 'e sole - Nun me guardate - L'ammore ched'è? - O munno d"e pparole Statte attiento - Fino e lenta - Tre ppiccerille - 'A paura mia - 'O rraù - lo vulesse truvà pace - lette da EDUARDO DE FILIPPO.

CL 0432 CESARE PAVESE: «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»: Lo spiraglio dell'alba - Hai un sangue - Verrà la morte - Sei lo vita e la morte - Sarà un cielo chiaro. (Passerò per Piazza di Spagna) - I mattini passano chiari - Anche la notte ti somiglia - Ancora cadrà la pioggia - letture di DIANA TORRIERI e PAOLO CARLINI.

CL 0433 GARCIA LORCA: (trad. di Carlo Bo) « Poesie d'amore »: E' vero... - Gazzella del ricordo d'amore - La sposa infedele - Arbolè, arbolè - Gazzella dell'amore inprevisto - Bella e il vento - letture di ARNOLDO FOA'.

CL 0434 «LA SOLITUDINE»: Leopardi (Alla luna) - Apollinaire (II ponte Mirabeau) - Cardarelli (I ricordi) - Saba (Quest'anno) - Pavese (Lavorare stanca) - Salinas (Non ti vedo) - Auden (L'ascesa dell'Effe sei) - Eliot (II canto d'amore di Alfred Prufrock) - letture di GIORGIO ALBERTAZZI.

CL 0436 GIOVANNI PASCOLI: Romagna - Cavalla storna - X Agosto (S. Lorenzo) - Lo voce - letture di PAOLO CARLINI.

CL 0437 DANTE ALIGHIERI: Divina commedia: Inferno - Canto XXVI (v. 76-142) - Inferno - Canto XXXIII (v. 1-75) letture di VITTORIO GASSMAN.

CL 0438 UGO FOSCOLO: I sepolcri (v. 1-40 - 151-212 - 213-295) -letture di VITTORIO GASSMAN.

CL 0439 GIACOMO LEOPARDI: A Silvia - A se stesso - Cantico del gallo silvestre - letture di VITTORIO GASSMAN.

CL 0440 GIACOMO LEOPARDI: La quiete dopo la tempesta - La sera del dì di festa - letture di VITTORIO GASSMAN.

CL 0441 MISTICI DEL '200 - JACOPONE DA TODI: «Pianto della Madonna» - VITTORIO GASSMAN, ELENA ZARESCHI, MARIO FELICIANI, GIULIO BOSETTI: «Amore, ornare» VITTORIO GASSMAN - FRANCESCO D'ASSISI «Cantico delle creature» - VITTORIO GASSMAN, MARIO FELICIANI, GIULIO BOSETTI.

CL 0442 LUCREZIO: «Ho vegliato le notti serene» letture di ARNOLDO FOA'.

CL 0445 A PIEDI NUDI SUI CAMPI DELL'AMORE: Shakespeare: Quattro sonetti (traduz. A. Rossi) - J. Donne: Going to bed (traduz. F. Giovannelli) VII dei: Santi sonetti - dalle a Rime sacre (traduz. E. Giochino) - letture di ARNOLDO FOA'.

CL 0446 GABRIELE D'ANNUNZIO: La pioggia nel pineto - Consolazione - La passeggiata - letture di PAOLO CARLINI.

CL 0447 GIOVANNI PASCOLI: Allora - Nella nebbia - Per sempre - Valentino naufrago - I due fanciulli - letture di PAOLO CARLINI.

CL 0448 GUIDO GOZZANO: Le due strade - L'amica di nonna Speranza letture di PAOLO CARLINI.

CL 0450 SALVATORE QUASIMODO: Lamento per il Sud - Curva minore - Lettera alla madre - Quasi un madrigale - La terra impareggiabile - Anno Domini MCMXLVI I - Milano Agosto 1953 - Avidamente allargo la mio mano -Nessuno. - letture di NEDA NALDI e SALVO RANDONE.

CL 0451 UMBERTO SABA: da «Uccelli - Quasi un racconto»: Al lettore - Uccello di gabbia - Palla d'oro - I libri - Canarina azzurra - Quasi una moralità - Somiglianze - Pretesto - Risveglio - Nostalgia - Amore – Richiamo Lino e la canarina azzurra - Le donne - Divertimento - Momento. - lette da UMBERTO SABA.

CL 0452 UMBERTO SABA: LIRICHE INEDITE: Tre poesie della adolescenza (Tra la folla, 1900 - Fra chi dice d'amarmi, 1900 Nella notte di Natale, 1901) - Una poesia della giovinezza (Primavera, Firenze 1906 - seconda -terza) - Una poesia della maturità (1928) - Tre poesie della vecchiaia (L'uomo e gli animali, 1951 - Del gallo e della pietra preziosa, 1951 -I vecchi, 1951). - lette da UMBERTO SABA.

CL 0453 FRANCESCO REDI: Bacco in Toscana. - lettura di ARNOLDO FOA'.

CL 0454 VIRGILIO: Frammenti dalle Bucoliche e dalle Georgiche - letture di ARNOLDO FOA'.

CL 0455 CATULLO: Dai «Canti». - letture di ARNOLDO FOA'.

CL 0456 DE MUSSET: La notte di Dicembre - lettura di PAOLO CARLINI.

CL 0457 ELOGIO OLIMPICO: Antologia di poesie sportive - lette da VITTORIO GASSMAN.

33 giri, cm. 25

CLV 0610 EDGARD LEE MASTERS: Spoon River Anthology - letture di PAOLO CARLINI, ARNOLDO FOA', VERA GHERARDUCCI, ELSA MERLINI.

CLV 0613 SALVATORE DI GIACOMO: Poesie e Canzoni - lette da EDUARDO DE FILIPPO e cantate da CLAUDIO VILLA.

Un programma corposo, dichiaratamente ancorato alla poesia, particolare visibile già dall'ordine di presentazione offerto dal catalogo, che propone poesia, prosa e teatro, e che viene confermato poi dalla mole della prima. Si passa in rassegna a questo modo una selezione delle opere in versi della tradizione letteraria che va dal Duecento e perviene fino alla contemporaneità, a cui si dà avvio con l'innovatore della lirica moderna, Leopardi, posponendogli Dante. Una contemporaneità, s'intende, già canonicamente consolidatasi: Ungaretti, Saba e Montale, la triade del secolo, diffusa, come si è detto (*Infra 2.1.2.2*) negli stessi anni tra una stazione radio e l'altra.

Per quanto concerne il montaggio, l'operazione curata da Nanni De Stefani guarda con sicurezza all'esclusività della voce. Evitando introduzioni didascaliche, accompagnamenti musicali e sovrapposizioni di vario genere, la Collana letteraria documento persegue un obiettivo di cui informa con limpidezza gli acquirenti. Se ci appelliamo, ancora una volta, alla pubblicità di "Eldorado" ne ricaviamo preziose informazioni:

In Italia, sino ad oggi, nessuno aveva pensato a dar vita ad una vera e propria collana discografica quale documentazione delle voci dei più rinomati artisti di prosa ed in pari tempo dei brani letterari culturalmente più significativi.

[...] Eppure accanto alle vaste raccolte da dischi musicali d'ogni genere ed a fianco dei nomi più illustri dell'arte lirica, sorge spontaneo il pensiero e, diremmo, il bisogno, di accogliere degnamente le voci dei grandi artisti da teatro e da godere di tali voci nelle dizioni superbe dei brani che meglio testimoniano della nobile tradizione culturale italiana.

Da questa semplice ed ovvia considerazione è nata la «*COLLANA LETTERARIA DOCUMENTO*» della *CETRA*.

Quindi, una raccolta organica, curata, elegante di dischi di poesie e di prose, che via via si arricchirà delle voci degli artisti più cari al pubblico, dei nomi dei migliori autori e che formerà un panorama vasto e palpitante della nostra letteratura, antica e moderna. Un vero e proprio «*DOCUMENTO*» dei brani più classici e più letti, interpretati in dizioni perfette, e messi a disposizione dei cultori delle belle lettere e di chiunque ami rinverdire i lontani ricordi di scuola riavvicinandosi con spirito nuovo ad un «Canto» della Divina Commedia od ai versi immortali dell'Ariosto o del Leopardi.

Un elevato ausilio nelle scuole per risvegliare il senso letterario nei giovani studenti.²⁵³

Le specificità che identifichino la collana sono descritte in maniera diretta. Esse rientrano innanzitutto nella posizione privilegiata del primo esperimento in campo: si tratterebbe dell'unico caso in Italia, fino a questo momento, di un'incisione letteraria su disco. Perciò, è subito chiaro l'intento di storicizzare non soltanto i testi letterari, ma l'operazione stessa. La Collana letteraria *vuole essere* una *documentazione*, ovverosia un testimone probante e per le "voci" e per i "testi". L'anteposizione dell'aspetto vocale («le voci dei grandi artisti da teatro» e le loro «dizioni superbe» fanno l'esperienza prima dei «brani che meglio testimoniano della nobile tradizione culturale italiana») è di per sé un chiaro indice di consapevolezza della denotazione sonora insita nell'iniziativa, fondata su uno strumento dal meccanismo radicato nell'udibilità. Inoltre, come per il Teatro dell'usignolo, la lettura a voce alta si presta a una funzione didascalica, se usato come «ausilio nelle scuole per risvegliare il senso letterario nei giovani studenti», mentre al destinatario comune è dato da ricordare, o meglio da «rinverdire i lontani

²⁵³ *Collana Letteraria Documento*, «Eldorado», III (1955).

ricordi di scuola»: il *documentum*, emanazione diretta del *docere*, segna così un'operazione coerente nelle sue fondamenta didascaliche.

2.2.2 I 30 discolibri della letteratura italiana

Tra il 1963 e il 1965, la Nuova Accademia Disco, casa discografica con all'attivo già alcuni dischi di poesia – e contemporaneamente impegnata in *Risonanze*, una «collana discografica dedicata ai momenti esemplari della poesia italiana e straniera» – incide sotto la guida di Carlo Bo *I 30 discolibri della letteratura italiana*.

LA LETTERATURA ITALIANA IN 30 DISCOLIBRI

diretti da Carlo Bo

**Formula originale che consente contemporaneamente
l'ascolto e la lettura dei maggiori
testi letterari dal Duecento al Novecento.
Volumi storici e informativi curati da specialisti.
Microsolco a grande formato.
Ad ogni testo la voce più congeniale**

L'Espresso, IX n. 42, Roma 20 ottobre 1963

La serie di microsolchi da 30 cm a 33 giri si appropria dell'intera tradizione letteraria italiana, dal Duecento al Novecento, restituendola in trenta dischi, tipologicamente variabili in quanto alternati tra esempi antologico-collettivi, in cui a più autori si affida l'intento evocativo di inquadrare ampie panoramiche della nostra tradizione culturale e proposte ravvicinate su scorci autoriali o su singole

opere. In certi discolibri si dipanano così le letture sull'Umanesimo, da un lato, e i singoli canti della *Divina Commedia*, dall'altro, l'Illuminismo e il Romanticismo, seguito dalle individualità di Foscolo, Leopardi e Manzoni, fino a un Novecento intermezzato da Gabriele D'Annunzio. L'elenco dei discolibri, qui presentato nell'ordine che recano le copertine²⁵⁴, è il seguente:

- 1: *Da San Francesco a Cecco Angiolieri*, volume a cura di Ettore Mazzali.
- 2: *Il Dolce stil novo*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 3: *La Divina Commedia: Inferno / Dante*, volume a cura di Ettore Mazzali.
- 4: *La Divina Commedia: Purgatorio / Dante*, volume a cura di Ettore Mazzali.
- 5: *La Divina Commedia: Paradiso / Dante*, volume a cura di Ettore Mazzali.
- 6: *Petrarca*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 7: *Boccaccio*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 8: *Umanesimo*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 9: *Ariosto e il poema cavalleresco*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 10: *Da Machiavelli a Galilei*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 11: *Tasso e i lirici del Cinquecento*, volume a cura di Ugo Dotti.
- 12: *Barocco e Arcadia*, volume a cura di Ettore Mazzali.
- 13: *Illuminismo e Romanticismo*, a cura di Ettore Mazzali.
- 14: *Foscolo*, volume a cura di Luigi Cappelli.
- 15: *Leopardi /* volume a cura di Ettore Mazzali.
- 16: *Manzoni /* volume a cura di Luigi Cappelli.
- 17: *Ottocento*, volume a cura di Ferdinando Giannessi.
- 18: *Risorgimento*, volume a cura di Luigi Ferrante.
- 19: *Carducci*, volume a cura di Ferdinando Giannessi.
- 20: *Verga*, volume a cura di Luigi Ferrante.
- 21: *Pascoli*, volume a cura di Luigi Ferrante.
- 22: *Primo Novecento*, volume a cura di Ruggero Jacobbi.
- 23: *D'Annunzio*, volume a cura di Ettore Mazzali.
- 24: *Secondo Novecento*, volume a cura di Ruggero Jacobbi.

²⁵⁴ La proposta della serie nell'ordine qui presentato – che si ritrova identica nel retro delle copertine – non corrisponde alla cronologia reale d'uscita. I primi discolibri immessi sul mercato, per offrire soltanto un esempio, sono *Da San Francesco a Cecco Angiolieri*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Leopardi*, *Il Risorgimento* e *D'Annunzio*, e cioè i numeri 1, 6, 7, 15, 18 e 23. Cfr. l'inserzione pubblicitaria de «L'Unità», sabato 28 settembre 1963, p. 7.

I *Discolibri* sono immessi sul mercato non senza le adeguate sponsorizzazioni in rivista, dalle quali ancora una volta è possibile trarre qualche preziosa informazione. Sul *Back Matter* di “*Italica*” del 1965, ad esempio, si evidenzia enfaticamente il coinvolgimento di rinomate voci teatrali, neutralizzando al contempo il vanto con la difesa di una sobrietà che non concede ostentazioni:

Le letture sono affidate ad attori-interpreti di risonanza nazionale, affiancati da un gruppo di giovani appartenenti ai maggiori teatri stabili italiani. Ad ogni attore sono state affidate letture congeniali, né ci si è lasciati irretire da una parata di celebrità affollate senza discernimento sulla facciata del disco²⁵⁵.

L’operazione discografica viene pensata e strutturata nei minimi dettagli, così come la cura per i singoli dischi, che invita alla fruizione della lettura poetica e al riscontro d’approfondimento garantito dai volumetti allegati. In essi è possibile leggere i testi, che «sono compiuti ove si richieda una conoscenza letteraria integrale, antologici ove si richieda soprattutto una rapida ed efficace documentazione»²⁵⁶, e acquisire informazioni sui contesti tramite «un discorso critico-informativo dedicato alla vita e alle opere degli scrittori» e l’aggiunta di ulteriori testi che «documentano il profilo» autoriale e «dei movimenti culturali»²⁵⁷.



L’inserto fornisce tutti i nomi delle voci attoriali coinvolte, premettendovi anche il riferimento ad altri collaboratori. Nella realizzazione del progetto convergono le energie di più specialisti: i presentatori dei dischi, Marisa Borroni e Giorgio Gabrielli, gli autori dei volumetti cartacei in allegato, Luigi Cappelli, Ugo Dotti, Luigi Ferrante, Ferdinando Giannessi, Ruggero Jacobbi ed Ettore Mazzali e

²⁵⁵ *I 30 discolibri della Letteratura italiana*, «*Italica*», IL (1965).

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

il responsabile dell'organizzazione grafica, Sergio Martini. Numerosissimi gli attori coinvolti: Giorgio Albertazzi, Tino Buazzelli, Ernesto Calindri, Tino Carraro, Carlo Cattaneo, Valentina Cortese, Renato De Carmine, Ottavio Fanfani, Gabriella Giacobbe, Renzo Giovanpietro, Anna Maria Guarnieri, Roberto Herlitzka, Nicoletta Linguasco, Alberto Lionello, Eva Magni, Davide Montemurri, Carlo Ninchi, Anna Proclemer, Salvo Randone, Renzo Ricci, Gianni Santuccio, Bruno Slaviero, Bianca Toccafondi. Leggono, inoltre, i propri versi Franco Fortini, Alfonso Gatto, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Vittorio Sereni, Sergio Solmi e Giuseppe Ungaretti.

Questi ultimi, in realtà, si concentrano tutti nel numero dedicato al Secondo Novecento, nel quale la declamazione comprende versi e prosa. Per un quadro più chiaro della serie e per un approfondimento specifico circa la lettura dei poeti si offre di seguito una presentazione dei due dischi dedicati al XX secolo²⁵⁸.

Il *gatefold*, dalla grafica semplice e immediata, presenta una suddivisione orizzontale in due parti: la superiore esibisce una stilizzazione del titolo, mentre alla fascia inferiore fornisce i dati essenziali: curatela, interpretazione e, nel caso di questo discolibro, la lista dei poeti-lettori. Il fronte espandibile dona, per mezzo di un'aletta, le foto degli interpreti. Nel retro, bipartito anch'esso, si recano le informazioni sul progetto complessivo. In ordine, nella fascia superiore, da sinistra verso destra, troviamo le liste dei collaboratori e degli interpreti (redazione, autori dei volumi, lettori dei propri versi, interpreti). Ancora, nella parte inferiore si offre al lettore il "Piano dell'opera", con la lista di tutti i discolibri. Aprendo la copertina, sul retro del fronte, suddiviso in tre zone che si espandono verticalmente, si leggono in ordine le specifiche tecniche sulla realizzazione del microsolco, i contenuti delle facciate A e B, a sinistra e, a destra, una presentazione del disco.

Il primo Novecento sul lato A Guido Gozzano (da *I colloqui*) letto da Giorgio Albertazzi, Corrado Govoni (da *Poesie elettriche*) letto da Ernesto Calindri, Aldo Palazzeschi (da *Poemi*) letto da Giorgio Albertazzi, Dino Campana (dai *Canti Orfici*) letto da Renato De Carmine, sul lato B Vincenzo Cardarelli (da *Il sole a picco*) letto da Anna Proclemer e Ardengo Soffici (da *Intermezzo*) letto da Giorgio

²⁵⁸ La riproduzione della copertina è stata concessa dalla Biblioteca Labronica di Livorno, che ne ha gentilmente permesso anche i riversamenti.

Albertazzi²⁵⁹. Nel secondo Novecento si ascoltano le seguenti tracce: sul lato A sono incise le letture di Giuseppe Ungaretti (dal *Sentimento del tempo* e da *Il dolore*), Saba (da *Mediterranee*), Eugenio Montale (da *Ossi di seppia*, e da *Le Occasioni*), Salvatore Quasimodo (da *Acque e terre*, *Oboe sommerso* e *Nuove poesie*). Sul lato B Cesare Pavese (da *Lavorare stanca* e da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*) Alfonso Gatto (da *Arie e ricordi*), Sergio Solmi (*Levania e altre poesie*) e, infine, di Vittorio Sereni (da *Frontiera* e *Gli strumenti umani*)²⁶⁰.

²⁵⁹ «Le letture incluse in questo disco sono tratte dal fascicolo annesso al volume “Primo Novecento”» curato da Ruggero Jacobbi. || Solco del disco || FACCIATA A | A/1 GUIDO GOZZANO | L'assenza | Giorgio Albertazzi | da La signorina Felicita | Renato De Carmine || A/2 CORRADO GOVONI | Il picchio | Ernesto Calindri || A/3 ALDO PALAZZESCHI La fontana malata | Rio Bo | Giorgio Albertazzi || A/4 DINO CAMPANA | Invetriata | Renato De Carmine || A/5 ALFREDO PANZINI | I pini abbattuti | da «La lanterna di Diogene» | Franca mantelli || A/6 PAOLO BUZZI | Cammino astrale | Ernesto Calindri || A/7 BRUNO BARILLI | Visione veneta (da «Scritti musicali») | Franca Mantelli || FACCIATA B || B/1 VINCENZO CARDARELLI | Sera di Gaviniana | Amore | Rimorso | Anna Proclemer || B/2 ARDENGO SOFFICI | Via | Giorgio Albertazzi || B/3 FEDERIGO TOZZI | La fontana (da «Bestie») | Franca Mantelli || B/4 LUIGI PIRANDELLO | Scìò, via, costà! scìò via | (da «Pasqua di Gea») | Giorgio Albertazzi | Epigrafe (da «Il fu Mattia Pascal») | Tino Buazzelli | Solitaria (da «Mai Giocondo») | Giorgio Albertazzi | Ciaula scopre la luna | Tino Buazzelli || Le letture sono presentate da Marisa Borroni e Renato Brasili»

²⁶⁰ «Le letture incluse in questo disco sono tratte dal fascicolo annesso al volume «Secondo Novecento» curato da Ruggero Jacobbi. || Solco del disco || FACCIATA A | A/1 GIUSEPPE UNGARETTI | Sirene | La preghiera | Nelle vene (da «Sentimento del tempo») | Canto XII - Canto XIII (Da «Il dolore») || A/2 UMBERTO SABA | L'addio | Anna Proclamer | Amai trite parole | Carlo Cattaneo | Ti dico addio | A te occhiazurra | Franca Mantelli || A/3 | CORRADO ALVARO da «Gente in Aspromonte» | Carlo Cattaneo || A/4 EUGENIO MONTALE | Merigiare pallido e assorto | Spesso il male di vivere | Mia vita, a te non chiedo | La casa dei doganieri | Eugenio Montale || A/5 SALVATORE QUASIMODO | Ora che sale il giorno | Alle fronde dei salici | Oboe sommerso | Vento a Tindari | Salvatore Quasimodo || FACCIATA B || B/1 CESARE PAVESE | Giorno tranquillo | Fumatori di carta | Verrà la morte | Davide Montemurri || B/2 ELIO VITTORINI | da «Uomini e no» | Carlo Cattaneo || B/3 ALFONSO GATTO | Canto alle rondini | Forse mi lascerà | Alfonso Gatto || B/4 VASCO PRATOLINI | da «Il quartiere» | Franca Mantelli || B/5 SERGIO SOLMI | Entro la densa lente dell'estate | Angelo Solmi || B/6 ALBERTO MORAVIA | da «La noia» | Carlo Cattaneo || B/7 VITTORIO SERENI | Città di notte | La spiaggia | Vittorio Sereni || Leggono i propri versi: Alfonso Gatto, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Vittorio Sereni, Angelo Solmi, Giuseppe Ungaretti. || Le letture sono presentate da Marisa Borroni e Renato Brasili».

Nel primo disco, l'attenzione è tutta concentrata su pochi anni compresi tra il 1909 e il 1914, con il caso singolo de *Il sole a picco* di Cardarelli (1929). Per quanto riguarda il secondo Novecento, invece, ci muoviamo in un arco cronologico compreso tra gli anni Venti e la prima metà degli anni Cinquanta, con l'unica



eccezione de *La spiaggia* di Sereni, uscita pressoché contemporaneamente al disco²⁶¹. La suddivisione del secolo in primo e secondo corrisponde, quindi, a una divisione della sua prima metà.

Per entrambi si riconosce un *modus operandi* che punta a isolare delle figure appartenenti a movimenti o linee che denotano la

porzione cronologica presentata: per la poesia del primo Novecento Crepuscolarismo e Futurismo, per il secondo Novecento Ermetismo. Tale inclinazione non esclude poeti non ascrivibili a movimenti, come Cardarelli, Saba, Pavese e Sereni.

Venendo alle questioni tecniche: nelle tracce si avvicendano le due voci che presentano secolo, autori e opere molto brevemente, e le pronunce dei poeti e degli attori, con la presenza unica di questi ultimi per il primo Novecento. Avvio, introduzioni e intermezzi vengono accompagnati da sottofondi musicali, ridotti al volume minimo durante le letture. Le declamazioni si offrono con una certa immediatezza in tutta la loro diversità, tra i poli dell'espressività e dell'inespressività, con casi di elevata godibilità, come per Giorgio Albertazzi, la cui voce e il cui stile si modificano in base al testo assegnato, adattandosi alle esigenze del verso, dagli aspetti metrici. Si ascolti l'esecuzione del novenario gozzaniano, scandito per l'ironia che il componimento richiede o la modulazione

²⁶¹ La lirica, che chiude la silloge *Gli strumenti umani* (1965), viene pubblicata una prima volta con il titolo *I morti* in «Questo e altro», II (1963), pp. 6-7. Per un quadro completo sulla genesi de *Gli strumenti umani* si legga M. Borio, «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni: *genesì, struttura e «silenzio creativo»*, «Studi Novecenteschi», XXXVII (2010), pp. 361-388.

della voce nell'onomatopea della *Fontana malata* di Palazzeschi. E ancora, si tenda l'orecchio a un rauco e profondo Ungaretti, che occupa circa 6 minuti, a fronte dei 21 del lato A del secondo Novecento. Il poeta è in netta antitesi rispetto a Sereni, la cui dizione, posta simmetricamente in chiusura, sul lato B, è del tutto inespressiva. La voce di Sereni pare non consideri né la dizione espressiva né l'inespressiva, scelta che invece mostrano di fare Ungaretti e Montale (che accentua quasi in maniera cantilenante il ritmo dei suoi versi).

Dall'ascolto del disco s'intuisce immediatamente l'intento didascalico perseguito, il protendersi in direzione di un pubblico da educare senza grandi pretese. Le stesse presentazioni sono brevissime e il montaggio che le architetta assieme alla musica e alle letture non risulta particolarmente elaborato. Il progetto reca non poche imprecisioni, evidenziate ai tempi della pubblicazione (1964) in una breve ma puntuale critica uscita sulla rivista "Sipario":

Si può parlare allora separatamente del problema della dizione e di quello che riguarda il montaggio dei singoli dischi. A mio parere i commenti contenuti nei dischi aiutano poco o niente l'ascoltatore. [...] Sono i libri uniti al disco (volumetti compilati con cura e chiarezza) a fornire la possibilità della continuazione del discorso privato tra persona e voce, tra persona e poesia.

[...] Il disco di poesia dovrebbe contenere soltanto la voce che la comunica. Le musiche che accompagnano a tratti la dizione nei discolibri sono un errore, un'involontaria dichiarazione di inferiorità, oppure – e ciò sarebbe ancora più grave – dimostrano la persuasione che la poesia è considerata come qualcosa di separato da chi ascolta, e di ornamentale. [...] In definitiva si può dire che la presentazione della poesia deve essere fatta nel modo più semplice, cioè servendosi della poesia stessa e non di altro.

C'è la voce, l'attore che dice. Passiamo allora al problema della dizione. Personalmente sono tutt'altro che contrario alla dizione di versi se chi dice si rende conto di cosa può e deve essere una dizione di versi. L'attore tende sempre a fare spettacolo e farsi ascoltare da molti contemporaneamente. Il momento della dizione poetica crea il rapporto diretto tra persona e parola. Il numero dei presenti non conta, come invece conta — e seriamente — per il teatro. L'operazione che deve fare l'attore incaricato di dare voce a un poeta dovrebbe essere prima di tutto critica, in modo che la consapevolezza della

misura poetica gli permetta di salvare la poesia dalla rappresentazione uniforme di un concetto di poeticità che la poesia rifiuta e che invece appartiene, generalmente, all'educazione e alla cultura dell'attore.²⁶²

Il firmatario anonimo di questo inserto isola più criticità, afferenti alle pratiche del montaggio e a quelle della dizione. La bilancia peserebbe soprattutto sul primo, per l'inadeguatezza delle presentazioni («A mio parere i commenti contenuti nei dischi aiutano poco o niente l'ascoltatore»), per certe manchevolezze nell'accompagnamento musicale («Il disco di poesia dovrebbe contenere soltanto la voce che la comunica», «Le musiche che accompagnano a tratti la dizione nei discolibri sono un errore, un'involontaria dichiarazione di inferiorità») e per l'inutilità e l'insufficienza dei commenti introduttivi, ravvisabili al primo ascolto. Se l'inadeguatezza dei cappelli introduttivi si mostra con subitanea immediatezza – superflui in quanto troppo brevi ed eccessivamente didascalici – la perentorietà con cui si esclude a priori la combinazione voce-musica e la supposta autodiscriminazione della melodia, cioè la sua ammissione di inferiorità, ci lasciano perplessi. Questo tipo di commistione non è certo una novità né un'inammissibilità in sé, e soltanto alla qualità del risultato artistico spetterebbe la delimitazione di un discrimine tra quanto è più e quanto è meno ascoltabile. Perciò il problema in sé si pone perché più elementi – superfluità delle introduzioni, combinazione non sempre riuscita tra poesia e melodia o uso a intermezzo evitabile – concorrono all'imperfezione dell'insieme.

Spostiamoci ora, brevemente, sulla seconda critica mossa. Il problema ruota sostanzialmente attorno alla consapevolezza di cosa significhi leggere a voce alta un testo, che sia poetico o meno, con una focalizzazione che dalle conseguenze date dal rapporto tra attore e spettatore a teatro si sposta verso la necessità di una sua rivalutazione all'insegna dell'intimità – nel frapporsi dei versi o della prosa tra le due parti in campo – da stabilirsi tra lettore e parola. Soltanto un approccio critico al testo può suggerire – e qui ricordiamo le parole di Fortini (Cfr. *Supra* 1.2.3) – in che modo *voglia* essere letto: nessuna inclinazione alla poeticità, all'affettazione

²⁶² *Dischi in prosa. La letteratura italiana in discolibri*, «Sipario», n. 213, gennaio 1964, p. 36 e p. 80.

ostentata, alla lievitazione del significato per mezzo di forzature nell'intonazione o nel volume della voce, e cioè nessuno dei lasciti dell'educazione attoriale, consente un'interpretazione che rispetti, di volta in volta, il verso declamato.

Una breve considerazione. A chiusura di questa parentesi sul disco come strumento d'oralizzazione si riconoscono come sue proprie caratteristiche la pensabilità per il lungo termine, o meglio per l'ideale replicabilità infinita – che ne comporta una progettazione responsabile, meditata e attenta ai piccoli dettagli, riscontrabile soprattutto nella selezione dei testi e degli autori – e una predilezione per le voci attoriali, motivata dal ruolo privilegiato affidato alla voce prima ancora che ai testi. In sintesi, anche nel caso del disco, lo strumento condiziona le scelte dei curatori, influenzandone costantemente ogni minimo movimento.

2.3 La poesia va in scena: Festival, letture ed happening negli anni Settanta e Ottanta

Gli ultimi anni Settanta implodono di eventi in cui poesia e teatro, intimità e scena convergono nel nome della spettacolarità, portando la lettura di poesia in pubblico a ricostituirsi come «uno dei moduli privilegiati di diffusione e fruizione della ricerca poetica»²⁶³. Una «poesia *in azione*, come evento orale e aurale anzitutto, ma anche performativo e propriamente corporeo»²⁶⁴; una poesia che «non ha mai avuto tanto bisogno come in questo momento di interlocutori reali»²⁶⁵.

La pratica della poesia in scena si diffonde nei primi anni Ottanta, con l'infoltirsi dei festival in tutta Italia. Al contempo, il dibattito critico s'interroga su motivi, fattezze e modalità di tale «fenomenologia»²⁶⁶, che nel 1985, a quasi dieci anni dalle prime sperimentazioni in campo, alimenta discussioni teoriche anche in seno ad «Alfabeta»²⁶⁷, dove sotto l'egida di Jean-Jacques Lebel, sulla poesia in pubblico, si

²⁶³ M. Calabria et al. (a cura di), *Non ci sono sedie per tutti: una ricerca sulla poesia italiana negli anni settanta*, Roma, De Sanctis, 1985, p. 60.

²⁶⁴ S. Chiodi, *La grana della fotografia*, in F. Cordelli, *Il poeta postumo*, nuova edizione a cura di Stefano Chiodi, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 237.

²⁶⁵ F. P. Memmo, *Aspetti della poesia italiana dopo il '68*, «Quinta Generazione», 33-34, 1977, ora in A. Barbuto, op. Cit. p. 49.

²⁶⁶ M. Mori, *L'anello mancante*, in *Poesia dal palco*, «Alfabeta», LIII (1986), p. 29

²⁶⁷ *Poesia dal palco*, in «Alfabeta», numero 74-75, luglio-agosto 1985, p.1.

esprimono critici provenienti da tutta la penisola, come Francesco Leonetti e Massimo Mori, a dimostrazione ancora una volta del fatto che la questione è sentita come urgente da esterni e interni agli eventi.

Nel magma di eventi si distinguono, da un lato, numerose iniziative «di carattere embrionale», dall'altro «eventi più “spettacolari”»²⁶⁸, rispetto ai quali le prime «formano un importante retroterra»²⁶⁹. Tra i primi eventi di risonanza vanno certamente menzionate le sedici serate *Un poeta per volta* al romano Beat 72 e la rassegna *Sex poetry* all'Out-off di Milano²⁷⁰, mentre tra le occasioni di ampia portata sono celebri il festival internazionale dei poeti di Castelporziano del giugno 1979 e quello di Piazza di Siena nel luglio del 1980. Da non dimenticare, poi, le iniziative sorte in seno a luoghi istituzionali, come le università o i teatri storici, tra cui soprattutto *Poesia in pubblico* e *Parole per musica* (Genova, 1979-1980)²⁷¹ e *Fonè, la voce e la traccia* (Firenze, ottobre 1982 - febbraio 1983)²⁷², veri e propri spazi di discussione e riflessione, in quanto caratterizzati da una integrazione tra *performance* e dibattito, e spesso da una propensione maggiore per quest'ultimo.

Nient'altro che spettacolarità – sostiene Pier Vittorio Tondelli a margine di uno di questi eventi – sarà possibile trarre dalle serate dei poeti sul palcoscenico; ai posteri resterà la patina della scena, mai i punti cruciali attraverso cui «fissare percorsi» e individuare tendenze poetiche definite:

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ L'evento a cura di Michelangelo Coviello si svolge al centro culturale di Milano dal 9 gennaio al 15 marzo del 1979 e viene affidato alla direzione di Miriam Leone e Mino Bertoldo. Le serate coinvolgono più autori: Alberto Moravia, Valerio Magrelli, Michelangelo Coviello, Carlo Ferrario, Antonio Porta, Giancarlo Majorino, Gabriella Sica, Paolo Prestigiacomo, Dario Bellezza e Mario Mieli. Cfr. M. L. Agnese, *...Pene vo cantando*, «Panorama», 23 gennaio 1979, in Barbuto, op. Cit. pp. 10-173.

²⁷¹ I due eventi principali a cui facciamo riferimento sono *Poesia in pubblico* e *Parole per musica*, *Incontri internazionali di poesia*, tenutisi a Genova i giorni 21-27 maggio 1979 e 5-11 maggio 1980. Organizzati dal Comune di Genova, vengono pubblicati a cura di Massimo Bacigalupo e Carola De Mari nel 1981 (Genova, Liguria libri). Le occasioni di Genova hanno un respiro internazionale: si sono incontrati e confrontati sono incontrati e confrontati Enzensberger, Papa, Ginsberg, Sorescu, Pleynet, Deguy. Ginsberg e Orlovsky, Pleynet, Tomlinson, Levertov, Mitchell, Shiraiishi, Butor-Pousseur, Ruhmkorf, Naura, VinkoGlobokar. La caratteristica principale delle giornate è l'attenzione data al momento critico, realizzato mediante vere e proprie tavole rotonde. Cfr. M. Bacigalupo, C. De Mari, op. Cit.

²⁷² «Fonè, la voce e la traccia» si svolge tra il 16 ottobre 1982 e il 23 febbraio del 1983 nel salone dei Duecento di Palazzo Vecchio di Firenze. L'aprone e chiudono una lunga introduzione di Mario Luzi e le letture poetiche di Andrea Zanzotto. Il dibattito è ora fruibile in volume. Cfr. S. Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia*, La Casa USHËR, Firenze, 1985.

Risulta evidente che non si potrà, durante queste giornate, parlare di ciò che si muove sul piazzale della poesia, fissare percorsi, riciclare scuole, indirizzi e codici postali, ma soltanto raccontare di come oggi, in questo momento, anche la poesia sia investita da un furore carnevalesco e quindi, anch'essa partecipi, con modi suoi, a un più generale progetto di «spettacolarizzazione del lavoro culturale»²⁷³

Eppure, proprio tra le maglie della «spettacolarizzazione del lavoro culturale» è possibile intravedere aspetti teorici determinanti di pertinenza sia poetica sia teatrale. La scena, tutt'altro che mera vetrina, è un luogo di raccordo tra esperienze e conoscenze lontane, che realizza di volta in volta occasioni di riflessione preziose e che viene esperita e precostituita da esperti di entrambi i settori.

E proprio in virtù di questa duplice sussistenza, i festival degli anni Settanta e Ottanta assorbono e restituiscono le influenze di due forme espressive in continua evoluzione. Sul piano poetico, mettono in scena la «disintegrazione» dell'idea di poesia, fondata negli anni precedenti dalla «convergenza di interessi teorici e culturali»²⁷⁴, evidenziata da Alfonso Berardinelli in *Effetti di deriva*, manifesto dell'antologia *Il pubblico della poesia* curato assieme a Franco Cordelli nel 1975.

Allo stesso modo, i festival sono lo specchio di un teatro ripensato e scosso dal Nuovo teatro (proprio in questi anni si tracciano le linee della sua terza fase)²⁷⁵ e dalla Postavanguardia, nati e declinati in pochi anni, prima virando verso luoghi lontani dall'istituzione tradizionale, poi ritornandovi²⁷⁶. Così, nella prima ondata di

²⁷³ L'evento ha luogo nell'anfiteatro di Piazza di Siena, dal 21 al 31 luglio 1980. Anche in questo caso i poeti presenti sono tanti e vengono da tutto il mondo. Tondelli racconta della varietà culturale offerta: «hanno infilato non solo letture pubbliche di poesia, ma pure incontri di astrofisica, concerti di musica indiana, spettacoli con Benigni, Tognazzi, Villaggio, per approdare infine, il 31 luglio, a ciò cui tutto approda, cioè l'Alighieri Dante: il team Leo e Perla che eseguirà, oilalà, il trentatreesimo canto dell'*Inferno*». P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 2001, p. 40.

²⁷⁴ A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, in Id., F. Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, p. 24; nuova edizione riveduta, con il titolo *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvechi, 2004; poi, *Il pubblico della poesia*, nuova edizione con le prefazioni di Alba Donati, Paolo Febraro, Roberto Galaverni, Matteo Marchesini, Emanuele Trevi, Roma, Castelvechi, 2015.

²⁷⁵ In merito si consultino F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1972; D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956- 1967*, Edizioni Titivillus, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968 - 1975*, Edizioni Titivillus, 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Edizioni Titivillus, 2015.

²⁷⁶ Valentina Valentini ha inquadrato il tutto come «un movimento esplosivo-implosivo» che ha portato la macchina teatrale prima alla «fuoriuscita dal teatro e dalle arti» e poi al ritorno in seno a questi, con degli spostamenti dai luoghi istituzionali a quelli *underground*, e viceversa. Cfr. V.

questo movimento oltre «le mura non più compatte del teatro» fioriscono «nuove forme organizzative, nuovi costumi, una nuova mentalità», simboli di una quotidianità altra, o meglio di «un intero livello» integralmente estraneo al «fratellastro istituzionale»²⁷⁷. La spettacolarità postmoderna punta all'abbattimento delle gerarchie, con una «ricerca scenica» indirizzata «verso i modelli di comunicazione propri della civiltà di massa (i fumetti, il rock, la pubblicità)», vere e proprie «metafore tese a definire la nuova contemporaneità della scrittura teatrale»²⁷⁸. E si tenga ben presente che alcuni degli organizzatori dei festival da noi analizzati sono tra i responsabili maggiori di questo rinnovamento, nonché della sua fuoriuscita antistituzionale. Simone Carella, ad esempio, è «uno dei padri, se non il padre, della Postavanguardia»²⁷⁹ e allestisce *happenings* e spettacoli in tutta Roma, dalla galleria Attico alla cantina Beat 72.

Volendo identificare i gruppi di eventi elencati al principio di questo paragrafo in base a corrispondenze e divergenze, emergeranno chiaramente tre tipologie:

1. Letture teatralizzate: letture di poesia pensate per essere inserite in un macchinario teatrale complesso, integrate in vere e proprie scenografie e iscritte in progetti all'interno dei quali il testo poetico ha una funzione paritaria rispetto ad altre componenti dello spettacolo. I tempi di svolgimento sono generalmente lunghi, gli spettacoli si propongono per più mesi; i luoghi prescelti sono spazi alternativi, piccoli e ristretti, come cantine o sottoscale. Gli eventi appartenenti a questa tipologia consentono alle due forme espressive, poesia e teatro, di amalgamarsi formando soluzioni ibride.

Valentini, *La linea del settanta (1968-1977)*, in ID. (a cura di) *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.

²⁷⁷ A. A. V. V., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Mucchi, Modena, 1987, p. 192.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 165.

²⁷⁹ Di questa Postavanguardia, scrive Sinisi, «ha contribuito a sostenere e potenziare gli obiettivi di ricerca nella duplice veste di regista e di organizzatore culturale» (153). Da essa ha tratto alcuni elementi, come l'affidarsi dell'attore «ai propri materiali operativi» quali «il suo corpo e la ricognizione dello spazio assunto come entità fisica» e come «l'esibizione della devianza e dell'anomalia», in risposta «alla caduta di senso e alla destituzione di ogni contenuto simbolico-espressivo», ma che allo stesso tempo non riprendono la marginalizzazione del pubblico, che negli happening diviene più che una parte essenziale dello spettacolo. In S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia, 1972-1982*, Kappa, Roma, 1983, p. 40.

2. Festival: letture collettive concentrate in tempi ristretti (da uno a tre giorni), con un pubblico numeroso, in cui la poesia non subisce modifiche in base alle necessità dello spettacolo, né si adegua a esigenze scenografiche. Gli spazi occupati sono ampi, aperti e allestiti per l'occasione.
3. Letture istituzionali: occasioni di lettura inserite in dibattiti o dibattiti affiancati da occasioni di lettura, con un pubblico ristretto. Nei casi in questione la poesia non è parte di alcun meccanismo teatrale, ma può essere scelta in base alle esigenze del dibattito. I tempi entro cui si svolge sono perlopiù brevi e raccolti in sessioni limitate, mentre gli spazi occupati sono formali, cioè teatri riconosciuti, storici o sale di palazzi.

Delle tre tipologie, le prime due vantano eventi che per la portata e per l'imprevedibilità dello svolgimento hanno lasciato un segno nella storia della spettacolarità poetica. È per questo motivo che nelle pagine seguenti se ne studieranno due, *Un poeta per volta* al Beat 72 e il Festival Internazionale dei poeti a Castelporziano, e si tralascerà la terza categoria, di per sé meno interessante da un punto di vista scenico.

2.3.1 Beat 72

Quando nel 1978 Franco Cordelli pubblica *Il Poeta postumo*²⁸⁰ è già passato un anno dalla folle esperienza che l'ha visto, assieme a Ulisse Benedetti e Simone Carella, proporre la poesia in scena al buio di una cantina. Ci riferiamo a *Un poeta per volta*, evento dispiegato in sedici serate durante le quali alcuni giovani poeti hanno letto se stessi, coadiuvati da attrici e attori sullo sfondo di scenografie predisposte *ad hoc* per ogni singola occasione. Numerosi gli autori coinvolti: Dario Bellezza, Paolo Prestigiacomo, Renzo Paris, Giorgio Manacorda, Maurizio Cucchi, Valentino Zeichen, Elio Pecora, Mariella Bettarini, Cesare Viviani, Gino Scartaghiande e Michelangelo Coviello. Cordelli ne appunta aneddoti e recensioni

²⁸⁰ F. Cordelli, *Il poeta postumo. Manie, rancori, pettegolezzi*, Roma, Lerici, 1978; il diario è stato ripubblicato recentemente con una postfazione di Andrea Cortellessa e una conversazione di quest'ultimo e di Stefano Chiodi con Cordelli. Cfr. F. Cordelli, *Il poeta postumo. Manie, rancori, pettegolezzi*, Firenze, Fuori Formato, 2008. Si cita dalla prima edizione.

in tempo reale, per poi pubblicarle un anno dopo nel già citato *Poeta postumo*, romanzo-reportage e breve diario di pensieri, dialoghi, estratti di giornali e fotografie (di Agnese De Donato e Giorgio Piredda) – riportati secondo una scansione cronologica a partire dal 5 febbraio 1977 – ma soprattutto, unica e sola testimonianza completa in nostro possesso.

Gli appuntamenti si svolgono al Beat 72, un ampio scantinato romano di via Gioacchino Belli, buio e umido²⁸¹, in linea con le diverse iniziative culturali degli anni, volte alla fuoriuscita «dagli spazi specializzati tradizionali (musei, gallerie, teatri, sale da concerto)»²⁸² e guidate dalle nuove «motivazioni estetiche e politiche» dei «protagonisti della ricerca teatrale italiana»²⁸³. In questi anni Roma accoglie un «brulichio di avvenimenti, legati alla performatività» in generale «riconducibili all'area di ricerca della Postavanguardia» delle quali il Beat diviene un «centro propulsore»²⁸⁴. La città, inoltre, «pullula di «cantine» e di «spazi improbabili e imprevedibili», situate in zone periferiche e gestite da una «sottosegmentazione di gruppi teatrali»²⁸⁵. Il Beat 72 è un luogo molto attivo. Vi si alternano «dibattiti d'arte, di cultura, di politica [...] concerti» e «performance»²⁸⁶ e il suo palco accoglie, tra i più importanti, Carmelo Bene, che tra il 1966 e il 1967 porta in scena *Nostra Signora dei Turchi*, *Salomè*, *Amleto* e *Salvatore Giuliano*²⁸⁷. Lo spazio si presta bene a un evento come *Un poeta per volta*, soprattutto per il carattere di sperimentazione di cui si fa portatore.

Leggendo il *Poeta postumo* ci si rende conto di non essere banalmente a confronto con una singola iniziativa, bensì con un programma complessivo che dura da più anni:

²⁸¹L. Caviglieri, D. Orecchia, *Memorie sotterranee: Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, p. 208.

²⁸²S. Chiodi, *La spiaggia dei poeti postumi*, in S. Luzzato, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Vol. III, Torino, Giulio Einaudi, 2012, p. 966.

²⁸³*Ivi*, p. 958.

²⁸⁴M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 47

²⁸⁵S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge, G. D. Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Vol. III, Torino, Einaudi, 2001, p. 1256.

²⁸⁶L. Caviglieri, D. Orecchia, op. Cit. p. 164.

²⁸⁷S. Chiodi, op. Cit. p. 965. Qui Simone Carella, Ulisse Benedetti e Franco Cordelli, da gennaio a giugno 1977, portano in scena la rassegna “La nascita del teatro”, optando per un titolo che rimandi alle mire di rinnovamento del «codice scenico». *Ivi*, p. 47.

La prima fase della battaglia fu tradizionalmente generazionale. Cominciò nell'inverno del 1975. C'era chi diceva che dopo l'avanguardia era impossibile scrivere altra buona poesia. C'era chi, stanco di una lunga soggezione psicologica e creativa, cercava di dimostrare il contrario. Pensare in grande, o tentare di farlo, però, significava uscire dall'ambito personale. Non lo si doveva dimostrare in quanto individui, ma in quanto linea, tendenza, anche se non "gruppo". [...] Il punto non era inserirsi in una struttura pre-esistente, e funzionare bene là dentro. Il punto era trasformare quella struttura. Per riuscirci occorreva la forza di più persone, anche a costo che non tutti se ne rendessero conto. [...].

La seconda fase della battaglia venne dopo una lunga pausa. Cominciò nel febbraio del 1977, quando il teatro romano Beat 72 offrì ai poeti nati negli anni quaranta l'opportunità di misurarsi con un'esperienza del tutto inedita nella storia della poesia italiana: quella di interpretare la poesia e se stessi in quanto poeti sulla scena²⁸⁸.

La serie di incontri fa parte di un piano più ampio iniziato nel 1975, quando Cordelli e Berardinelli si presentano con *Il pubblico della poesia*, un'antologia uscita per Lerici, che diviene testimone della generazione poetica esordiente dal 1968, «un'epoca nuova di revisioni, ridefinizioni, fusioni e rifondazioni» durante la quale la «produzione di testi letterari e testi critici si è moltiplicata» e si nutre di un'«ilare convivenza»²⁸⁹. I due curatori propongono un nuovo modello di selezione critica che tenga conto del clima culturale seguito al '68. Nel già menzionato *Effetti di deriva*, dopo aver premesso quali siano in Italia le nuove condizioni del clima letterario, Berardinelli ne adduce le cause. Come mai il numero di pubblicazioni è aumentato così visibilmente? Com'è possibile che gli autori si riconoscano con molta più leggerezza, e facilità, nel proprio ruolo di autori? Il «corpo ideologico-letterario»²⁹⁰ al quale gli scrittori dei trent'anni precedenti hanno fatto riferimento è

²⁸⁸ *Ivi*, pp. 65-66, corsivo mio.

²⁸⁹ Anche i poeti sono in netto aumento. Questo perché pensarsi scrittore non è più impossibile come negli anni precedenti. Berardinelli cerca di rispondere alla domanda: come mai un tale aumento? 1 perché le «concettualizzazioni» sulla morte dell'Arte sono venute meno. 2 perché ha perso campo anche lo scientismo. Questo ha comportato la presa di coscienza da parte delle nuove generazioni «dell'avvenuta dissoluzione di un corpo ideologico-letterario» (49) che ha caratterizzato i trent'anni precedenti; in A. Berardinelli, op. Cit. pp. 47-48.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 49.

venuto meno. A esso subentrano la crisi, la disgregazione del «campo letterario»²⁹¹, la perdita di uno statuto di poeta che è indotto a «continue amplificazioni ed estremizzazioni del discorso su se stesso»²⁹², la non sottovalutabile carenza di luoghi di ritrovo e di condivisione e, infine, il boom della lettura e scrittura del verso, fenomeno dettato dai cambiamenti culturali implicati dalla scolarizzazione e dall'ampliamento dell'aumento delle possibilità di consumo librario²⁹³, che hanno condotto assieme alle altre questioni affrontate da *Effetti di deriva*, a un'indistinzione tra autorialità e ricezione. Cordelli e Berardinelli si impegnano in una presentazione dei poeti – più che della poesia – che hanno esordito tra il 1968 e il 1975, suddividendo la parte dedicata ai testi in quattro sezioni, a seconda della tipologia a cui corrispondono. In realtà, all'interno delle partizioni regna un livello elevatissimo di varietà, e di relativa aderenza delle poesie scelte ai settori a cui sono assegnate. L'idea di fondo consiste nel mettere sotto gli occhi di tutti la pluralità di voci evitandone una selezione tipologica orientata e rispondendo al nuovo disordine con proposte valide seppur disgregate quanto il campo da cui nascono.

A distanza di due anni si dà avvio alla seconda fase della battaglia, portando in pubblico al Beat 72 alcuni degli stessi rappresentanti di questa pluralità, affinché rovescino l'idea intima e silenziosa della poesia. Il progetto ha, fin dal principio e già per il luogo che l'accoglie, un'impronta marcatamente teatrale. I suoi ideatori lavorano nello spazio scenico da anni, e da anni ne tentano una ridiscussione, primo fra tutti Simone Carella, responsabile di una vera e propria «rifondazione del linguaggio scenico»²⁹⁴ e di una «ridefinizione dello spazio teatrale attraverso una cancellazione del confine tra scena e platea e la contaminazione dei due termini».²⁹⁵ Offriamo di seguito l'intera programmazione, ricostruita grazie al *Poeta postumo*:

1. 5/02/1977: Dario Bellezza con *Sodoma ad Auschwitz*
2. 12/02/1977: Paolo Prestigiacomo in *Il cicutaio*.
3. 19/02/1977: Renzo Paris, Laura Betti in *La fine della bambola*.

²⁹¹ *Ivi*, p. 53.

²⁹² *Ivi*, p. 56.

²⁹³ G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione», VIII (2017), pp. 1-26.

²⁹⁴ S. Sinisi, op. Cit. p. 42.

²⁹⁵ *Ivi*, 47.

4. 26/02/1977: Simone Carella e Giorgio Manacorda in *Tracce*
5. 05/03/1977: Maurizio Cucchi in *Nel morbido cuore di un uovo caldo*
6. 12/03/1977: Valentino Zeichen in *Lapidi*
7. 19/03/1977: Elio Pecora in *La nascita del teatro*
8. 26/03/1977: Mariella Bettarini in *Fuori dalle gabbie*
9. 02/04/1977: Cesare Viviani, *Lapidi, Barchette e pesci*
10. 16/04/1977: Giuseppe Conte in *Il viaggio rosso*
11. 23/04/1977: Gino Scartaghiande e Teresa De Sio in *Catalisi*
12. 30/04/1977: Michelangelo Coviello in *L'organo del Corti*
13. 07/05/1977: Gregorio Scalise in *L'incubo dei Novissimi*
14. 14/05/1977: Nico Orengo in *Autodiffamazione*
15. 21/05/1977: *N. D.*²⁹⁶
16. 28/05/1977: Daniela Ripetti in *Rebis*

Una veloce lettura dei titoli mostra come nessuno di essi ricalchi onomasticamente le opere dalle quali gli autori traggono i testi per lo spettacolo. Ognuno degli appuntamenti viene pensato appositamente per la scena, entro il cui perimetro i poeti divengono protagonisti, forse più della loro poesia. Perciò, Andrea Cortellessa pare puntualissimo nel sostenere che *Il poeta postumo* non ha antologizzato, come *Il pubblico della poesia*, «i versi dei poeti», bensì «direttamente le persone»²⁹⁷. Ogni singolo autore è una scelta, ogni singolo autore è un tassello dello spettacolo.

È un concreto «divenire teatro della poesia»²⁹⁸, sosterrà Andrea Ciullo in un articolo del “Paese Sera”. Tale impostazione comporta una sorta di retrocessione della poesia e del poeta rispetto allo spettacolo e al ruolo attoriale. Nell’annotare i dati relativi al *Cicutaio* di Paolo Prestigiaco, che si presta agli spettatori «intrappolato» all’interno di una «gabbia, e smembrato, ed esibito, e nascosto nel buio»²⁹⁹ la sera del 12 febbraio, Cordelli applica la designazione di «ribellione del

²⁹⁶ Il Poeta postumo presenta una faglia che non è stato possibile colmare: non ci è concesso perciò in alcun modo di conoscere né l’autore né il titolo della serata.

²⁹⁷ A. Cortellessa, *Mitobiografia del Poeta. Franco Cordelli dal «Pubblico della poesia» a «Proprietà perduta»*, in F. Cordelli, op. Cit. p. 232.

²⁹⁸ «Ma perché chi si occupa di cose teatrali segue e si interessa a queste serate? Rispondere è facile. Perché non si tratta di semplici letture ma di spettacoli sulla poesia o della poesia. E dove porta questo divenire teatro della poesia? Qui le cose si complicano, rispondere è più difficile. Ognuno prende e dà quello che può», in Andrea Ciullo, *Lapidi, Barchette e pesci per un teatro di poesia*, «Paese Sera», 9 aprile 1977, in A. Barbuto, op. Cit. p. 127.

²⁹⁹ F. Cordelli, op. Cit. p. 19.

poeta che diventa attore di se stesso»³⁰⁰, a cui il pubblico – parte integrante delle serate, che partecipa, talvolta con violenza, alle discussioni – reagisce incalzando con domande che crocifiggano la poesia. Ancora, nella *Fine della bambola* del 19 febbraio, Renzo Paris (accompagnato dal canto di Laura Betti), mentre legge i versi di cui è autore, esibisce il proprio corpo e, soprattutto, l'intimità, lo spazio raccolto di una casa, con un meccanismo teatrale di *rêverie*, estrinsecando gli «spazi di linguaggio»³⁰¹ nello spazio scenico: la sera dello spettacolo, «di fronte a duecento persone» apparecchia «meticolosamente la tavola», spazza il pavimento, si posiziona sul letto e legge «le sue poesie, malinconicamente sparse su fogliettini volteggianti tra i piatti sporchi e gli avanzi di un pasto consumato in perfetta e disarmante solitudine»³⁰². Tra le sere spicca poi la proposta di Mariella Bettarini con *Fuori dalle Gabbie* che porta tutti su degli autobus in direzione Fiumicino, con l'intenzione di liberarli dalla prigione della consuetudine, «dalla “gabbia” dei condizionamenti, cui tutti sono costretti a causa delle “strutture tradizionali della cultura”»³⁰³. Ma l'esperienza è fallimentare: il microfono non funziona, la nebbia impedisce qualsiasi tentativo di rivolgere lo sguardo all'esterno, i sobbalzi dati dalla strada malridotta infastidiscono gli ospiti, in pochi vedono il mare e molti chiedono aspirine per il mal di testa.

Che l'evento sia fallimentare o meno, o che lo sia del tutto o parzialmente, per il momento quanto ci interessa è prima di ogni altra cosa, la reazione alle serate dell'opinione pubblica. *Un poeta per volta* suscita sin dal primo incontro l'attenzione delle maggiori testate italiane. Su *L'Unità*, *La Repubblica* e sul *Corriere della sera*, viene accolta da alcuni come una vera svolta. Tra questi, riprendiamo due stralci scritti da Daniele del Giudice e Giorgio Manacorda:

L'esperimento del Beat è una sortita: la parola poetica sottratta alla rivista, all'antologia, al volumetto di ridotta tiratura, e messa lì sulla scena, con

³⁰⁰ *Ivi*, p. 13.

³⁰¹ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2015, p. 18.

³⁰² *Ivi*, p. 29.

³⁰³ *Ivi*, p. 46.

l'autore suo, a dimostrare la dimestichezza o resistenza dell'una e dell'altro alla musica, alle luci, all'immagine. E soprattutto allo spettatore.³⁰⁴

Finalmente la poesia è uscita dalla pagina scritta. La soddisfazione va motivata immediatamente. Ciò che è accaduto al Beat 72 è senza precedenti. Molto pubblico. Molta aggressività. Discussioni feroci, anche troppo. La poesia ha rivelato una carica insospettata, una capacità di suscitare eventi travolgenti e imprevedibili. [...] È finito il rituale triste dell'autore che legge in una saletta poesie ad un pubblico genericamente mondano, è finito l'uso sdegnato di poesie politiche lette tra un concerto pop e uno spettacolo teatrale "per la giusta causa". Non siamo neppure al poeta cantante che legge ad immense platee, riedizione del vate ad uso della società di massa.³⁰⁵

La poesia si trasforma in un'entità autonoma dal momento in cui se ne pronunciano delle sillabe, ottenendo una sua propria identità in quanto voce. Lo stesso Carella, in una recente intervista, ha dichiarato che la sua volontà era quella di «animare un luogo» in cui scambiare «continuamente le esperienze e pratiche artistiche senza distinguere tra teatro, musica, poesia, arte visiva, danza e arti performative».³⁰⁶

Soltanto un contesto culturale dal perimetro ampio tanto da includere in sincronia le più variegatae espressioni artistiche può concepire *Un poeta per volta* e solo il Beat 72 ha i criteri per accoglierlo. Esportare dal libro il verbo significa scardinare la poesia di stato, estrinsecarla sul palcoscenico perché le sue parole siano presenti, così come sono presenti nella loro interezza il poeta e il suo pubblico, per rievocare il «riconoscimento dell'arte quale forma di eversione più radicale».³⁰⁷ Carella e Cordelli puntano a «programmare lo scardinamento della poesia nell'impoetico», a «desublimarla»³⁰⁸, non distruggendo le strutture linguistiche convenzionali dall'interno, bensì operando dall'esterno.

³⁰⁴ D. Del Giudice, *Il pubblico della poesia*, «Paese Sera», 22 febbraio 1977, *Ivi*, p. 119.

³⁰⁵ G. Manacorda *Quando è di scena la poesia*, «L'Unità», 7 luglio 1977, in A. Barbuto, op. Cit. p. 141.

³⁰⁶ Reperibile su <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/romanzo-di-un-giovane-povero> (ultima consultazione: 25/09/2018).

³⁰⁷ F. Cordelli, op. Cit. p. 21.

³⁰⁸ S. Chiodi, op. Cit. p. 966.

Quanto presentato ci concede di affermare che *Un poeta per volta* è l'ultimo passo di un percorso durante il quale gli ideatori hanno spettacolarizzato delle dichiarazioni di poetica, dando loro pubblica esistenza, e hanno riadoperato i modelli comuni della società dello spettacolo per smontare dall'interno un sistema che, a detta di Berardinelli e Cordelli, era oramai decaduto. Lì dove autore, corpo e versi sono fisicamente esposti verso uno spettatore partecipe, che ha il potere di condizionamento sulla lettura poetica, si crea un nuovo modo di concepire la fruizione della letteratura, che, come si vedrà nel paragrafo successivo, può sfociare anche in un sabotaggio dello spettacolo da parte del destinatario, qualora il suo orizzonte d'attesa non fosse soddisfatto.

2.3.2 Il Festival di Castelporziano

Castelporziano si è diviso in tre poeticissimi gironi: l'Inferno giovedì, il Purgatorio venerdì, il Paradiso sabato... Nel primo girone il pubblico aveva contestato il palco come segno del potere. E, nel terzo, il palco è crollato. Il primo girone aveva chiesto grande spettacolo, aveva deriso il balbettio dei «cioè» recitati sotto i flash dei fotografi. E, nel terzo, il grande spettacolo oriental-americano di Ginsberg e la rabbiosa invettiva africana di Amiri Baraka hanno stabilito l'ordine poetico. Ma per farlo la poesia che sfidava il pubblico dei concerti ha dovuto dilatarsi, allargare le sue strutture, abbracciare fraternamente la musica (il blues) e la meditazione (il mantra). La poesia di Castelporziano è scesa in piazza con l'intento di plasmare in un messaggio di nuovi segni linguistici, differenti dai comizi e dai concerti, la folla solitaria...³⁰⁹

Lo scenario ultraterreno di un cammino in ascesa, suggellato da Ginsberg e Baraka. A scrivere è lo stesso Cordelli del Beat, questa volta intento ad apportare una lunga testimonianza delle tre giornate, 28-30 giugno 1979³¹⁰, durante le quali poeti provenienti da tutto il mondo hanno letto le proprie poesie fronteggiati da un

³⁰⁹ F. Cordelli, *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983.

³¹⁰ Testimonianza ricca di documenti scritti e immagini fotografiche è il *Dossier Castel Porziano*, Kane, Roma 1979. Ancora, la testimonianza di Franco Cordelli (*Supra*), e S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini (a cura di) *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa Alternativa Banda Aperta, 2015.

pubblico ostile ed esibizionista. Misurandosi su quest'ultimo metro per la comprensione del Festival, Cordelli equipara le serate a tre gironi, dall'inferno al paradiso, paragonandone l'esperienza quasi come a vederne un percorso di pacificazione tra spettatore e poeta.

Siamo sul litorale ostiense: il Festival di Castelporziano verrà ricordato in futuro come il tentativo fallito di un Woodstock poetico³¹¹. L'attore Victor Cavallo e il già conosciuto Simone Carella presentano, davanti a una spiaggia stracolma, autori italiani e stranieri: Dario Bellezza, Amelia Rosselli, Elio Pagliarani, Osvaldo Soriano, Valentino Zeichen, Dacia Maraini, Milo De Angelis, LeRoi Jones, William Burroughs, Gregory Corso, Evgenij Evtušenko, Erich Fried, Allen Ginsberg, John Giorno. L'anno successivo saranno tutti protagonisti del film documentario *Ostia dei poeti* di Andrea Andermann, e figureranno nella cordelliana memoria di *Proprietà perduta*³¹².

I poeti «avranno il via, ma quasi nessuno di loro riuscirà a parlare»³¹³, a causa di una folla giunta da ogni parte d'Italia con la speranza di ascoltare Patty Smith, che di fatto non giungerà mai. Così, la lettura dei versi è sovrastata e interrotta a intermittenza da aspiranti poeti, ragazze e ragazzi con opinioni impellenti, urla dal basso e accuse di varia specie: i «fotografi e i giornalisti, i poeti, sono fatti oggetti di manciate di sabbia», Dacia Maraini viene accolta al grido di «Spia, traditrice»³¹⁴ rinunciando subito a terminare la lettura. La calma pervade poeti e astanti solo all'arrivo di Ginsberg, al terzo appuntamento, accolto da giovani divenuti in sua presenza accondiscendenti e dialoganti, persino in inglese³¹⁵.

³¹¹ Carlo Mazzarella, in un articolo uscito su «Il Giornale» testimonia in realtà un certo atteggiamento contrariato assunto da Ferlinghetti all'avanzato paragone tra Castelporziano e Woodstock: «I poeti americani dopo il festival si riuniscono nell'Hotel Enalc di Ostia. Ferlinghetti nota che l'evento non è paragonabile al Woodstock, perché lì il pubblico di musicisti salì con i propri strumenti ed entrò in competizione con i musicisti ufficiali. Questi invece non hanno gareggiato». In C. Mazzarella, *Così parlò Ferlinghetti*, «il Giornale», 31 luglio 1979, ora in A. Barbuto, op. Cit. p. 68.

³¹² *Lunatic, Lovers and Poets*, (Andrea Adermann, 1980).

³¹³ L. Annunziata, *Poesia*, «Il manifesto», 30 giugno 1979, ora in P. Febbraro, G. Manacorda (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castelvechi, 2006, 185.

³¹⁴ L. Annunziata, op. Cit. p. 187.

³¹⁵ La platea cambia completamente atteggiamento e, «di fronte a Ginsberg, l'uomo venerato, tutto cambia. Uno di quelli che in tutta serata non avrà detto altro che “vaffanculo” con Ginsberg si scopre parlare correntemente l'inglese. Un altro di loro parla benissimo il francese. Dialogano con Ginsberg. E Ginsberg gli dice le cose che tutti hanno detto loro per tutta la serata: “Non si può parlare tutti insieme”. Ma lui è lui. Per ancora un attimo insistono a chiedere il conto. [...] Domati». *Ivi*, p. 188.

L'andamento dello spettacolo è evolutivo, si modifica cioè nel modo in cui Cordelli lo designa in *Proprietà perduta* comparandolo alle tre dimensioni, delle quali restano impressi dei momenti iconici, come la presa di parola della “ragazza cioè”, giovane donna dallo spiccato accento campano, soprannominata così per l’intercalare intermittente di cui il suo discorso è puntellato, l’offerta del minestrone da parte di alcuni ragazzi entrati in scena per annunciarne la distribuzione, o il finale crollo del palco, che si ripiega su se stesso alle due del mattino, poco dopo la fine della «lunga maratona», mentre «sul fondo della spiaggia, sui sentierini che scavalcano le dune verso l’uscita è cominciato l’esodo» e l’arenile è punteggiato da falò.³¹⁶

Con tutte le dinamiche esperite, un evento come Castelporziano apre diverse parentesi sul rapporto tra poeta e pubblico, più che sulle modificazioni causate dalla contaminazione tra poesia e teatro, caso che abbiamo visto esser stato quello del Beat. Il mancato approccio pacifico tra le parti in causa (poeti e spettatori) crea confusione: non c’è più distinzione tra chi si propone per essere ascoltato e chi ascolta ed esprime poi un giudizio critico, è una vera e propria «guerra tra pubblico e pubblico»³¹⁷. È caduto, evidenzia Daniele Del Giudice in un articolo del «Paese Sera», il «concetto di pubblico» come «spettatore», cioè come entità compatta³¹⁸. Memore degli *Effetti di deriva*, il giornalista descrive un pubblico disgregato e costituito da individui dei quali «ciascuno è portatore di linguaggi diversi e alla deriva»³¹⁹, un insieme di individui che «stabilisce le regole del gioco»³²⁰, ben conscio dell’«intimità» e della «concentrazione» se distante dalla scena, ma che all’opposto, sotto i riflettori, «manifesta [...] il suo vuoto, e se lo gioca molto più astutamente dei poeti»³²¹.

Ciò che agli astanti preme capire è anzitutto da quali esigenze sia mossa la folla:

Ma cosa vogliono? Comincia a serpeggiare la domanda sul palco, tra i poeti e gli organizzatori. Cosa vogliono? Si domandano gli osservatori. Vogliono

³¹⁶ F. Cordelli, op. Cit. p. 94.

³¹⁷ D. Del Giudice, *Ma dopo lo sfascio ha vinto la poesia*, «Paese Sera», 1 luglio 1979, ora in P. Febbraro, G. Manacorda op. Cit. p. 193.

³¹⁸ *Ivi*, p. 194.

³¹⁹ D. Del Giudice, op. Cit. 194.

³²⁰ *Ivi*, p. 190.

³²¹ *Ibidem*.

riappropriarsi di cosa? Sono autonomi? A cosa alludono? A nulla. Non alludono a nulla. Una poetessa dai lunghi capelli recita in un lungo abito bianco: «A' fanatica», «A' romantica». Sembra essere per ora la pura libertà del puro e semplice sberleffo, della dissacrazione indipendente da tutto, da chi parla e, si direbbe, ancor prima che qualcosa si dica.³²²

È forse approssimativo sostenere l'assenza di aspettative nel comportamento di questi eversivi spettatori-poeti. Sono dei «romantici ribelli», ha scritto Dacia Maraini, desiderosi di «prestigio», bramanti «quel palco, quelle luci, quel microfono e quella attenzione su cui dicevano di sputare per essere essi stessi protagonisti»³²³. Eppure, è riduttivo ricondurre il tutto a uno mero desiderio di spettacolo. E forse, anche deduzioni come quella di Stefano Chiodi, sul presunto reclamare «a gran voce il proprio ruolo nello spazio letterario»³²⁴, sono eccessivamente inquadrate in una visione *a posteriori* e limitata allo spazio della letterarietà, che coincide con le tesi sostenute da Berardinelli nel *Pubblico della poesia*, un pubblico sul palco e sotto al palco. D'altro canto, però, il discorso pare non esaurirsi negli individuati *a priori Effetti di deriva*. Se si ascoltano o leggono, grazie alle trascrizioni, gli interventi sovente sconclusionati dei partecipanti estemporanei, si rilevano ulteriori spunti di riflessione, dei quali il primo è correlato al problema comunicativo.

Per approfondire il discorso, si offrono di seguito due brevi monologhi. La prima è una trascrizione delle parole pronunciate dalla “Ragazza Cioè”, una «figura allucinata» che «si impone mettendo a tacere tutti»³²⁵ salita sul palco durante il primo giorno del Festival, subito dopo la lettura di Milo De Angelis, la quale conducendo un monologo sconnesso espone il proprio desiderio d'aver pari diritto d'espressione rispetto ai poeti ufficiali:

perché io dovesse dire soltanto determinate cose che voi volete fa dice
perché... va bene ma perché s'adda comunicare per forza con voi in una certa
maniera cioè i problemi di tutti quanti cioè... cioè, io sto parlando, non vedo,

³²² L. Annunziata, op. Cit. p. 186.

³²³ D. Maraini, *Rosa e rosso*, «Paese Sera», 8 luglio 1979, p. 203.

³²⁴ S. Chiodi, op. Cit. p. 964.

³²⁵ L. Annunziata, op. Cit. p. 186.

cioè, perché io ho il mio modo di comunicazioni, cioè non c'ho da sta, cioè per quale ragione, perché viene catalogato into i modi di dire cioè leggi per sei minuti o leggi per mezz'ora, perché io non si può sta a modo mio di comunicazione, oggi, e si va esclude perché cioè»³²⁶

Il secondo è un giovane napoletano – così ci viene indicato dall'edizione del *Romanzo di Castelporziano* – intervenuto poco dopo:

cioè non capisco perché non ne fanno una cosa naturale al posto di portarsi tutti quei foglietti fanno come i comizi quando fanno qualcosa e leggono tara tara tara ma insomma è inutile questo perché non capisco che significa questo coso capisci cioè ho bisogno di capire insomma cioè...³²⁷

Tra un “cioè” e l'altro, il monologo della giovane donna implode di *verba dicendi* («dire», «dice», «comunicando», «parlando») che si agglomerano in due poli d'opposizione: da un lato, una certa perplessità sulla limitazione temporale di lettura a sua volta implicante l'imposizione di una norma in sé («ma perché s'adda comunicare per forza con voi in una certa maniera cioè i problemi di tutti quanti», «perché viene catalogato into i modi di dire cioè leggi per sei minuti o leggi per mezz'ora»), dall'altra l'impulso fatico individuale («perché io ho il mio modo di comunicazioni», «perché io non si può sta a modo mio di comunicazione»). Il secondo monologante, poi, rimarca tale attitudine normativa contrapponendovi un desiderio di naturalezza («perché non ne fanno una cosa naturale») e fornendo un nuovo tassello alle esigenze del pubblico nella ripetizione in forma negativa del *verbum cogitandi* “capire” («cioè non capisco», «non capisco che significa questo coso capisci cioè ho bisogno di capire»), a indicare ancora una volta problemi di scambio comunicativo.

Fare poesia equivarrebbe allo sfogo individuale avulso da regole. Insomma, si ritornerebbe allo stereotipo del romantico sfogo confessionale, contrapposto all'*impasse* dell'imposizione formale e condivisa dalla tradizione. I giovani sul palco vorrebbero esprimersi a modo loro e vorrebbero che il poeta medio, una volta salito sul palco fosse limpido e comprensibile, non impenetrabile; vorrebbero in

³²⁶ S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini (a cura di), op. Cit. p. 22.

³²⁷ *Ivi*, p. 43.

definitiva che i versi non arrivassero loro come un «tara tara», o meglio come un susseguirsi reiterato e incomprensibile di suoni.

È a tutti gli effetti un fallimento comunicativo. All'interno del contesto spettacolare, i mittenti legittimi (organizzatori e poeti invitati) sono privati del ruolo in scena, con un consequenziale scambio forzato di posizione. Alla base del fenomeno sta, sul piano della ricezione semiotica, una mancata coincidenza tra i versi letti dai poeti ufficiali e ciò che recepiscono gli astanti. Semplifichiamo di seguito il fenomeno con uno schema. Durante le tre serate si parte da una condizione A, l'organizzazione di un evento in cui dei poeti riconosciuti leggano i propri versi, per poi sfociare in una condizione C, la condivisione del palcoscenico da parte di questi poeti e del pubblico, attraverso una condizione B, l'irruzione sulla scena di alcuni rappresentanti della folla:

A) P. U. → Poesia → Pub.

B) Pub. → Poesia → P. U.

C) Pub. → poesia confessionale → | ← poesia istituzionale ← P. U.

Se ci concentriamo sulla poesia abbiamo:

Idea di poesia Poeti ufficiali (P.U.) ≠ Idea di poesia Pubblico (Pub.)

Ciò si realizza in nome di un «conflitto sulla parola poetica»:

«Affrontare la realtà così com'è, senza paura e senza vergogna, altro che “raduni di poesia”, “reading di poesia”, che sulla sua scorta si sono moltiplicati. Castelporziano è stata un'altra cosa: la messa in scena collettiva di un conflitto sulla parola poetica. Irripetibile, ma ora fortunatamente leggibile». ³²⁸

³²⁸ R. Nicolini, *Tutti i poeti sulla Spiaggia*, in S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini, op. Cit. p. 10.

Chi si esprime nei termini citati – Renato Nicolini – centra con precisione il fulcro del problema: a Castelporziano confliggono due idee sulla poesia, quella del poeta e quella del pubblico. La prima, a sua volta frastagliata e dispersiva, ancorata alla puntualità meditata nella scelta della parola e allo studio del ritmo, è pensata, con le parole di Northop Frye, per un pubblico celato³²⁹, assente, da cui non ha alcuna necessità di ricevere riscontri immediati. La seconda, al contrario, presuppone un fruitore presente, che ascolti e si immedesima; richiede un poeta oratore e una folla che lo acclami, così come a Castelporziano la folla acclama Allen Ginsberg.

Dai due eventi passati in rassegna osserviamo la capacità dei festival di portare in scena non soltanto il poeta che legge, ma un insieme di problemi relativi alla poesia, come l'intimità dello spazio poetico, il suo confrontarsi, generalmente silente, con il lettore, che nel qui e ora della scena perde la placidità del silenzio, la differenza di stili e tipologie poetiche, e quindi la mancata univocità di un'idea di poesia, e anche la necessità di comunicazione dei poeti che si scontra con chi ascolta la poesia al momento e si sente in diritto di giudicarla. Non esiste un luogo migliore del palcoscenico e, per quanto nella sua versione eversiva, non esiste luogo migliore del teatro in cui oralizzare la poesia e dare rilievo alla sua ricezione. Non esiste, insomma, un «tramite ideale» migliore del teatro – e qui prendiamo in prestito le parole da Eliot – per «rompere tutte le presenti stratificazioni del pubblico»; esso è il «mezzo più diretto perché la poesia abbia un'utilità sociale»³³⁰.

³²⁹ Scrive Frye: «La quarta possibilità, e cioè che il pubblico sia celato al poeta, si ha nella lirica. Come al solito, ci manca un termine per definire il pubblico della lirica: ci vorrebbe qualcosa di analogo a “coro” che non suggerisse una presenza simultanea o un contesto teatrale. Potremmo definire la lirica, per tornare all' aforisma di Mill ricordato all' inizio di questo libro, soprattutto come un' espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso. Il poeta lirico di solito finge di parlare a se stesso o a qualcun altro: uno spirito della natura, una Musa (si noti la distinzione dall' epos, dove la Musa parla attraverso il poeta), un amico intimo, un amante, un dio, un' astrazione personificata, o un oggetto della natura. La lirica è, come dice Stephen Dedalus nel Portrait di Joyce, l' atteggiamento del poeta che presenta l' immagine in rapporto a se stesso: essa sta all' epos, da un punto di vista retorico, come la preghiera sta al sermone». Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969 [1957], p. 328.

³³⁰ «The most useful poetry, socially, would be one which could cut across all the present stratifications of public taste-stratifications which are perhaps a sign of social disintegration. The ideal medium for poetry, to my mind, and the most direct means of social 'usefulness' for poetry, IS the theatre», in T. S. Eliot, *Use of Poetry and Use of Criticism*, London, Faber and Faber Limited, 1934, pp. 152-153. Traduzione mia.

2.4 Conclusione

Radio, dischi e palcoscenico, considerati nell'insieme come dei luoghi-veicolo d'oralizzazione e come degli strumenti con dei limiti, condizionano su più livelli le operazioni analizzate. Sebbene persistano le divergenze degli esempi di turno, riattraversando l'intero capitolo ci si imbatte in tre ricorsività portanti. La prima, e più scontata, è quella percettiva: le operazioni culturali concedono l'ascolto della poesia e la vista, quando previsto, del poeta.

Ma tale condizionamento non è di fatto l'unico di cui i mezzi di comunicazione sono responsabili. A livello tecnico, lo strumento implica un lavoro di adeguamento della poesia o una sua rifunzionalizzazione in direzione del mezzo. Si pensi alle letture dell'Usignolo, alle tecniche di montaggio adoperate per una loro inedita ascoltabilità o si rifletta, ad esempio, sulla teatralità del poeta in *Un poeta per volta* e all'integrazione del verso nello spazio scenografico del Beat 72. Si consideri, inoltre, che questi stessi veicoli impongono alla poesia delle restrizioni temporali e fisiche. La semplice scaletta di un programma radiofonico vuole che al poeta siano concessi dei minuti stabiliti, per i quali questo dovrà selezionare le poesie da leggere, cosa che accadrà anche nell'incisione di un disco, che i curatori produrranno dopo aver scelto un'antologia dell'autore selezionato. Dei poeti ascoltati non si potrà quindi approfondire molto, ma soltanto avere degli esempi scelti per l'incisività o la capacità comunicativa di limitate parti della propria opera.

In terza istanza, all'uso di questi strumenti consegue una reimpostazione del rapporto tra poeta/poesia e pubblico orientato in due direzioni. Per i programmi radiofonici come l'Approdo e l'Usignolo o per le collane di dischi l'obiettivo didascalico crea un dislivello tra l'autore e l'ascoltatore, nel quale il secondo riacquista uno statuto che gli consente di trasmettere da una posizione privilegiata un contenuto. Per i festival, invece, si presuppone che il pubblico sia già informato. Tale stato di cose comporta un livellamento tra le due parti e la possibilità per lo spettatore di intervenire direttamente e mettere in discussione la lettura o addirittura le proposte poetiche offerte.

Evidenziate le tre linee ricorsive, che corrispondono in realtà a tre condizionamenti del mezzo di trasmissione, non può sfuggirci una semplice

constatazione: esse sono identificabili in pieno nella triade preminenza della percezione uditiva e corporea, temporalità di tipo lineare e rapporto con il pubblico, ovverosia con i capisaldi dell'oralità, con i tre pilastri della questione presentata al principio di questo lavoro. Il Suono, il corpo, il tempo circoscritto per l'ascolto, la presenza e il pubblico fondano la dimensione orale.

Al termine del presente capitolo ci preme sottolineare quanto i mezzi e gli strumenti abbiano contribuito all'esecuzione della poesia, all'immaginario orale introdotto al principio del capitolo, e di come l'attuazione di tale immaginario si sia verificata per tutte le tipologie testuali, senza che la volontà dell'autore di predisporlo all'esecuzione fosse determinante per la sua resa effettiva. La società orale di ritorno all'interno della quale le modalità di conservazione e trasmissione culturale sono mutate, ma in cui i testi permangono per iscritto e vengono pubblicati in libri, ha concesso al verso di essere rivalutato per la valenza orale che ha per sua natura, facendola riemergere.

Solo a partire da essi e da una serie di coincidenze si può pensare poi a studiare i mutamenti sorti nella lingua poetica, le questioni tecniche e stilistiche e infine le scelte singole di alcuni autori più sensibili a questo aspetto spettacolare, obiettivo che si perseguirà nel capitolo a venire.

CAPITOLO III

Tra mimesi del parlato e ridondanza ritmica: l'oralizzazione endogena

Il problema era semplice: avevo bisogno di un linguaggio poetico, ma mi ripugnava l'untuosa levigatezza della solita pentapodia giambica. Avevo bisogno di ritmo, ma non del solito tic-tac³³¹.

Siamo nel marzo 1939 e Bertolt Brecht sta difendendo le proprie scelte stilistiche – realizzate dalle Satire tedesche³³² in poi – dalle critiche di chi giudica lontani dalla poesia i testi non rimati e privi di un ritmo fisso e regolare; o meglio, con un ritmo che è «variabile, sincopato, gestuale»³³³ e che esprime «le enormi tensioni sociali» irrisolte causate dalla guerra mondiale. L'esigenza di abbandonare «il solito tic-tac» in favore di un nuovo «linguaggio poetico», scrive l'autore in un saggio dell'anno precedente³³⁴, non riempie soltanto lo studiolo in cui il poeta elabora i suoi versi, ma anche le strade e le fabbriche invase dagli operai, che si scambiano «cori» per scandire il ritmo lavorativo della quotidianità, preferendo «ogni innovazione [...] utile alla rappresentazione della realtà» al «gioco» di «ogni meccanismo» che funzioni «a vuoto»³³⁵. Insomma, tale necessità è condivisa da una cultura popolare e dalle scelte linguistiche e ritmiche del poeta. I suoni del mondo sono cambiati: l'umanità ha ora bisogno di esprimersi diversamente e d'ascoltare testi poetici che meglio aderiscano a questo nuovo ambiente sonoro.

Il riferimento a Brecht, con il quale introduciamo il capitolo che fa da premessa storico-letteraria a Elio Pagliarani e Antonio Porta, è uno mezzo funzionale alla comprensione di quanto accaduto in Italia dagli anni Cinquanta. I Festival, le letture

³³¹ B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, p. 29.

³³² Il riferimento è alle *Deutschen Satiren* inserite in *Svendborger Gedichte* pubblicate a Berlino dalla Insel Verlag nel 1938

³³³ *Ivi*, p. 258.

³³⁴ B. Brecht, *Sul realismo*, in *ID. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, traduzione a cura di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1973, p. 201.

³³⁵ *Ibidem*.

collettive – l’abbiamo constatato – e le sperimentazioni della Neoavanguardia stabiliscono un nuovo rapporto tra poesia e dimensione orale, un rapporto in cui l’esecuzione diviene parte fondamentale nel processo di fruizione del verso. Davanti a un mondo in cui la comunicazione e la spettacolarizzazione sono parte fondante della giornata lavorativa di chi vive in città, ascolta la radio o guarda la televisione, il poeta ha un dovere etico: riflettere il contesto che lo avvolge, esprimerne le incongruenze, il caos sonoro da cui è turbato, il bombardamento mediatico e la comunicazione costante e onnipresente che ne scaturisce.

Messo di fronte a tale dovere, l’autore si ferma a un bivio: come rendere il ritorno a una dimensione orale che non ha più bisogno delle strategie di ridondanza un tempo fondamentali per la trasmissione dell’informazione, ma ora sostituite da strumenti esterni al linguaggio che registrano e consentono, all’occorrenza, il recupero delle informazioni a voce alta? A quali modelli fare riferimento? La società ha a che fare con i suoni provenienti dalle casse di apparecchi portatili che invadono stanze e che veicolano tanto i *refrain* iterativi della cultura pop, quanto i flussi della colloquialità. La poesia novecentesca può attingere in parte dai canoni della tradizione orale intessuti di ridondanza formulaica e deve al contempo accogliere e fare da specchio all’invasione della comunicazione parlata. Di conseguenza, il poeta rimette in discussione la lingua e i ritmi della poesia destreggiandosi tra queste due condizioni e offrendo un contributo personale alla risoluzione di tale comune problema.

Il presente capitolo si pone l’obiettivo di mostrare quanto questa condizione si rifletta nella poesia composta dal dopoguerra in poi e di come sia in particolare sentita da un gruppo ristretto di autori, tra i quali Elio Pagliarani e Antonio Porta rientrano per progettualità comuni. Si procederà in tale direzione, innanzitutto proponendo una breve ricognizione sul concetto di oralità rapportato alla composizione di un testo poetico nelle proposte teoriche degli studi secondonovecenteschi; ci si sposterà poi verso il fenomeno dell’introiezione dialogica e comunicativa della poesia; infine, ci si concentrerà sugli obiettivi del “verso come respiro”, elaborati dai Novissimi, tra i quali Pagliarani e Porta si sono ritrovati a lavorare al principio degli anni Sessanta.

3.1 L'oralità del testo poetico tra parlato e comunicazione

Performance, voce, comunicazione e dialoghi: la poesia del secondo Novecento si nutre di questi principi, pur non sapendo spesso come concretizzarli. Gli studi che colgono i sintomi delle incertezze degli anni e del ritorno all'oralità tentano di rispondere al perché dei fenomeni in questione e alle modalità in cui si presentano. Tentiamo di comprendere di seguito quanto appena affermato, a partire dalla presente considerazione:

Altro segno distintivo, ormai pressoché a livello formale, è il fitto rapporto col mondo dell'oralità. Dapprima si è trattato di un'oralità come polifonia e plurilinguismo, fatta di riporti linguistici dalla realtà (il *badimage* internazionale caro al secondo Montale, gli spezzoni di dialogo pseudointellettuale di Sanguineti). Poi si è fatta, l'oralità, voce declamante, pronuncia solenne, enunciazione forte o esitante, che espone e interroga (in Luzi, soprattutto); ha introdotto un soggetto enunciante, 'basso' e colto, 'popolare' e letterario, con Sanguineti; infine è diventata vettore di procedure linguistiche nuove alla poesia (tematizzazione, ridondanza pronominale, e altri tratti del parlato); e in genere ha dato spazio all'allocutività, come in *Idioma* di Zanzotto; un libro che presenta come elementi essenziali di novità, proprio un ispessimento dello "zoccolo colloquiale" e l'inserimento, tra i vari accenti del suo dire, del tono "medio".

Le affermazioni appena citate sono tratte da una corposa riflessione di Enrico Testa sulla lingua nella poesia italiana del secondo Novecento. Tra gli aspetti da tenere in conto, lo studioso sottolinea il presentarsi di un «fitto rapporto col mondo dell'oralità», per il quale elenca dei tratti che annovereremmo come manifestazioni di un'esigenza comunicativa. Negli anni Sessanta, in risposta a un generale messa in discussione della specificità poetica («la poesia si è dunque nuovamente trovata [...] senza differenze rilevanti rispetto alla prosa»³³⁶), da un lato «si è rimesso in

³³⁶ E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 140.

moto l'ingranaggio dello 'specifico'»³³⁷, aulicismi e arcaismi annessi, dall'altro la poesia ha iniziato a puntare in «basso, in direzione di un subliminale linguistico-grammaticale», dirigendosi verso la prosa e superando la norma grammaticale standard per giungere «alle soglie dell'informalità orale»³³⁸.

Testa rileva l'utilizzo di «materiali linguistici attinti alla lingua d'uso»³³⁹ e vi aggiunge fenomeni che rientrano nel dialogico, per poi menzionare un ventaglio di autori che comprende Eugenio Montale, Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Andrea Zanzotto; a questi Lorenzini aggiunge Giovanni Giudici. Per mostrare ai lettori un caso esemplare tra i vari validi, il critico analizza un testo tratto da *Glosse*³⁴⁰, e riporta l'attenzione sui «tratti sintattici della quotidianità»³⁴¹, come il "ci" al posto di "le", il che polivalente, l'indicativo in sostituzione del congiuntivo, la «pronominalizzazione d'affetto»³⁴² e il «linguaggio precodificato in detti [...] o in forme fisse»³⁴³. L'analisi condotta dallo studioso si concentra prevalentemente sulla lingua della poesia e fa coincidere un'accezione dell'oralità unicamente con un'idea di parlato, elencando fenomeni molto diversi tra loro. Insomma, l'obiettivo è di trarre dal testo le peculiarità linguistiche generalmente afferenti alla dimensione orale, non di presentare l'attitudine dialogica che ne sottende l'esistenza né di specificarne cause e conseguenze.

Quasi dieci anni prima che Testa deduca dal verso del secondo Novecento un avvicinamento all'oralità in termini esclusivamente mimetico-fatici, Niva Lorenzini pubblica un saggio intitolato *Il presente della poesia* (1991), dedicando una sua sezione alla voce nella poesia. Nell'indagare le ragioni «profonde»³⁴⁴ del ritorno poetico all'oralità, l'autrice ipotizza il formarsi di un atteggiamento reattivo all'irrigidimento del formalismo degli anni Sessanta che ha precluso la capacità di «cogliere la dinamica effettiva dei fenomeni letterari» e il loro «stratificarsi del

³³⁷ *Ivi*, p. 141.

³³⁸ E. Testa, op. Cit. p. 141.

³³⁹ N. Lorenzini, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 119.

³⁴⁰ *Glosse* è un'opera composta da diciassette poesie, scritte dal settembre 1986 al giugno 1991. La poesia citata da Testa è stata scritta nel 1990, in occasione del carnevale ambrosiano e in ricordo di Antonio Porta, scomparso qualche mese prima. Cfr. A. Pietropaoli, *Sanguineti Angelus Novissimus*, in «Lingua e stile», XXX (1995), n.2, p. 425.

³⁴¹ *Ivi*, p. 142.

³⁴² *Ivi*, p. 141.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 130.

sensu»³⁴⁵. Alla luce di ciò, il «recupero del livello semantico, dei percorsi di significato, o del parlato e delle modalità comunicative di una parola vivente»³⁴⁶, sarebbe da osservare come una conseguenza esasperata alla “non-comunicazione” che lo precede. Ma le cause del fenomeno non si ridurrebbero solo a quest’ultima reazione. Al suo fianco bisognerebbe tenere a mente, «particolarmente nella seconda metà del decennio», l’affacciarsi «sul campo» di «trasformazioni socioletterarie di una generazione non garantita, collettiva e anonima, segnata dal policentrismo e dalla mobilità»³⁴⁷. Urgenza comunicativa, collettività e anonimato sono in tale ottica alla radice del ritorno all’oralità poetica che qui ci preme indagare. La studiosa osserva inoltre che

intorno alla metà degli anni Settanta si mette in discussione anche nel nostro contesto la «falsa oralità» che si limita a verbalizzare la scrittura: l’«oralità» di cui si discorre ora pare al contrario biforcarsi in una dimensione profonda (l’oralità implicita nella fisiologia del verso, nella sua cadenza e respiro, nella voce o nelle voci che lo percorrono) e in una di superficie, la quale si estende a sua volta dal bisogno di *eseguire* la scrittura, con competenza tecnica, di fronte ad ascoltatori (è questa la stagione piena della poesia sonora, dei libri-partitura di Spatola, con la strumentazione che li accompagna, delle straordinarie *performance* di Patrizia Vicinelli, la cui scrittura espressionistica è già di per sé spazio scenico) a una più generica e indifferenziata voglia di comunicare, comunque e a qualunque costo³⁴⁸.

La svolta “orale” attribuita dalla Lorenzini agli anni Settanta si biforca in una profondità legata alla connaturata «fisiologia del verso» e in una «superficie» nella quale includere le tecniche d’esecuzione e la necessità impellente di comunicare. Eppure, pare lecito domandarsi se il bisogno di comunicare sia davvero solo relativo a un aspetto di superficie, se si manifesti davvero soltanto con la lettura collettiva e, risalendo nella citazione, se l’oralità che Lorenzini considera come falsa sia davvero tale. Quest’ultima, poi, deve pure avere un qualche legame con altri

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ N. Lorenzini, op. Cit. p. 130.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 135.

fenomeni, come ad esempio col bisogno di comunicazione, oppure con l'aspetto performativo. La studiosa scarta l'oralità della mimesi e contemporaneamente connette la comunicazione solo con l'aspetto performativo, assumendo una posizione completamente opposta a quella di chi, come Testa, osserva il fenomeno solo dal punto di vista dei riporti dal parlato.

Ma la mimesi del parlato ha più peso di quanto ne abbia avuto in passato, più importanza di quanto si possa pensare se si resta ancorati a un'idea classica di oralità. All'opposto, l'abbandono totale delle formule-iterazioni di tipo retorico e ritmico non è pensabile, specialmente nell'ottica di una alternanza tra ripetizione e variazione. Tra le due, però, la prima si mostra a più riprese in gran parte della poesia scritta nella seconda metà del Novecento, mentre la seconda pare essere uno strumento specifico usato da una parte delle proposte poetiche in funzione di una messa in voce del testo. Coerentemente con quanto appena affermato, è possibile offrire un panorama della colloquialità nella poesia postbellica; al contrario, sarà compito delle analisi sul *corpus* analizzato nei capitoli IV e V, dimostrare come la formularità sia una scelta compiuta a tavolino, una spinta verso un'oralità d'istituzione, da riproporre nel risultato di una sintesi che unisca il fluire del parlato e le intermittenze della ridondanza, in tutte le sue applicazioni.

3.2 Dialogo e mimesi del parlato

Nel primo Novecento, in concomitanza con una fase di logoramento e di disgregazione dell'io lirico, il testo poetico prende a inglobare lacerti dialogici. In particolare, dopo Pascoli, primo autore ad aver espresso in versi la «crisi del soggetto come necessità di allargare lo spazio espressivo del testo a voci estranee»³⁴⁹, è stata la poesia crepuscolare ad assumersi il compito di veicolare l'urgenza del dialogo. Come ha affermato Pier Vincenzo Mengaldo, tra i «caratteri salienti, e antitradizionali-prosastici, del discorso crepuscolare» si sono in particolare distinte «la dialogicità e la ricchezza di elementi faticosi e di

³⁴⁹ M. Meloni, *Colloqui. Il dialogo nella poesia di Guido Gozzano*, p. 207.

attualizzatori»³⁵⁰. Le motivazioni vanno ricercate soprattutto nell'irriconeoscibilità e nella perdita di controllo che il soggetto ha *di* e *su* se stesso, alla quale tenta di rispondere rinunciando «alla piena “proprietà” di sé»³⁵¹ e “condividendosi” attraverso il duplicarsi dialogico. Dalla *Sonata in bianco minore* del *Piccolo libro inutile* e dal *Dialogo di Marionette* nel *Libro per la sera della domenica* (1906) di Sergio Corazzini ai *Colloqui* (1911) di Guido Gozzano, i testi e i lacerti di impianto dialogico «risultano numerosi al di là di ogni previsione»³⁵² e «si presentano pure relativamente compatti, frutto di una ricerca almeno in parte condivisa»³⁵³.

Dopo un periodo di sospensione, durante il quale il tono poetico si innalza e pare non mostrare sviluppi – complici i conflitti mondiali – in tale direzione, il lascito crepuscolare viene riaccolto più tardi, negli anni Sessanta, in un clima culturale e letterario del tutto mutato, che vede un'integrazione dello statuto monologico lirico in una plurivocità di voci e interlocutori. Le pagine di opere come *Nel magma* (1963) di Mario Luzi («“O Mario” dice e mi si mette al fianco / [...] guardati, guardati d'attorno»³⁵⁴; «So quel che pensi, eppure hai torto» dice / [...] «non posso non sentire in questo scalpiccio un che di santo.»)³⁵⁵, il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965) di Giorgio Caproni – un lungo monologo proteso verso quegli «amici» da cui si congeda («Era così bello parlare / insieme, seduti di fronte»³⁵⁶; «Dicevo, ch'era bello stare / insieme. Chiacchierare.»³⁵⁷) e *Gli strumenti umani*

³⁵⁰ P. V. Mengaldo, *Il Novecento nella Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1994, p. 196. Per un accurato studio sui colloqui e gli aspetti dialogici nella poesia crepuscolare si rimanda ad A. Girardi, *Colloqui crepuscolari*, «Belfagor», LXIII (2008), n. 4, pp. 405-414.

³⁵¹ «I crepuscolari, per causa di forza maggiore, non solo declassano l'autore, il poeta in quanto intellettuale, ma anche l'io lirico che si ritrova ingarbugliato in una non-esistenza piena, giacché non si possiede più, non si riconosce allo specchio. L'io ha perso insomma sia le sue facoltà espressive che la familiarità con la sua immagine. Ecco allora che la parola dialogica offre una possibile alternativa, un'ancora di salvezza per il poeta-naufrago che si rimette a scrivere. Il tutto, però, a un prezzo e a una condizione imprescindibile: che l'io lirico rinunci alla piena “proprietà” di sé e *si condivide* nella parola. Di qui le continue ambientazioni colloquiali della poesia crepuscolare: vari personaggi dialoganti prendono parola in un teatro allestito su situazioni quotidiane, a volte immediatamente fruibili (delle vere conversazioni di tutti i giorni), a volte nella cornice di vari schemi narrativi (dalla favola al capitolo romanzesco)», in *Ivi*, p. 208.

³⁵² *Ivi*, p. 406.

³⁵³ *Ivi*, p. 407.

³⁵⁴ M. Luzi, *Nel magma*, in ID., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino. Milano, Mondadori, 1998, p. 318.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 916.

³⁵⁶ G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in ID., *L'opera in versi*, a cura di Zuliani L., Milano, Mondadori, 1998, p. 234.

³⁵⁷ *Ibidem*.

(1965) di Vittorio Sereni («In che rapporto con l'eterno? | Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta»³⁵⁸ o «Hai fatto tu – ringhiava – la tua scelta ideologica?»³⁵⁹; «Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno / sanno quello che vogliono. Non è questo, / non è più questo il punto.»³⁶⁰) – solo per citarne alcune – rispondono proprio a quanto accennato, e provano a far fronte a una

apparente condizione di imperfezione, di mancanza, rinunciando al dettato lirico più alto e tradizionale e cercando nel botta e risposta, nelle partiture drammatiche, nelle segmentazioni e nei ritmi tipici della lingua dialogica una voce più autentica, capace di interrogare la realtà e discuterla, ripartendo dal grado zero del linguaggio, dall'istituto della voce e dal suo valore filosofico e antropologico.³⁶¹

Sostiene Vittorio Coletti: la lirica composta da Petrarca in poi è «il luogo delle domande di cui si sa già la risposta», ovvero di una «domanda che non contempla neppure la possibilità di risposta» e «si aggira su se stessa, non per sapere ciò che non si può conoscere, ma per colmare un'ansia, per saturare le eventualità, prevenire ogni possibilità»³⁶². Al contrario, la lirica seconduvecentesca tende a «rimettere in gioco» gli «strumenti conoscitivi» a propria disposizione, nonché a «operare al massimo delle [...] possibilità, tentando di ravvivare il» proprio «valore gnoseologico» attraverso un concreto «sforzo» nel «farsi interrogazione seria e dinamica»³⁶³. La parola in campo è

³⁵⁸ V. Sereni, *Gli strumenti umani*, in ID. *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 229.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 225.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 194.

³⁶¹ M. Meloni, *Nel «fuoco della lotta». Sul dialogo nella poesia di Luzi e Sereni*, «Smerilliana», XXIII (2020), p. 216.

³⁶² «La poesia è il luogo delle domande di cui si sa già la risposta. [...] E la domanda che non contempla neppure la possibilità di risposta si aggira su se stessa, non per sapere ciò che non si può conoscere, ma per colmare un'ansia, per saturare le eventualità, prevenire ogni possibilità. [...] La domanda è, allora, lamento, non ricerca, ma forma della confessione, dell'incertezza esistenziale: «Che parlo? o dove sono?». Essa fruga nei cuori, scava nei desideri, sprofonda nell'io che la pone. Ma non chiede di sapere; o perché già sa, o perché non c'è nulla da sapere». In V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Dell'Orso, Alessandria, 2000, p. 45.

³⁶³ *Ivi*, p. 45.

una parola collettiva, comunitaria (la mia parola e la parola dell'Altro), che vive di un intreccio costante di scambi e basata sul rapporto tra domanda e risposta. La domanda, secondo alcune riflessioni (da Blanchot a Gadamer) è un atto, un movimento verso l'Altro, una dichiarazione di apertura e di implicita consapevolezza di una mancanza individuale, poiché si scopre che la propria parola è incompleta, deficitaria e problematica senza la parola dell'Altro. L'interlocuzione, nel suo antico valore positivo, continua una dinamica gnoseologica in uno spazio di ricerca intellettuale pervaso dal dubbio e dalla coscienza del limite della razionalità umana. Lo scambio dialogico, di radice greca e costruito sulla domanda quale nucleo interattivo principale, è una forma del linguaggio che prevede «un'ulteriorità, un al di là della parola, un'attesa confidente, la certezza o l'illusione che una parola sospesa da un interrogativo trovi replica in altre parole e con esse una soluzione all'angoscia di ciò che non si sa»³⁶⁴.

L'interlocuzione si manifesta in uno «spazio di ricerca» dove il confronto è un mezzo di conoscenza per i soggetti in azione. Esso, inoltre è anche un elemento determinante per i ruoli sociali. Maurizio Grande, che riprende le teorie sulla «presupposizione come atto linguistico» di Oswald Ducrot e le teorie sulla socializzazione, considera «la parola» responsabile di un'esibizione della «posizione del soggetto nel mondo e negli universi sociali» e sostenitrice «di una *architettura dei ruoli* e dei punti di vista», una «portatrice di repertori sociali che si affermano delineandosi nel linguaggio attraverso la ripartizione e l'assegnazione delle posizioni del soggetto nella interazione sociale»³⁶⁵. Così il dialogo è un «discorrere articolato nella divisione delle “parti”», quelle degli interlocutori, e di conseguenza

un parlare sotto determinate regole, il più delle volte di natura teatrale: teatralizzazione della esposizione dei contenuti e delle posizioni dei parlanti, ecc. Un parlare che non è legato soltanto ad una forma istituzionale dell'*argomentare*, ad un modello compiuto delle tecniche argomentative, ma

³⁶⁴ *Ivi*, p. 217. Meloni cita ancora una volta da Coletti, in *Ivi*, p. 43.

³⁶⁵ M. Grande, *Il teatro della parola e l'istituto del dialogo*, in Chiara Sibona (a cura di), *Strategie di manipolazione. Semiotica, psicoanalisi, scienza delle comunicazioni*, Ravenna, Longo, 1981, p.

anche alle regole dell'azione e di un agire teatrale che ripartisce il peso sociale e il dimensionamento de soggetti secondo i ruoli e le competenze; secondo le incidenze sceniche degli interlocutori sul piano di una «esecuzione dialogica» [...] dei contenuti socializzati e presentati al pubblico (reale immaginario che sia: anche quel pubblico che sta nella testa dello scrittore); secondo i moli simbolici e rituali della scena collettiva del dire. Esperienza ed espressione della soggettività in un linguaggio che va portato davanti agli spettatori per ricevere la sanzione della sua utilità, il crisma del suo utilizzo sociale, il riconoscimento della funzione pubblica dei suoi rituali.³⁶⁶

Parlare è teatralizzare significati e portatori di significati (i parlanti), ma anche dare a questi ultimi una posizione all'interno di un contesto sociale. Il *qui* attualizzante fornito dal dialogo inscenato in un testo poetico restituisce al poeta l'immagine di sé in relazione all'altro e ricrea una forma di comunicazione che è anche corroborazione di un'identità in quanto confronto con un doppio diverso dal sé.

Per approdare alla fondazione di una lirica in cui si riveli tale “doppio diverso dal sé” c'è bisogno che il testo poetico si avvicini alla narrativa e al teatro, che si affidi a dei personaggi e che questi ultimi parlino. In senso analogo possono essere interpretati i fenomeni che vanno verso una narrativizzazione del dettato poetico: «La poesia» scrive Caproni nel 1986 «deve essere anche narrativa» e «avere un ritmo narrativo»³⁶⁷ e propendere per quella teatralità che sola riesce a creare confronti e scontri di voci diverse³⁶⁸. Pensiamo alle opere di Sereni, per le quali gli studi hanno dimostrato un'attitudine al «linguaggio narrativo» che «è linguaggio

³⁶⁶ *Ivi*, p. 72.

³⁶⁷ L. Lilli, *Chi è la bestia*, in «La Repubblica», 3 agosto 1986, poi in «Galleria», XXXX (1990), n. 2, p. 466.

³⁶⁸ Risuonano, in tal caso, le parole di Italo Calvino: «Bisognerà parlare della narratività di Caproni, che potrebbe anche essere detta teatralità, perché di solito al centro delle sue poesie-racconto c'è un personaggio che parla, e più che raccontare agisce parlando». In I. Calvino, *Il taciturno ciarliero*, in G. Devoto e S. Verdino (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1982, p. 248.

parlato»³⁶⁹ pur non abbandonando mai la linea lirica³⁷⁰, o al «*sermo merus*» con cui Luzi lascia che *Nel Magma* - «poema in scene»³⁷¹, come lo ha definito Stefano Verdino – si abbatta «la prospettiva lirica», mediante «una discorsività di matrice prosastica» in cui «si sceneggiano diverse stazioni di incontri tra l'io di Mario, inteso come personaggio» con l'aggiunta di «altri occasionali interlocutori, casualmente e d'improvviso incontrati»³⁷². I poeti menzionati non sono casi isolati, ma esempi di una tendenza generalizzata. Osserviamo una selezione di versi della poesia *America* tratta da *La vita in versi* di Giovanni Giudici:

Il ragazzotto che un giorno del milleottocento
Il padre gli dava dietro sulla spiaggia sassosa
Ti ammazzo di bôte sbraitando ti rompo le ossa
A pezzi il filo della schiena e la testa
Mangiapane che sei a tradimento

E lui tela via nell'acqua in un momento
E subito verso il largo con bracciate senza stile
Sotto i bordi del bastimento
Già bello con le sue vele a trinchetto e maestro
Sicché il padrone diede ordine *orza*
E un po' ridendo un po' per il ritardo bestemmiando
Gli calarono giù la scaletta

³⁶⁹ A. Girardi, *Sereni, il parlato, la «terza generazione»*, «*Studi Novecenteschi*», XIV (1987), n. 33, p. 133. L'autore cita, a partire da D. Isella (*La lingua poetica di Sereni*, in AA. VV. *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 21-32), Montale, Fortini, Raboni e Mengaldo, senza specificare a quali opere far riferimento, per poi dimostrare che la dicotomia parlato(narrazione)-lirica è riduttiva per un autore dalla complessità e dalla stratificazione linguistica come Sereni.

³⁷⁰ D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, p. XXV. P.V. Mengaldo ha evidenziato le marche di parlato all'interno della poesia di Sereni, affermando: «Non conosco nel nostro secolo nessun poeta che abbia saputo come lui conservare nella parola scritta il tono e le inflessioni della parola parlata; anzi: della voce che parla. [...] E il parlato, la voce non emergono soltanto nei luoghi deputati, come i frequentissimi dialoghi – anzi è da chiedersi se la loro frequenza non dipenda, ancor prima che da ragioni psicologico-tematiche (poiché Sereni, insicuro e autopunitivo, aveva sempre bisogno di sdoppiarsi, di inventarsi interlocutori e castigatori), proprio da questa motivazione formale, di intonazione e messa in prova della voce. Il parlato e la voce che parla impregnano in realtà ogni singola fibra del discorso». In P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «*Quaderni piacentini*», IX (1983), pp. 3-18, poi in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, ora in ID., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 3-27 (p. 18).

³⁷¹ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, op. Cit. p. XXXIII.

³⁷² *Ivi*, p. XXXI.

Che cosa hai mai combinato perché ti vuole picchiare

E lo portarono con sé in America

Dopo tre mesi di aringhe e galletta³⁷³

All'uso del parlato rimandano parole come «ragazzotto» e «mangiapane», frasi fatte come «dava dietro», «ammazzo di bòtte», «rompo le ossa», e in aggiunta il verbo «telare», i numerosi incipit in «e», l'uso del pronome «lui» in funzione di soggetto inseriti in veri e propri discorsi diretti liberi ai versi 3-5 e 10 e 12. Giudici ha inserito squarci dialogici sostenuti da un lessico vicino al parlato in un testo lirico, rendendolo vicino alla quotidianità del discorso orale.

È chiaro dall'esempio di Giudici quanto la propensione al dialogo fin qui esposta si inserisca in un discorso maggiormente esteso, che coinvolge la lingua poetica, soggetta in generale a un'apertura verso linguaggi e registri disparati. La dialettica di domanda e risposta, inserita in una cornice prosastico-narrativa, riconduce il discorso in atto verso un'altra forma di avvicinamento della lirica alla dimensione orale: il parlato. In *Dopo la lirica*, Enrico Testa ricostruisce la linea spartiacque degli anni Sessanta in rapporto all'abbassamento del registro lirico e all'introiezione da parte di quest'ultimo del parlato: «Termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato» sono «ora assunti nella scrittura poetica con un grado d'ospitalità di cui è difficile trovare l'eguale in passato»³⁷⁴. Testa riprende opere come *Gli strumenti umani* (1965) di Sereni, caratterizzati da «un'impaginazione discorsiva»,³⁷⁵ *Nel magma* (1963) di Luzi, che «opta [...] per una discorsività quasi prosastica»³⁷⁶, *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965) di Caproni, dalla «divagante recitazione, fitta di moduli colloquiali»³⁷⁷, le prime raccolte di Giudici e Raboni, *La vita in versi* (1965) e *Le case della Vetra* (1966), *La beltà* (1968) di Zanzotto e *Satura* (1971) di Montale, che inglobano lacerti dialogici e formule linguistiche d'uso comune quasi di riflesso e mai per consce forzature. La neoavanguardia, nei versi de *La ragazza Carla* (1960) di

³⁷³ G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola e cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, p. 407.

³⁷⁴ E. Testa, *Introduzione*, in ID. *Dopo la lirica*, Poeti italiani 1960-2000, Torino, Einaudi, 2005, p. VI.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ivi*, p. VII.

³⁷⁷ *Ibidem*.

Pagliarani, di *Purgatorio de l'Inferno* (1964) di Sanguineti e dei *Rapporti* (1966) di Porta, «contamina registri differenti e ripropone sulla pagina un repertorio vastissimo di costrutti del parlato» da considerarsi come «un'organica realtà da cui nulla va estromesso»³⁷⁸. Per quanto a sé stanti, per contenuti e per forme, gli autori elencati ampliano le possibilità del vocabolario lirico in direzione della colloquialità – sia nel lessico sia nei costrutti sintattici e nella fraseologia – nel contesto di una ridefinizione delle forme tradizionali della lirica che porta con sé una forte ibridazione tra i generi, e, dunque, in sostanza, conduce al rimescolamento tra poesia, romanzo e dramma³⁷⁹.

Un fenomeno così esteso deve necessariamente scaturire da condizionamenti dai più sentiti e condivisi. Prendiamo in prestito delle brevi considerazioni di Dante Isella scaturite da una riflessione sullo stile dialogico di Sereni, che poi si ampliano in direzione della tendenza generale della lirica verso il parlato:

Si profila qui una linea di riflessione da svolgere separatamente altrove, con più agio, domandandoci ad esempio che incidenza abbia potuto avere sugli sviluppi della nostra poesia [degli anni Cinquanta e Sessanta] l'evento, del tutto eccezionale, di una lingua, come l'italiano, che per la prima volta da lingua di cultura andava imponendosi sia pure confusamente come lingua di comunicazione. Non è infatti chi non misuri la diversità sostanziale tra una prima (grosso modo dal Settecento di Parini all'ultima guerra), in cui lo sforzo della ricerca poetica fu inteso, sulla spinta dell'istanza realistica, a far cadere le paratie della secolare separazione di lingua della poesia e lingua della prosa (entrambe, sottolineiamo, lingue scritte), e la situazione tutta diversa che conseguiva a quell'evento, e che apriva alla forma poetica del secondo Novecento lo spazio ormai senza barriere del parlato: dei linguaggi settoriali, dei dialetti, dei gerghi ecc.³⁸⁰

C'è da supporre l'alta probabilità di tale incidenza, e che quest'ultima abbia condizionato l'inclinazione della scrittura poetica verso un uso dell'italiano veicolato dai mass media, praticato con più frequenza e ascoltato

³⁷⁸ E. Testa, op. Cit. p. VII.

³⁷⁹ *Ivi*, pp. X-XII.

³⁸⁰ D. Isella, op. Cit. p. XXV.

contemporaneamente da milioni di utenti. Bisognerebbe aggiungere, però, un principio che vale in generale per la poesia, ancor di più se questa poesia viene dal nostro Novecento: lo strumento della colloquialità è, nelle mani dei poeti, e cioè di coloro i quali lavorano e scavano *con e nella* lingua, uno strumento di messa in discussione oltre che un riflesso del contesto in mutamento. S'intende sostenere cioè che un uso mimetico del parlato quotidiano serve anche al poeta per scuotere l'indolenza che il consumo mediatico della parola può comportare. Si noterà, nei casi di studio selezionati, quanto tale principio abbia validità.

Per tornare allo spartiacque suggerito da Testa, ci sarebbero da fare delle altre sintetiche precisazioni. Guardando alle pubblicazioni della neoavanguardia e spostandoci anche verso soluzioni formali alternative alla pura lirica, quali il poemetto, possiamo anticipare di qualche anno l'avvio della sperimentazione colloquiale. Il cambiamento, infatti, è stato già avviato precedentemente, a metà degli anni Cinquanta, da *Cronache e altre poesie* di Pagliarani (1954) e da *Laborintus* (1956) di Sanguineti: questi autori lavoreranno con alacrità alla stesura di testi che dichiareranno essere esplicitamente destinati all'ascolto e opereranno nel corso della propria carriera per proposte di tipo narrativo. Pensiamo alla *Ragazza Carla* o alla *Ballata di Rudi* di Pagliarani (*Infra* 4.2) o a *Melusina* di Porta, e più tardi a *Non sempre ricordano* di Patrizia Vicinelli, o a soluzioni prossime al dramma teatrale, come *La scelta della voce* di Porta (*Infra* 5.2.1), o ancora alle *Ballate della signorina Richmond* (1977) di Nanni Balestrini.

Mentre le condizioni comuni vanno modificandosi in direzione di un'apertura della lingua poetica verso il parlato e coinvolgono poeti che captano con sensibilità le fattezze di un mondo travolto dai media, non facendone l'asse portante della propria scrittura, una cerchia ristretta di autori mira al ricongiungimento con un'oralità perduta, e fa del parlato uno dei mezzi principali della propria scrittura da palcoscenico. Ci si riferisce in particolare ai Novissimi – Pagliarani, Sanguineti, Balestrini e Porta – antologizzati da Giuliani nel 1961, che per primi hanno optato per scelte mirate al raggiungimento di un "stile da esecuzione" mediante un uso personale dei tre mezzi elencati al principio di questo capitolo. Di questi autori, il primo a fare un uso massiccio del parlato nello scritto è Pagliarani (*Infra* 4.2.2), che

già agli albori della sua lunga carriera poetica, nella prima silloge *Cronache e altre poesie* – di per sé meno intrisa di riporti dall’oralità se confrontata con le successive *La ragazza Carla*, *Lezione di fisica* e *La ballata di Rudi* –, dà prova di uno stile colloquiale ben delineato:

In casa, adesso, faccio la sarta
perché a Milano bisogna lavorare –
il tram, se no, chi ce lo manda avanti? –
e gli occhi rossi sono più lucenti
ma da grande farò la cantante,
perché a un certo punto bisogna
calmare le vene che fanno crescere il collo,
poi viene la tiroide e gli occhi grossi,
e poi è la mia grande passione
e poi voglio dormire la notte
di colpo, e parleremo di cose pulite
e sarà un pezzo che ho finito di tremare
se un uomo in tram mi fruga, con le mani rozze,
e saprò bene dove porta un bacio.

Lo so, dobbiamo stare molto attente
che non ci venga una pancia grossa.³⁸¹

Il testo, datato 1952, mette in versi il monologo di una lavoratrice che si rivolge a un interlocutore, parlando del proprio lavoro e delle ambizioni future. Frasi fatte o d’abitudine come «perché a Milano bisogna lavorare», la ridondanza pronominale al verso 2 del «ce lo», forme colloquiali come «se no» e «manda avanti» al verso 3, o «e poi», in anafora tra i versi 9-10, danno voce a una donna – abitudine frequente nelle opere dell’autore – che esprime comuni preoccupazioni di vita nella forma diretta del parlato.

³⁸¹ E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 74.

Anche Porta , Balestrini e Sanguineti si avvicineranno a tale tendenza, aprendosi alla comunicazione e alle forme linguistiche della quotidianità. Leggiamo un testo di Sanguineti, tratto da *Postkarten*:

64.

a uno dei miei figli, l'altro giorno, ho detto che uno scrive specialmente perché un altro possa scrivere, ancora, poi dopo: (perché cerchiamo un po' di scrivere,

ormai, le opere complete del genere umano, tutti insieme, noi, in fondo):

e poi

ho raccontato tutto questo a un altro mio figlio, un altro giorno, e quest'altro mio figlio

mi ha detto: è giusto così:

e poi, ieri, quest'altro mio figlio mi ha detto che uno vive specialmente perché ecc.: (stavamo dentro un grande rumore di mare, in corso Italia,

dentro la notte, sopra la spiaggia, in un locale che si chiama "da Domenico", credo):

(e io non ho detto, credo, niente):

(e poi vedi, caro mio figlio, messa così, la cosa diventa troppo banale, troppo tremenda, ecc.):

(e poi, cari miei figli, così ho dato, sempre ieri, a quell'altro mio figlio di cui sopra, prima, uno schiaffo d'amore, tremendo):³⁸²

Scritta nell'agosto del 1977, la poesia di Sanguineti vede dialogare l'io lirico con i propri figli³⁸³. Anche qui la ricorsività dell'«e poi», che Sanguineti evidenzia graficamente dislocando l'espressione a sinistra del verso, marca un'impostazione colloquiale del verso. Le battute rivolte dal padre ai figli sono introdotte da numerosi *verba dicendi* («ho detto», «ho raccontato», «ha detto»), utili alla

³⁸² E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 224.

³⁸³ Per la questione del dialogo con i figli, con utili riferimenti anche alla lingua, si legga L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, Allori edizioni, 2006; sulla stessa questione anche G. Carrara, *Famiglia ma non troppo: La poesia d'amore (e di politica) di Edoardo Sanguineti*, "L'Ulisse", XXII (2019), pp. 214-235.

contestualizzazione in una cornice di parlato, rimarcato anche dalla genericità tipica della dimensione orale, realizzata da alcuni fattori quali l'uso dell'«uno» in funzione di soggetto ai versi 1 e 7, la mancanza di nomi propri sostituiti dall'indeterminato «figlio» affiancato dall'altrettanto generico «altro», in un alternarsi di interlocutori non individuati.

Si è constatato, dunque, quanto la poesia sia connessa alla comunicazione parlata del quotidiano e quanto cioè assorba e restituisca. In virtù di ciò, non è pensabile convenire con l'affermazione della Lorenzini circa la falsità della dimensione orale relativa al parlato nella poesia. Si può piuttosto ritornare all'assunto, anticipato al principio di questo capitolo, per il quale il poeta, recependo un mutamento nelle condizioni comunicative e di trasmissione orale, abbia rimeditato sull'elaborazione versale direzionandola verso il parlato. Questo, vedremo a breve, condizionerà i piani programmatici dei poeti a partire dagli anni Sessanta anche in relazione al ritmo e al metro da selezionare per rendere un verso “eseguibile” e “ascoltabile”.

3.3 Il verso “per l'orecchio” e la proposta dei *Novissimi*

È importante, più che non sembri, l'osservazione semplificatrice di Olson che il verso nuovo va scritto nella misura del respiro, e non per l'occhio ma secondo l'orecchio. Nonostante tutto, noi rischiamo ancora di scrivere per l'occhio (mentre per l'orecchio, caso mai, bisogna comporre una poesia particolare, strutturalmente “visiva”) compromettendo le qualità “proiettive” delle misure che siamo arrivati a dominare.³⁸⁴

A proporre questa bipartizione tra verso per l'occhio e verso per l'orecchio è Alfredo Giuliani, che suggella l'antologia dei *Novissimi* con alcune pagine dedicate alle scelte prosodiche dei poeti inclusi nell'edizione del 1960. Il critico e poeta si riferisce a *Projective Verse*³⁸⁵, un saggio di Charles Olson pubblicato nel 1950 su

³⁸⁴ A. Giuliani, *La forma del verso*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1961; riproduce ID., Il verso secondo l'orecchio, «Il Verri», IV (1960), pp. 80-86, poi in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 11-20 e, infine, in AA.VV., *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di A. Pietropaoli, op. Cit. pp. 235-242.

³⁸⁵ La traduzione italiana appare su «Il Verri» nel 1961 grazie a Luciano Anceschi. Cfr. C. Olson, *Il verso proiettivo*, «Il Verri», I (1961), p. 12; il saggio fu pubblicato la prima volta nel 1950, all'interno del terzo numero di «Poetry New York».

«Poetry New York» in cui si propone un nuovo tipo di verso, per l'appunto “proiettivo”, capace di «registrare le acquisizioni» dell’«udito e le pressioni del [...] respiro»³⁸⁶ del poeta, vicino ai modelli di Pound e Williams e opposto al tradizionale verso d’impostazione visiva «prodotto dalla stampa»³⁸⁷. Il testo poetico, scrive Olson – che «è energia trasferita da dove il poeta la prese [...], per mezzo del componimento poetico stesso, e lungo tutto questo tragitto, fino al lettore» –, per essere “aperto” e “proiettivo” deve mantenere costante l’energia posseduta al momento in cui il poeta ne carpisce l’energia, «in ogni [suo] punto»³⁸⁸, attraverso il fiato, la misurazione a orecchio e uno studio attento della sillaba.

L’«orecchio, l’orecchio che ha radunato, che ha ascoltato, l’orecchio, così vicino alla mente da essere l’orecchio della mente, che ha la velocità della mente»³⁸⁹. Il poeta statunitense costruisce un intero saggio sulla scia di tali affermazioni, aggiungendo:

Poiché il respiro permette di introdurre tutta la forza dell’atto del parlare comportata dal linguaggio (l’atto del parlare costituisce la « solidità » del verso, è il segreto dell’energia di una poesia), poiché ora, una poesia ha, per mezzo dell’atto del parlare, solidità, tutto ciò che è in essa può ora venir trattato come si trattano solidi, oggetti, cose; e, sia pur insistendo sulla differenza assoluta fra la realtà del verso e quell’altra cosa dispersa e distribuita, tuttavia a ciascuno di questi elementi del componimento poetico può essere concesso di condurre il gioco delle loro separate energie e può essere concesso, una volta che la poesia sia ben costruita, di mantenere, come fanno gli altri oggetti, le loro giuste confusioni³⁹⁰.

Si valuti anche quanto la proposta di Olson voglia ricondurre la poesia a un processo fisiologico animale basato sull’alternanza tra immissione ed emissione, che la determina già strutturalmente nel susseguirsi di arsi e tesi, sillabe toniche e atone. Le parole su cui l’autore si sofferma – forza, atto, solidità, solidi, oggetti, cose –

³⁸⁶ C. Olson, op. Cit. p. 12

³⁸⁷ *Ibidem*. Corsivo del traduttore.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 10.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 13.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 16.

danno rilievo agli aspetti materiali della poesia, che si realizzano, anzitutto, nella lettura a voce alta attraverso l'apparato fonatorio, alla radice del quale ci sono il respiro, il fiato, la pressione dei polmoni e la vibrazione delle corde vocali. Ritorniamo così al discorso già affrontato (*Supra*, cap. I) dell'influenza fisica che le nuove tecnologie, la teoria e i diversi stimoli esterni hanno esercitato in direzione di un'idea orale e oralizzata del verso.

In realtà, se si leggono attentamente le pagine di *Projective verse* ci si rende conto di quanto molte delle affermazioni di Olson non siano sostenute da prove né da argomentazioni convincenti. Dall'audacia e dall'enfatizzazione con cui presenta le proprie tesi, ci si aspetterebbe un supporto analitico-testuale adeguato, che invece l'autore non fornisce. Nonostante ciò, il suo contributo riflette un'esigenza di sonorità e di fisicità poetica condivisa: la stessa che Brecht, con il bisogno di esprimere nei versi il «respiro affannoso»³⁹¹ dei personaggi, esplica nel passo citato al principio di questo capitolo; la stessa che Giuliani, citando Olson a sostegno dell'antologia *I novissimi*, presenta inserendovi poetiche confluenti in una visione d'eseguitività performativa del verso.

È proprio tale necessità a spingere i Novissimi a sperimentare vie alternative per l'elaborazione del testo poetico, riprendendo da un canto elementi e strategie della tradizione orale canonica e superandoli, dall'altro, con una propensione al parlato e un tentativo di raffigurazione dei ritmi della contemporaneità. Ma prima di proseguire in questa direzione, bisognerebbe spendere qualche parola sulla posizione assunta da Giuliani e aprire una breve parentesi sul contesto storico-letterario entro il quale la proposta teorica si inserisce.

Giuliani dà alle stampe le proprie riflessioni intorno alla metrica in una fase di forte messa in discussione critica del verso libero (1957-1965), che collimerebbe, secondo Giovannetti e Lavezzi, a «una vera e propria cesura epocale»³⁹². I due critici individuano tre «tendenze che rinnovano in profondità l'orizzonte», vale a dire la metrica “accentuale”, la ripresa ironica delle forme chiuse e la metrica “atonale”, accomunate da «una specie di *nominalizzazione* delle strutture» finalizzata alla proposta di definizione di nuovi sistemi chiusi sostenuti da

³⁹¹ B. Brecht, op. Cit. p. 259.

³⁹² P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 35.

«*protocolli teorici o allegati programmatici*», utili a guidare «la ricezione di strutture altrimenti quasi non descrivibili»³⁹³.

La prima, teorizzata da Franco Fortini in tre saggi pubblicati in rivista tra il 1957 e il 1958³⁹⁴, scaturisce da un isocronismo accentuale dato dall'interazione tra «numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi»³⁹⁵. L'autore ritiene che «la grande varietà dei versi liberi» si riduca «sotto uno dei tre tipi che già Pavese aveva creduto ritrovare a tre, a quattro e a cinque accenti maggiori con una maggiore frequenza dei primi due tipi naturalmente»³⁹⁶. Tale tendenza induce Fortini a teorizzare il costituirsi di «una vera e propria metricità, canonica [...], come “riconoscimento di forme”» in risposta a «una ormai più che semisecolare ritmica “libera”»³⁹⁷ dalla quale «ormai» è nato «qualcosa di radicalmente nuovo»³⁹⁸.

La seconda delle proposte teoriche elencate proviene invece da un breve contributo di Giovanni Giudici, risalente al 1964 e intitolato *La gestione ironica*. In esso, il poeta, affrontando un discorso incentrato sul rapporto tra poeta tradizione e innovazione, propone due alternative di confronto: nella prima, «il peso delle forme poetiche prevale sul progetto poetico» e «finisce per allinearsi in esse»; nella seconda, al contrario, «le stesse forme istituzionali vengono assunte dallo scrittore di versi in una misura puramente strumentale», essendo delle «casseforme provvisorie, semplici simulacri di strutture, talché il risultato ne fuoriesce indenne,

³⁹³ *Ivi*, p. 35. Corsivo degli autori.

³⁹⁴ Cfr. F. Fortini, *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III (1957), pp. 10-12; ID. *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», XII (1958), pp. 504-511; ID. *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, «Paragone», IX (1958), pp. 3-9. Tutti i saggi sono disponibili in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 785-817.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 804.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 801. Fortini verrà messo in discussione più volte. Cfr. P. M. Bertinetto, *Aspetti prosodici della lingua italiana*, Padova, Clesp, 1979, pp. 225; si legga quanto scritto da Menichetti, riferendosi esplicitamente alle teorie di Fortini: «In concreto, a meno di dar credito a eventuali dichiarazioni dell'autore e anche disponendo dei suoi “scritti teorico-storici sull'argomento” [...], il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo; la metrica accentuale sconfinata fatalmente in quella libera», in A. Menichetti, *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 96-98. Infine, si considerino le parole di P. V. Mengaldo, che li definirà «più ingegnosi che convincenti», in P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 271.

³⁹⁸ P. Giovannetti, G. Lavezzi, op. Cit. p. 36

servendosene e non servendole»³⁹⁹. Giudici si orienta in tale ultimo senso, e sostiene che per il poeta l'affermazione di un progetto che non si "pieghi" alle istituzioni debba passare per una «gestione ironica della forma istituzionale», cioè per un «atteggiamento nei riguardi della medesima» che le attribuisca «un ossequio, un riconoscimento, tanto chiaramente formale da apparir menzognero, ossia ironico, equivalente insomma a una sospensione o negazione di riconoscimento»⁴⁰⁰. In sostanza, il recupero della metrica tradizionale avviene in una forma estremizzata e con l'«atteggiamento duplice» di chi «*finge* di credere nel valore e nella tenuta delle convenzioni, per riuscire a costruire con esse [...] qualcosa che in fondo poco ha a che fare con i contenuti convenzionali della tradizione»⁴⁰¹.

La terza è la proposta con cui abbiamo dato avvio a questo paragrafo. Si tratta, infatti, della metrica atonale che Giualiani, nella *Forma del verso*, fa scaturire da un'«inquietudine metrica» intesa come il «sintomo per cui si manifesta nel poeta l'angoscia della realtà»⁴⁰². Per spiegare da quali presupposti sia nata, Giuliani ricorre a un assunto di Francesco D'Ovidio sul passaggio dalla metrica quantitativa latina alla metrica qualitativa romanza: «la causa vera, o unica [...] della versificazione» qualitativa sarebbe stata ravvisabile nella «struttura nuova del latino parlato» come «naturale effetto della trasformazione della lingua»⁴⁰³. Alla visione di D'Ovidio si affiancherebbe quella di Eliot, per la quale il poeta dovrebbe fare i conti con «i periodici mutamenti cui è soggetto il rapporto del linguaggio poetico con se stesso»⁴⁰⁴, nella scelta del «ricorrere alle [...] proprie risorse» o «alla lingua comune»⁴⁰⁵. Il contesto in cui i poeti degli anni Sessanta vivono sarebbe dunque la naturale conseguenza di «una profonda trasformazione operatasi nella lingua comune» che «include una necessità di adeguamento ai mutamenti del pensiero e della sensibilità»⁴⁰⁶, rivelatisi nelle nuove esigenze della composizione in versi.

³⁹⁹ G. Giudici, *La gestione ironica*, in «Quaderni piacentini», 19-20, ottobre-dicembre 1964, pp. 23-30; ora in ID., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 210.

⁴⁰⁰ G. Giudici, op. Cit. p. 213.

⁴⁰¹ P. Giovannetti, G. Lavezzi, op. Cit. p. 38.

⁴⁰² A. Giualiani, op. Cit. p. 186.

⁴⁰³ F. D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani*, in *Versificazione Romanza. Poetica e poesia medioevale*, vol. 2, Napoli, Guida, 1932, p. 139.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 186. La citazione è tratta da T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, London, Kermode, 1975, pp. 108-114.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 186.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

Le proposte dei Novissimi, in risposta a tale stato di cose, sono varie. Giuliani però ne individua dei principi comuni a partire dai versi pubblicati nell'antologia: l'«informalità», nell'accezione di assenza calcolata di una forma metrica individuata, e l'«atonalità», intesa come indistinzione tra sillabe toniche e sillabe atone. I Novissimi abbandonano l'isosillabismo e l'isocronia accentuale, con l'intenzione di elaborare «ritmi che vogliono esercitare il diritto di diventare metri per se stessi»⁴⁰⁷ e di comporre «una poesia che sempre, e volta per volta, inventa il verso dall'interno»⁴⁰⁸, ridiscutendo il rapporto esistente tra ritmo e metro.

In un'ottica d'opposizione basata sull'idea di «anti-modello»⁴⁰⁹, i poeti inseriti nell'antologia di Giuliani lavorano, come ha sottolineato Antonio Pinchera, sulla costruzione del verso e sulla struttura della lingua per mezzo di «serie di gruppi semantici semplici», riprendendo le teorie di B. Hrušovský. In sostanza, si tratterebbe di gruppi «di due o tre unità più piccole» non «divisibili ulteriormente in gruppi più piccoli», ognuno dei quali «costituisce un'unità composita, dotata di un particolare equilibrio interno»⁴¹⁰, con alcune somiglianze che li assimilerebbero ai «cola» di tradizione classica. Ai gruppi corrisponderebbero dei «cola», mentre alle unità minime dei «ritmemi»⁴¹¹, ovvero dei nuclei ritmici ricorrenti. Dunque,

una versificazione colica si è sostituita alla versificazione sillabica: ora sono essi, questi cola formati da gruppi semplici semantici, che hanno assunto l'importanza che aveva un tempo la sillaba; sono essi la radice del ritmo.⁴¹²

Per chiarire quanto appena affermato, si osservino i seguenti versi tratti dalla *Ragazza Carla* di Elio Pagliarani, analizzati da Antonio Pinchera in un saggio del 1990 intitolato *La metrica dei 'novissimi'*:

Il ponte sta lì buono e sotto passano

⁴⁰⁷ A. Pinchera, *La metrica dei "novissimi"*, in AA. VV., *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 62.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ B. Hrušovský, *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 174.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 63.

⁴¹² *Ibidem*.

treni | carri | vagoni | frenatori | e mandrie dei macelli
e sopra passa il tram, | la filovia di fianco, | la gente che cammina
i camion della frutta di Romagna.⁴¹³

I versi, che analizzeremo nel capitolo dedicato all'autore (*Infra* 4.2), vengono proposti dallo studioso tra i vari d'esemplificazione. I centrali sono costituiti da ritmemi, di cui si segnalano le suddivisioni, che «si lasciano identificare attraverso un fitto ordito di allitterazioni e parafonie»⁴¹⁴. I cosiddetti “cola” possono corrispondere a singoli lessemi, come «treni», «carri» o «vagoni», o da intere proposizioni, come nel caso di «e sopra passa il tram». Ciò non esclude l'individuabilità di versi canonici – si noti, ad esempio, che il primo e l'ultimo dei versi citati sono endecasillabi a maiore, o che i due centrali contano combinazioni di altrettanti endecasillabi e settenari. Insomma, è chiaro quanto la compresenza di elementi di tradizione ed elementi di innovazione spinga il verso, rendendolo quasi uno specchio attraverso cui far riflettere la problematicità di una fase di passaggio.

Delle tre linee sintetizzate pocanzi, l'ultima – sulla quale si è maggiormente soffermata la nostra attenzione – include un lavoro programmatico in direzione dell'eseguibilità poetica orale. Non si tratta, in realtà, di un discorso strettamente connesso alla scelta di ritmemi, cola o all'abolizione – di fatto non avvenuta – di un'idea di metrica canonica, bensì della dimostrazione di una certa sensibilità rispetto a un contesto in cui la dimensione orale si sta pienamente riaffermando. Col rimando a Olson, Giuliani intende dare rilievo al fatto che gli autori inseriti nell'antologia – Pagliarani, Sanguineti, Balestrini e Porta – sperimentano versi in linea di massima pensati per l'ascolto e, dunque, composti *nell'*ascolto, nonostante i risultati si dimostrino diversi e spesso incerti. Un'incertezza causata da un'*impasse* che bene descrive Sanguineti quando, commentando l'uso del materiale verbale nei testi della neoavanguardia, scrive: «il vecchio ordine non funzionava

⁴¹³ Riporto la scansione di Pinchera, *Ivi*, p. 65.

⁴¹⁴ A. Pinchera, op. Cit. p. 65.

manifestamente più, e l'ordine nuovo, altrettanto manifestamente, non funzionava ancora»⁴¹⁵.

Ma il nuovo ordine che ancora a tentoni cerca nuove modalità d'espressione poetica, oltre a rendere manifesta una certa sensibilità da parte degli autori citati, esprime anche l'esigenza di uscire dall'intoppo dato dalla specularità di regolarità e irregolarità: nell'ottica del respiro poetico "novissimo", al "vecchio" e al "nuovo ordine" equivarrebbero il «respiro [...] regolare con cui la classicità cercava di esprimere anche eventuali contenuti drammatici» e il «respiro irregolare» e «ansioso, caratteristico della modernità»⁴¹⁶. Nella prospettiva di un'indagine su oralità e poesia, lo scontro si rivelerebbe anche in quelle che abbiamo visto essere rispettivamente le due colonne portanti dell'oralità tradizionale e moderna: la ridondanza che sta a fondamento della narrazione ad alta voce della classicità – dalla filastrocca alla lirica d'improvvisazione settecentesca – e il parlato a cui la poesia del secondo Novecento si è pian piano accostata.

Nei testi poetici dei due autori sui quali ci si soffermerà nei prossimi capitoli si seguirà l'oscillare tra una concezione classica di oralità e di respiro e un approccio del tutto sensibile alla contemporaneità, tra il dialogo e la ridondanza, tra il ritmo alienante della città di Pagliarani e la progressione iterativa dei versi-filastrocca di Porta. Insomma, negli esempi dei due Novissimi si constaterà la difficoltà alla quale un poeta, che scrive agli albori o nel pieno della teorizzazione sull'oralità e del ritorno di questa in vesti del tutto inaspettate, deve far fronte. Pertanto, si demanderanno alle singolarità dei casi le analisi, le riflessioni e le questioni relative ai tre aspetti cruciali delle intersezioni tra poesia e oralità già preannunciati – mimesi del parlato, strategie retoriche di ripetizione e aspetti ritmico-intonativi – premettendo a questi un'inquadratura più ampia sui poeti e sul rapporto che intrattengono con l'oralizzazione esogena a fondamento delle trasformazioni poetiche in questione.

⁴¹⁵ Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID. *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 94.

⁴¹⁶ D. Barbieri, *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, «L'Ulisse», XVI (2014), p. 119.

CAPITOLO IV

La poesia *en plein air*: Elio Pagliarani.

«La caratteristica fondamentale della poesia di Pagliarani è indubbiamente quella del lavoro *en plein air*, fuori da qualsiasi torre d'avorio, lontano da ogni specie di recinto sacro. Una poesia come quella di Pagliarani acquista forza d'urto perché viene caricata di elementi estranei, di oggetti e reperti ideologici presi di peso dalla realtà e utilizzati spesso nella loro corposità immediata, senza nessuna preventiva operazione di adattamento»⁴¹⁷.

Oltre il recinto silente della scrittura, nell'urto del reale che ingloba ogni estraneità, dall'impatto di una voce che scandisce parole. È qui che Adriano Spatola ritrova Pagliarani: *en plein air*, laddove il suono si propaga e le sillabe pensate e restituite all'ascolto raccontano una società stratificata, affaticata, soffocata, all'ombra di città dal cielo grigio lamiera o negli uffici in cui le formule standardizzate dei telegrammi si accavallano e i rumori in battere e in levare di dattilografie indaffarate scandiscono il tempo.

Elio Pagliarani, che nell'aria aperta vuole sentirsi risuonare mentre compone versi, sa di dover essere ritrovato in quanto appena descritto. Nell'intervista rilasciata a Renato Minore un anno prima della morte, il poeta si volta a guardare – e ad ascoltare – il proprio trascorso poetico, intessuto di sillabe “gridate”, sin dalle sfide a colpi di voce che da quattordicenne organizzava nella natale Viserba, per rimarcare l'intrinsecità orale della propria opera poetica, e della *Ragazza Carla* in prima istanza:

Non è che sono bravo a leggere, è che la mia poesia è così strutturata. Tutte le poesie che ho scritto le ho scritte gridandole. E ho avuto sempre la mania di leggere: a tredici, quattordici anni organizzavo gare tra i bambini della mia

⁴¹⁷ A. Spatola, recensione a Elio Pagliarani, *Lezione di fisica*, Scheiwiller, Milano 1964, in «Il Verri», XX (1966), ora in AA. VV. *La poesia di Elio Pagliarani*, numero monografico de «L'illuminista», VII (2007), n. 20/21, p. 352.

strada a chi leggeva meglio. E davo un premio di tasca mia ai migliori. *La ragazza Carla* l'ho letta e riletta infinite volte nelle osterie, con amici a Milano.⁴¹⁸

Preludio a una prospera carriera da esecutore in versi, le sfide adolescenziali a colpi di versi saranno replicate, in forma meno agonistica, negli anni della maturità, nei quali l'autore si prodigherà in svariate letture, laboratori e operazioni culturali e mediatiche.

Ma seguiamo in prima istanza il percorso poetico, per poi reintegrarlo in più ampio discorso sulla spettacolarità⁴¹⁹. Laureatosi in scienze politiche a Padova nel 1951, Elio Pagliarani si trasferisce a Milano, dove, in un primo momento, insegna alle scuole serali, inserendosi poi nel mondo del giornalismo con la nomina a redattore per l'«Avanti!». Milano, scrive il poeta, «è ben più di una avventura dello spirito: è il nostro tempo ambiente, la condizione attuale; di volta in volta accettata o combattuta»⁴²⁰. Ed è in tale città-condizione che Pagliarani scrive le sue prime opere, *Cronache e altre poesie* (1954), *Inventario privato* (1959) – due raccolte di testi poetici più o meno afferenti alla lirica – e il poemetto didascalico *La ragazza Carla* (1960). Più volte proiettanti un'immagine d'autore «realista, con venature populistiche e crepuscolari»⁴²¹, i versi del primo Pagliarani sono tutt'altro che semplici riprese del crepuscolarismo. Il supposto «crepuscolare», tracciato in nome di un presunto atteggiamento d'umiltà e di dimissione è stato criticato già nei *Novissimi* da Alfredo Giuliani⁴²², e più recentemente da Andrea Cortellessa, che a proposito delle *Cronache* ha precisato quanto la «percezione dell'uomo-cosa, a

⁴¹⁸ R. Minore, *Pagliarani*, in *La promessa della notte. Conversazioni con poeti italiani*, Roma, Donzelli, 2011, p. 141.

⁴¹⁹ Oltre ai saggi citati nel corso del presente capitolo, per una panoramica sull'autore si considerino G. Ferroni, *Elio Pagliarani*, in ID., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991, pp. 537-539, e W. Pedullà, *Elio Pagliarani*, in *Storia generale della letteratura italiana* diretta dallo stesso e da Nino Borsellino, vol. XII, *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Federico Motta, 1991, pp. 182-199.

⁴²⁰ E. Pagliarani, *Le città dei poeti*, in «Poesia», V (1992), n. 51, p. 22.

⁴²¹ Così lo definisce Giovanni Raboni in *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VII, *Il Novecento*, nuova edizione a cura di Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1986; ora in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 207.

⁴²² Pagliarani, precisa Giuliani, «non recita la parte dell'eroe bastonato» e diverge dalle tendenze neocrepuscolari. Sarebbero, aggiunge, bastonati «realmente, dalla vita, i suoi personaggi», mentre il loro autore gli si fa presso «carico di reticente affetto». In A. Giuliani, op. Cit. p. XXVIII.

differenza che in tanto espressionismo e crepuscolarismo, non» risparmi il «soggetto»⁴²³. E in merito, nemmeno l'autocritica del poeta, che ha taciuto tali opere incipitarie – *Ragazza Carla* esclusa – come macchiate da «troppe parole di carità»⁴²⁴, risulta da accogliere *in toto*. È stato evidenziato quanto nella prima silloge l'io lirico non sia una presenza dominante e quanto soprattutto non si presenti nelle vesti di chi “suppone” «di sapere» né in quelle di «un credulo confessore delle proprie trasgressioni» o «un trenodico cantore delle proprie inefficienze». Nelle *Cronache* l'io è piuttosto «un io diviso e suddiviso e condiviso»⁴²⁵, è «già un Io personaggio», il protagonista «d'una *tranche de vie* non esattamente edificante»⁴²⁶. Si tratta di un «"io lirico collettivo" ben radicato in un universo costituito unicamente da *oggetti d'uso*», che si esprime mediante «forme testuali [...] che alludono ad un consumo “sociale”», ovverosia attraverso condizioni «tradizionalmente cariche di implicazioni esistenziali di carattere collettivo (*Domenica; Lunedì; Viaggio; ecc.*)»⁴²⁷.

Il problema – condiviso tanto da Pagliarani quanto dalla neoavanguardia, alla quale nei primi anni Sessanta si accosta avvicinandosi *all'entourage* del “Verri” di Anceschi, sta nell'espressione eccedente dell'io lirico, al quale si oppone, in nome di un rinnovamento della poesia, attraverso l'imposizione di «barriere espressive all'io di chi scrive», per puntare al raggiungimento dell'«oggettività»⁴²⁸. A quest'ultima Pagliarani si approssima con *La ragazza Carla*, contestualmente avvicinandosi alla neoavanguardia con la pubblicazione dei *Novissimi*.

L'abbandono definitivo dell'io in favore della narrazione in versi, l'accentuata commistione di linguaggi e il riassetto sperimentale del genere letterario, preannunciano una nuova parentesi di scrittura. Dalla prossimità col gruppo e dagli slanci alla sperimentazione linguistica e alla reinvenzione dei generi che ne

⁴²³ A. Cortellessa, *La parola che balla*, in E. Pagliarani, *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 11.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 8

⁴²⁵ L. Ballerini, *Della violenta fiducia ovvero di Elio Pagliarani in prospettiva*, in ID. (a cura di), *Elio Pagliarani*, numero monografico contenente gli Atti della giornata di studi di Los Angeles (7 ottobre 2003) di «Carte italiane», I (2004), p. 2.

⁴²⁶ A. Cortellessa, op. Cit. p. 9.

⁴²⁷ A. Briganti, *Prefazione* a ID. *Poesie da recita. La ragazza Carla, Lezione di fisica e fecaloro*, dalla *Ballata di Rudi*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 7-8.

⁴²⁸ E. Pagliarani, *Pagliarani, Elio*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, ora in E. Pagliarani, op. Cit. p. 462.

derivano, scaturiscono in seguito *Lezione di fisica* (1968) e *Rosso corpo lingua* (1977): la prima, una raccolta controcorrente – per l’assenza di una narrazione, per la resa grafica dei versi esasperatamente lunghi e per l’incremento nell’uso di linguaggi tecnico-scientifici – e a tratti metapoetica, che vuole “isegnare” «a considerare la dura materialità del mondo e le leggi (scientifiche ed economiche) che lo governano» senza il supporto dell’esemplificazione diegetica; la seconda, *Rosso corpo lingua*, o *Doppio trittico di Nandi* – che rientrerà con sottrazioni e modifiche nella *Ballata di Rudi* –, una raccolta priva, in apparenza, di contenuti organizzabili razionalmente, in cui «una complessa e fitta rete di significanti imprigiona e cela [...] il senso del testo, il suo messaggio», con, in aggiunta, una vera e propria “cancellazione” di «qualsiasi abbozzo narrativo»⁴²⁹. In entrambe, e già nel poemetto del ’60, il «presupposto», che accomuna Pagliarani agli altri autori della neoavanguardia sta sicuramente nell’esigenza di una messa in discussione e di un «attacco alla società contemporanea» a partire da «una mimesi critica e demistificante dei suoi linguaggi e della loro funzione ideologica»⁴³⁰.

Giunti al termine degli anni Settanta, nel lungo solco di rielaborazione al termine del quale scaturirà poi *La ballata di Rudi*, si situano i venticinque *Esercizi platonici* (1985), nei quali, dichiara Pagliarani, non è «stato fatto altro che trascrivere e scandire il linguaggio colloquiale di Platone [...] quale è stato reso in lingua italiana nella versione e interpretazione di Enrico Turola⁴³¹». Tutt’altro che una semplice trascrizione, gli *Esercizi platonici* rappresentano un’interessante parentesi nella poetica di Pagliarani, in quanto riportano il verso alla sua brevità, riavvicinandosi alla lirica e incentrandosi su riflessioni di tipo filosofico⁴³².

Infine, giungiamo alla *Ballata di Rudi* (1995), un vero e proprio riapprodo alla diegesi in ventisette sezioni in versi pubblicato dopo anni di rielaborazioni e

⁴²⁹ G. Sica, *La lettera analitica*, postfazione a E. Pagliarani, *Rosso, corpo, lingua, oro, pope, papa, scienza, Doppio trittico di Nandi*, Cooperativa Scrittori, Milano, 1977, pp. 43-44.

⁴³⁰ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 935.

⁴³¹ E. Pagliarani, *Nota a Esercizi platonici*, in ID., op. Cit. p. 256.

⁴³² Quasi un «dialogo», a detta di Federico Fastelli, «che la poesia del nostro decide di intraprendere non tanto con la filosofia platonica quanto con il linguaggio di questa, salvo poi realizzare che a tale linguaggio è in qualche modo legata una dimensione problematica che necessita senz’altro di riflessioni filosofiche». Fastelli vuole certamente richiamare l’attenzione sugli obiettivi di scavo linguistico a cui perennemente è volto Pagliarani. In tal caso, l’indagine filosofica che sottende l’opera, funge da mezzo per una rivalutazione complessiva della lingua poetica. Cfr. F. Fastelli, *Dall’avanguardia all’eresia. L’opera poetica di Elio Pagliarani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, p. 88.

ripensamenti, che consegna al lettore un riepilogo delle fasi esperite fino alla metà degli anni Novanta.

La sintesi pocanzi fornita circa le tappe principali di un esteso esercizio poetico sarebbe ben poco comprensibile se non la reintegrassimo nel suo congenito teatrale e spettacolare realizzarsi, mediante la doppia prospettiva, esogena ed endogena, dell'oralizzazione fin qui proposta. Pagliarani scrive mentre intorno a sé la poesia si legge a voce alta nei teatri, in radio, alla televisione. La Roma degli anni Settanta, quella del Beat 72 e di Castelporziano (*Supra* 2.3), a cui partecipa attivamente, è anche la sua Roma, la città nella quale organizza letture e laboratori; la città nella quale il poeta promuove ricerche comuni come, alla fine degli anni Ottanta, la videorivista Videor. Elio Pagliarani pensa alla poesia mentre pensa al teatro, tenendone, parallelamente, le redini e produce scritti teatrali che, sebbene «rappresentati solo in maniera episodica e pubblicati in edizioni minime»⁴³³, hanno determinato in maniera decisiva le strutture dell'operato poetico: «Per Pagliarani, la poesia di ricerca trova nel teatro il luogo ideale per dialogare con il pubblico, invitato a partecipare attivamente alla progressiva sedimentazione del testo»⁴³⁴. Pertanto, il «genio poetico di Pagliarani [...] si manifesta in forme e movenze squisitamente teatrali»⁴³⁵.

I suoi versi restituiscono chiaramente la traccia di questo duplice orientamento, non fermandosi all'accessorietà dell'esigenza spettacolare a cui offrire il silenzio dello scritto, bensì strutturandosi intrinsecamente per la scena:

L'invenzione più fertile di questo poeta sta nell'aver liquidato la lirica sostituendole un genere spurio, mescidato, promiscuo, che abbraccia insieme la narrativa e la rappresentazione teatrale e la coniuga e somma le possibilità comunicative dell'uno e dell'altro genere⁴³⁶.

⁴³³ Per una ricognizione delle opere teatrali del poeta si rimanda a E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di Gianluca Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013.

⁴³⁴ G. Rizzo, «Attivare l'inerzia della carne è già protesta», *Il teatro di Elio Pagliarani*, in *Ivi* p. 11.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 8.

⁴³⁶ F. Curi, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in ID. *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 178.

Insomma, l'invenzione di Pagliarani sta in quella che Alessandra Briganti – in un'edizione del 1985 contenente *La ragazza Carla*, *Lezione di fisica* e *La ballata di Rudi* – chiama *Poesia da recita*, una poesia collettiva dalla marcata apertura sociale, pensata affinché venga “recitata” a voce alta, nella quale fondamentali sono l'azione, i sensi, le percezioni e, dunque, il corpo, che tramuta la voce (il fiato) in recita e gestualità, con il consequenziale sviluppo, «al massimo grado», della «funzione fatica»⁴³⁷. Pervasa da una «aspirazione al dialogo attuata attraverso un massimo di “esposizione” dell'esecutore e una continua “offerta” ad un “contatto”», la poesia da recita vuole «provocare una vera e propria azione dell'ascoltatore/lettore, stimolato a ricreare, secondo forme proprie, in un processo di carattere mimetico, l'universo significante che gli viene offerto»⁴³⁸.

Ma allo stesso tempo, nell'ideologia di Pagliarani, la relazione tra esecutore e spettatore deve pur realizzarsi in senso inverso: se è consuetudine che l'attore/esecutore reciti rivolgendosi alla platea e che quest'ultima ne sia modificata, nel poeta è viva la convinzione che anche gli esecutori subiscano l'influsso di chi li ascolta. Pertanto, così come «a teatro è il fiato dello spettatore che dà fiato all'attore», nella concezione del poeta i versi da leggere in pubblico «variano, in funzione di chi li ascolta»⁴³⁹. I lettori sono così influenzati dagli spettatori, la poesia dal teatro, in un circolo di dare e ricevere, modificarsi e modificare, subire e restituire.

Il presente capitolo analizzerà la figura di Pagliarani introducendone l'attività pubblica – di partecipante e promotore attivo – con un'attenzione particolare per i laboratori di poesia e per la videorivista Videor. Si procederà poi nell'indagine, nella *Ragazza Carla* e nella *Ballata di Rudi*, per evidenziare i tratti salienti in vario modo intersecantesi con le forme dell'oralità fin qui affrontate.

4.1 Dai laboratori di poesia a “Videor”

⁴³⁷ A. Briganti, *Prefazione* a E. Pagliarani, *Poesie da recita*, a cura della stessa, Roma, Bulzoni, 1985, p. 7.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 6.

⁴³⁹ E. Pagliarani, *Introduzione. Teatro come verifica*, in ID., *Il fiato dello spettatore*, Marsilio, Padova 1972, ora in ID. *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di Marianna Marrucci, Roma, L'orma, 2017, p. 9.

Nel commento alla serata di *Un poeta per volta* curata da Michelangelo Coviello, a Cordelli preme rilevare la natura d'oralità dell'autore milanese, per considerarla come un «ottimo proseguimento alla “linea”»⁴⁴⁰ di Pagliarani. Elio è tra i presenti, in quel movimentato '77 lo sarà in più occasioni⁴⁴¹, compreso il Festival di Castelporziano del '79, e molti altri che ne verranno. Attivissimo lettore, vuole che la propria poesia salga sul palco, sia veicolata dai media; vuole che la propria voce e la gestualità di cui è portatore vengano registrate costantemente, in pubblico o nell'intimità dello studio romano di via Margutta. Attuato vocalmente, esercitato e misurato nell'ascolto reciproco (di lettore e di pubblico), sillabato e demandato alla ripetibilità del nastro registratore: per Pagliarani chi *fa* poesia deve, perché gli è finalmente concesso, sfruttare le possibilità fornite dalle tecnologie per riattualizzare la propria connaturata propensione alla sonorità. E in conseguenza di tale propensione, il materiale a oggi posseduto, in prevalenza presso la Biblioteca Pagliarani, risulta abbondante⁴⁴².

Il poeta è un modello, una guida per i più giovani, una presenza costante nelle letture:

Come chiamare questa stagione, quella fra la metà degli anni Settanta e i primi anni Novanta, se non la stagione delle parole collettive? Tutto era collettivo: collettivo lo studio, collettiva la progettazione del lavoro, collettivi i tentativi per un'editoria diversa, collettivo il processo creativo che veniva sottoposto alla riflessione del gruppo; la disposizione delle sedie nelle aule dell'altare nelle chiese era cambiata, le relazioni umane sembravano – e forse lo erano – profondamente modificate, superati molti confini e, tuttavia, più questo processo avanzava, più si sentiva il bisogno di una guida, di un maestro che orientasse le scelte nell'abbondanza delle parole, tutte sdoganate, tutte accessibili: Elio aveva la capacità di guidare i giovani e lo faceva in modo naturale e insieme autorevole⁴⁴³.

⁴⁴⁰ F. Cordelli, op. Cit. pp. 89-90.

⁴⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 67-68.

⁴⁴² La maggior parte del materiale da noi posseduto è stata gentilmente fornita da Cetta Petrollo e da Orazio Converso, ai quali vanno i più sentiti ringraziamenti.

⁴⁴³ C. Petrollo, *Margutta 70*, Genova, Editrice Zona, 2019, pp. 92-93.

Chi meglio della penna testimone di Cetta Petrollo potrebbe descrivere quelle settimane affollate, quella collettività e presenza che gli anni Settanta hanno rappresentato per le generazioni di autori, poeti, lettori, giovani e meno giovani trascinati nello sciame fisico e ideologico che accoglieva tutti e modificava la percezione del rapporto intersoggettivo? *Non ci sono sedie per tutti*, s'intitolava il volume, pubblicato nel 1985, che andava precisamente nella direzione della testimonianza ravvicinata a tale temperie: i posti a sedere non erano abbastanza, perché allo spazio dell'individualità subentrava quello della condivisione.

A Elio Pagliarani si devono numerosi laboratori di poesia inaugurati a Roma, sotto la sua guida. Di essi, il primo ha sede in via Pompeo Magno, nella galleria di Plinio De Martiis, per poi trasferirsi, negli anni Ottanta, presso la Casa dello Studente, sita in via Cesare De Lollis. L'intenzione iniziale, risalente alla primavera del '76, è quella di "allontanare" i giovani dall'ossessione per la politica e di sottrarli alle «secche distruttive in cui» stanno «precipitando»⁴⁴⁴ negli anni di piombo. Perciò, Pagliarani decide di creare uno spazio nel quale raccogliere attorno a sé le nuove generazioni, per far sì che "pratichino" assieme il verso. Proprio questi ultimi testimonieranno delle lunghe serate trascorse in nome del "fare poesia" e ricorderanno l'inseparabilità del poeta «dal Laboratorio», come una tappa fondamentale della propria «giovinezza». Elio è stato per loro l'ideatore di una fucina o, più correttamente, di una «palestra»:

Elio Pagliarani è per me inseparabile dal Laboratorio di poesia che creò alla fine degli anni Settanta a Roma, e è inseparabile dalla mia giovinezza. Perché eravamo tutti con lui, a casa sua. In quella casa sul pendio del Pincio, nel centro di Roma e che sembrava in campagna. [...] Credo che Elio sia stato il primo in Italia a fare un Laboratorio di poesia, e per la portata storica che ha

⁴⁴⁴ Ecco la testimonianza completa della Petrollo: «A Elio l'idea del Laboratorio venne nella primavera del 1976. Stavamo attraversando via del Babuino per andare alla libreria Feltrinelli e io gli parlavo della scuola, probabilmente raccontandogli qualche storia del XXII liceo scientifico: uno come lui, con la sua capacità didattica e la sua capacità di ascolto e comunicazione, non avrebbe dovuto aprire una scuola? Una scuola privata che tentasse di formare i ragazzi come la scuola pubblica non riusciva più a fare? Non c'era un sistema per liberare gli studenti dai professori che non insegnavano più nulla e riempivano le pareti delle scuole di istruzioni rivoluzionarie? Per impedire che nelle ore di lezione andassero a comperare la droga dagli spacciatori, che li aspettavano all'ingresso e nei campi intorno? Elio mi rispose che sì, era necessaria una scuola che allontanasse un po' i ragazzi dalla politica, sì, una scuola di poesia!», in C. Petrollo, op. Cit. pp. 89-90.

avuto, rimane credo l'unico. In quel laboratorio ci incontrammo tutti: era una generazione intera di scrittori in un momento di passaggio importante, da una fase storica di lacerazioni, di ideologia, a una visione nuova di ricomposizione, di pietas. [...] Il cuore del Laboratorio era la lettura dei nostri testi, seguita dal suo formidabile giudizio, e da una libera discussione che egli pilotava in modo magistrale.⁴⁴⁵

Il laboratorio era una palestra: Elio ci faceva scrivere epigrammi, stornelli, ci avviava alla metrica. Il giro sintattico della poesia che ho citato mi suggeriva uno spaesamento. [...] L'esperienza più grande era la sua voce, sentirlo leggere, con le mani alzate per sottolineare il ritmo. [...] Pagliarani era il «fare», la prova dei fatti, l'apprendistato, la fucina: ho imparato da lui a controllare la voce, a tenere la misura. [...] Era tutta una stagione di fervore ed Elio al centro di iniziative, letture, incontri.⁴⁴⁶

Oltre a dare conferma dell'esperienza laboratoriale come di un'occasione sopraggiunta in un momento storico delicato, Claudio Damiani e Alberto Toni mettono in rilievo la centralità che l'esercizio e l'atto di lettura ad alta voce rivestono per tali laboratori. La stessa Petrollo non manca di ricordarlo quando sostiene che il filo conduttore tra i diversi incontri può essere rintracciato in un «confronto continuo per voce di quanto ognuno stava sperimentando» e in «una riflessione pubblica, diretta»⁴⁴⁷, condivisa in presenza. Le riunioni di via Margutta lo vedono guidare gli amici, ascoltarli, commentarne i versi e indirizzarli. Qui, sul «seggione neorinascimentale comperato a Porta Portese» che viene «sistemato al centro della sala vicino alla stufa»⁴⁴⁸, i partecipanti leggono le proprie poesie: tra i tanti, Gabriella Sica, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Jacqueline Risset, Valerio Magrelli, Claudio Damiani e Sandra Petrignani.

⁴⁴⁵ C. Damiani, Contributo senza titolo a A. A. V. V., *Elio per tutti, tutti per Elio*, in <https://www.alfabeta2.it/2012/04/03/elio-per-tutti-tutti-per-elio/> (ultima consultazione 15/12/2020).

⁴⁴⁶ A. Toni, Contributo senza titolo a *Ivi*, p. 29.

⁴⁴⁷ C. Petrollo, op. Cit. p. 91.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 91.

Dalle occasioni d'incontro realizzatesi nell'81 si stamperà il "Bollettino di poesia"⁴⁴⁹, una rivista in ciclostile, curata da Pagliarani, che registra per iscritto le letture poetiche incluse nelle giornate d'incontro e alcuni aspetti d'approfondimento connessi a queste. All'interno del secondo e ultimo numero del Bollettino (maggio 1981), Carla De Bellis fornisce ai lettori l'unico studio accurato sugli incontri del 1976 di cui oggi siamo in possesso⁴⁵⁰, mentre delle serate che seguono non ci resta che qualche informazione fornitaci dalla Petrollo⁴⁵¹.

Quanto alla struttura, agli obiettivi e alle dinamiche interne al laboratorio, il saggio di De Bellis si rivela uno strumento fondamentale. Ogni lunedì – precisa la studiosa –, dal dicembre del 1976 al maggio del 1977, ci si riunisce nel nome di un'idea di poesia che risulti «più concreta e [...] meno metafisica possibile»⁴⁵². Il «Laboratorio» è pertanto un «luogo dove si privilegia il fare», una «bottega [...] che insegna ai più giovani a tornire pulire smaltare, a foggiare gli stessi oggetti» e «ad usarne con critica perizia le regole e le leggi»⁴⁵³. I presenti a questo primo ciclo

⁴⁴⁹ Del "Bollettino di poesia" escono soltanto due numeri: n. 1, aprile 1981 («BOLLETTINO DI POESIA N. 1 Aprile 1981 || Sommario: || Poesie di: || Gino Scartaghiande | Beppe Salvia | Lina Marocchini | Tommaso De Francesco | Cetta Petrollo | Sauro Albisani | Antonio De Rose | Rosita Copioli | Jean-Charles Vegliante || Saggio di Carla De Bellis e Notiziario di Roberto Milana || Direttore: Collaborano: || Elio Pagliarani | Chiara Scalesse | Roberto Milana | Antonio De Rose || Grafica: Vittorio Venezia»); n. 2, maggio 1981 («BOLLETTINO DI POESIA N. 2 Maggio 1981 || Sommario: || Poesie di: || Vito Riviello | Sebastiano Vassalli | Roberto Milana | Chiara Scalesse | Rosa Romero | Daniela Rampa | Gianni Rosati | Sandra Petrignani | Giovanna Sicari | Carlo Bordini | Marco Papa | Cesare Maoli Antonio De Rose || Tolfa Uno e l'ottava rima (intervista a Tommaso Di Francesco) | Il Gotha di Romanelli | Harry's Bar | "Porte" aperte || Notiziario a cura di Cetta Petrollo. || Direttore: Elio Pagliarani || Collaborano: Antonio De Rose | Roberto Milana | Cetta Petrollo || Grafica: Vittorio Venezia»). Per il reperimento dei materiali si ringraziano Cetta Petrollo e la Biblioteca Mediateca G. Baratta di Mantova, per aver prontamente fornito la digitalizzazione del materiale.

⁴⁵⁰ Oltre alla ricca testimonianza e riflessione di Carla De Bellis ci è pervenuta una trascrizione di una lezione tenuta da Amelia Rosselli, risalente al 28 aprile 1988, ora disponibile online <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/RosTes.pdf> (ultima consultazione 15/12/2020). Delle altre occasioni laboratoriali possediamo materiale audiovisivo, in parte rifluito nelle videocassette "Videor", e in parte in testimonianze possedute da Cetta Petrollo e Orazio Converso.

⁴⁵¹ Nella seconda di queste, organizzata da Pagliarani e da Alessandra Briganti, partecipano numerosi autori: Claudio Damiani, Claudio Albisani, Gualberto Alvino, Tonino Ciuffa, Carla De Bellis, Paolo Del Colle, James Demby, Antonio De Rose, Feliciano, Guido Galeno, Claudio Giovanardi, Giuliano Goroni, Lina Marocchini, Roberto Milana, Alberto Monticelli, Felice Paniconi, Sandra Petrignani, Fabio Pierini, Marina Pizzi, Danilo Plateo, Rosario Romero, Gianni Rosati, Franca Rovigatti, Chiara Scalesse, Alberto Toni e Cristina Yoos. Cfr. Cetta Petrollo, op. Cit. p. 90.

⁴⁵² C. De Bellis, *Esperimenti e metodi del Laboratorio di poesia '76-'77*, in «Bollettino di poesia», I (1981), p. 14.

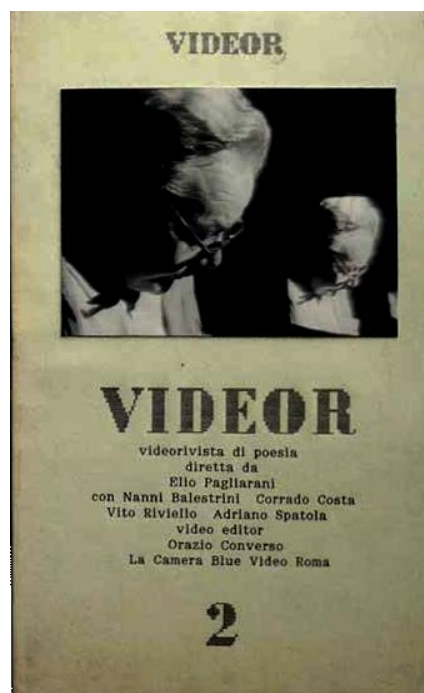
⁴⁵³ *Ibidem*.

laboratoriale – Toti Scialoja, Gianni Rodari, Giorgio Manganelli, Sergio De Risio, Ruggiero Guarini, Rossi Candi e Mario Diacono – collaborano a una serie di incontri con una duplice funzione, teorica e pratica:

Il Laboratorio si è articolato in due momenti, entrambi presenti in genere nel corso delle serate: il momento dell'attività seminariale guidata da esperti e orientata all'indagine tecnica della poesia contemporanea, allo studio di ritmi lessico strutture, oppure all'esemplificazione di diverse chiavi di lettura, dei diversi e più nuovi metodi interpretativi; e il momento, più vivacemente sperimentale, della presentazione di poesie inedite da parte dei giovani autori presenti seguita da dibattiti e da esercitazioni collettive.⁴⁵⁴

L'impostazione fondata sull'alternarsi di teoria e pratica rimarrà pressoché invariata anche nei laboratori degli anni Novanta⁴⁵⁵.

Ma quanto preme evidenziare è che tali «esercitazioni collettive»⁴⁵⁶ non fanno altro che riflettere l'esteriorizzazione generale e la collettivizzazione culturale che investe anche un campo intimo e personale per antonomasia come quello poetico. Pagliarani, che muovendosi nel '76 anticipa di un anno – proprio a Roma – le letture al Beat 72 e di tre quelle al Festival di Castelporziano, attraverso le iniziative promosse si mostra un sostenitore partecipe all'interno di alcuni dei fenomeni che abbiamo ricondotto all'oralizzazione



esogena, lasciando talvolta che rifluiscono le une nelle altre. Parte dei laboratori, ad esempio, ritorna utile a un progetto realizzato alla fine degli anni Ottanta: Videor,

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

⁴⁵⁵ L'affermazione qui avanzata si basa sulla consultazione in prima persona del materiale audiovisivo fornito nel corso della ricerca da Petrollo e Converso.

⁴⁵⁶ C. De Bellis, op. Cit. p. 15.

videorivista di poesia uscita a cadenza trimestrale tra il 1988 e il 1991 in nove videocassette, attualmente reperibili su Youtube e sul sito ufficiale Videor⁴⁵⁷.

Pagliarani la fonda e la dirige assieme ad Orazio Converso, chiamando a collaborare i poeti e chiedendo loro di offrirsi a interviste e letture. Il «taglio e l'impostazione scenica delle riprese», ha scritto Cetta Petrollo, sono figli del decennio precedente, gli anni Settanta. Nascono cioè da quel clima di collettività dal quale abbiamo lasciato che si ramificassero i presenti appunti, all'interno di un'«affettuosa, ma non distratta, dimensione dell'ascolto»⁴⁵⁸.

L'autore coinvolge i sodali al Gruppo 63, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Adriano Spatola, Corrado Costa e Patrizia Vicinelli, e autori per così dire esterni al Gruppo, come Giorgio Caproni, Amelia Rosselli, Vito Riviello e Gregory Corso. A essi si chiede non soltanto di leggere i propri testi o quelli altrui, ma anche di esprimersi, di offrire agli spettatori delle idee e delle posizioni rispetto a diversi argomenti relativi alla poesia degli anni in cui scrivono.

Ecco un breve prospetto dei nove numeri:

Videor 1 Adriano Spatola: *Per una videorivista di poesia*; Vito Riviello: *Telecronache*; Elio Pagliarani: *Poesie di Antonio Delfini*; Nanni Balestrini: *Basta Cane*; Corrado Costa: *Tre Film*. Con la partecipazione di Teresa Campi, Danilo Plateo e Giorgio Massacra. "Blindfold test", da una lettura di Giulia Niccolai *La Mazzerangao la Ballerina, Roma 1982. Incontro con Amelia Rosselli*.

Videor 2 Giorgio Caproni: *Il conte di Kevenhüller*; Franco Cavallo: *Ode a Giordano Bruno*; Massimo Celani: *Bigliettini nelle tasche di Wilhem Fliess*; Elio Pagliarani: *Epigrammi ferraresi*; Guido Galeno: *Da Beppe Salvia*; Patrizia Vicinelli: *Non sempre ricordano*. Con la partecipazione Marco Caporali, Corrado Costa, Nino De Rose, Giovanni Fontana, Vito Riviello, Edoardo Sanguineti, Gino Scartaghiande e Adriano Spatola. "Blindfold test", da una lettura di Toti Scialoja *Cloppete, Cloffete, Roma 1982. Incontro con Giovanna Bemporad sull'Odissea*.

⁴⁵⁷ La rivista, edita da *La camera Blue* sita in via Ludovico di Monreale n. 13 di Roma è affidata a Nora Barbieri (direttore responsabile). Le informazioni offerte in questa sede sono reperibili sul sito della rivista, nel quale si presenta ai lettori anche una ricognizione cronologica delle uscite. Cfr. <http://videor.it/> (ultima consultazione 23/02/2021).

⁴⁵⁸ C. Petrollo, op. Cit. p. 92.

Video 3 Numero dedicato ad Adriano Spatola. Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Corrado Costa, Edoardo Sanguineti, Vito Riviello, Amelia Rosselli, Giulia Niccolai e Alfredo Giuliani leggono Spatola e lo omaggiano raccontando alcuni episodi della sua carriera.

Video 4 Nanni Balestrini, Giulia Niccolai, Michelangelo Coviello, Tommaso Ottonieri, Gabriele Frasca, Vittorio Liberti, Marcello Frixione, Milo De Angelis e Franco Beltrametti. Con ritagli da *Voci nell'acqua*, Spettacolo *Poesia sonora alle fonti del Clitunno*, Festival di poesia organizzato da Nanni Balestrini nell'ambito del festival di Spoleto (luglio 1989) e scene da *Milanopoesia* (settembre 1989). Ripresa che sostituisce il *Blindfold* con in sottofondo la voce di Dylan Thomas.

Video 5 Giorgio Celli, Alfredo Giuliani Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Vito Riviello, Elio Pagliarani, Corrado Costa, Franco Beltrametti, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Enzo Minarelli, Gianni Broi, Richard Martel, Giovanni Fontana, Bartolome' Ferrando, Eugenio Miccini. Con riprese girate durante il convegno "Adriano Spatola Poeta Totale", tenuto i giorni 26 e 27 maggio del 1990 nella Sala Consiliare.

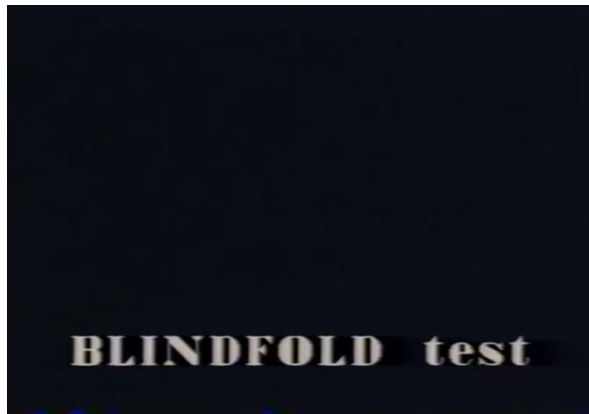
Video 6 "Live" Numero monografico su Vito Riviello, girato nel settembre 1990. L'autore legge, presenta e commenta *Assurdo e familiare*.

Video 7 Corrado Costa, Arno Hammacher, scene da *Parola e Immagine*, Convegno sull'esperienza delle neoavanguardie negli anni Sessanta (1 febbraio 1990), Renato Barilli, Jacqueline Risset, Edward Boilini, Giovanni Ragagnin, Edward Boilini, Ugo Nespolo, Thea Laitef, Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani.

Video 8 "Live" Numero monografico su Amelia Rosselli, che presenta *Diario ottuso*. Introduzione e presentazione di Alfonso Berardinelli.

Video 9 Nanni Balestrini, Corrado Costa, Edoardo Sanguineti, Vito Riviello, Amelia Rosselli, Adriano Spatola, Alfredo Giuliani e Giulia Niccolai.

Le puntate includono lunghe interviste, documentari e dialoghi sugli aspetti orali



della poesia, sulla teatralità, sulla voce e sulla gestualità. Altrettanto interessanti sono i *Blindfold*, esperimenti di lettura a schermo oscurato, che spingono lo spettatore all'ascolto di una voce privata del nome e del volto a cui appartiene. Soltanto al termine dei brevi minuti

di esecuzione se ne svela l'identità: sentiamo, ad esempio, le voci di Toti Scialoja, Giulia Niccolai e una preziosissima registrazione di Dylan Thomas⁴⁵⁹.

Nel secondo numero, le letture dei poeti sono intervallate da un interessante discorso di Edoardo Sanguineti, del quale trascriviamo qualche riflessione:

Personalmente devo dire che ho sempre concepito la scrittura dei testi come una sorta di partitura, insomma, di testo preparato per una voce. Anzi, più precisamente, per un corpo. La mia idea della voce è che la voce è un elemento gestuale, in primo luogo. Naturalmente è un elemento che trasmette dei significati, che comunica, ma anche i gesti trasmettono e comunicano significati. E a volte dunque è un elemento nell'insieme di una presenza corporea. [...] Il testo come scrittura per un'esecuzione, questo per me è sempre stato un fatto fondamentale. [...] Un testo può essere intanto guardato, letto in silenzio, ascoltato. A me piace dire che la poesia è un genere audiovisivo, in un senso diciamo etimologico della parola. È qualche cosa che si ascolta nello stesso tempo è qualcosa che si guarda, anche l'aspetto grafico di una poesia è essenziale. Il fatto che sfogliando un libro a un certo punto al primo colpo riconosciamo un sonetto dice pure qualche cosa. [...] L'occhio, per esempio, misura in anticipo la durata di un testo e questo è molto importante. È un elemento che la musica ottiene soltanto con una partitura se so leggere la musica. C'è un fenomeno di durata, di misura dell'occhio e

⁴⁵⁹ Dylan Thomas legge alcuni versi tratti dalla *Ballad Of The Long-Legged Bait*, in apertura al numero della rivista. La registrazione proviene dalla lettura completa uscita in vinile nel 1963 per la Caedmon Records, contenente incisioni effettuate a New York e Londra tra il 1949 e il 1953.

dunque anche un fenomeno di spazio. È la complessità di questi elementi ad affascinarmi⁴⁶⁰.

Nella poesia, aspetto grafico e aspetto sonoro si svelano sincronicamente. La riflessione di Sanguineti, che si esprime in prima persona riferendosi a proprie preferenze e scelte poetiche⁴⁶¹, si amplia inglobando le restanti letture, di Giorgio Caproni, Corrado Costa e Giovanni Fontana, registrate con una telecamera che riprende dall'alto il poeta col foglio tra le mani, proprio a voler richiamare l'idea di poesia come genere audiovisivo, letto e al contempo ascoltato.

Il medesimo intento teorico e pratico reggente i laboratori muove il progetto Videor e dimostra, ancora una volta, l'interiorizzazione dei dibattiti teorici in corso e delle tecnologie che ne sottendono l'applicazione. Come Sanguineti, altri collaboratori ai numeri della videorivista, problematizzano aspetti relativi alla dimensione orale. Nel quarto numero della serie, Balestrini – che dedica molta parte del proprio monologo alla Poesia Sonora –, intervenendo a intermittenza tra le proiezioni di uno spettacolo da lui organizzato a Spoleto quell'anno, individua nel termine dell'Ottocento la fine dell'uso orale e performato della poesia. E sempre attorno al rapporto poesia e oralità, l'autore si esprime in favore della serie di coincidenze tra sperimentazione e riflessione che abbiamo notato essere rilevanti per tutto il Novecento:

Io penso proprio che sia una grossa coincidenza questa, appunto che ci sia questo grande sviluppo in questo momento di questo tipo di poesia, di un

⁴⁶⁰ Il video è un'estrapolazione dall'«intervista al poeta [...] in occasione della mostra "Il porto dei libri" a Genova nel 1997». Nella versione originale Sanguineti parla anche a proposito di Francesco Pirella «con il quale il 5 novembre del 1995 firma il "Manifesto dell'Antilibro", progetto di ecologia culturale con Gillo Dorfles e Mario Persico, ad Acquasanta (Genova)»; le «riprese e» il «montaggio» sono opera di Massimo Cevasco. Cfr. http://www.bibliotecauniversitaria.ge.it/it/cataloghi/f_a_s/magazzino-sanguineti/sanguineti-in-rete/index.html (ultima consultazione 12/01/2021). È possibile visionare l'intervista sul portale Videor, a partire dal minuto 7:55.

⁴⁶¹ Ricordiamo che Sanguineti porta avanti da tempo un discorso di comparazione tra aspetti musicali e poetici, e che le sue collaborazioni con musicisti coinvolgono integralmente i testi che scrive. Pensiamo a *Laborintus* che Luciano Berio riprende con *Laborintus II*. L'autore ritiene però che condurre una comparazione tra musica e poesia è fatto complesso. La delicatezza con cui è necessario si tratti l'argomento deve tener conto del fatto che «alcune corrispondenze, nelle quali si può parlare certamente di una specie di musicalità» riguardano soltanto il «significato di attenzione al suono che si organizza e si struttura». Cfr. S. Colangelo, *Una conversazione con Edoardo Sanguineti*, in ID. *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, p. 134.

interesse per il pubblico per questo tipo di poesia e con la vera disposizione delle tecnologie, che tranquillamente possono diffondere questo, trasmetterlo.

Nei primi capitoli di questo lavoro si è potuto constatare quanto tale convinzione sia sentita dalla comunità critica coeva a Pagliarani e allo stesso Balestrini, e quanto sia condizionata da coincidenze esterne e interne alla poesia. Balestrini ne testimonia, aggiungendovi un tassello, l'urgenza, a cui operazioni come Videor garantiscono la realizzabilità, data anche dalla partecipazione di autori meno coinvolti attivamente nello sfruttamento tecnologico, in direzione della sonorità e della gestualità poetica. Benché, difatti, questi ultimi non ne siano promotori attivi, il coinvolgimento nelle attività di oralizzazione esogena pare testarne le potenzialità intrinsecamente orali, per dimostrare quella che – si è scritto più volte – è connaturata nel verso.

Videor è quindi un interessante modello di operazione culturale alla stregua delle altre varie già affrontate (*Supra* Cap. II): è stato un collante per poeti e poetesse provenienti da diversi contesti e un'occasione di messa alla prova della tecnologia in funzione del verso. Veniamo, a questo punto, alle questioni strutturali di tale verso e indaghiamo come le sue maglie siano intessute in vista di una esecuzione orale.

4.2 Versi che parlino e risuonino: sull'oralizzazione endogena

Dalla *Ragazza Carla* in poi, l'intrinsecità del parlato nella scrittura di Pagliarani diviene sempre più accentuata. Parimenti, accresce l'abitudine dell'autore di giocare con ripetizioni e filastrocche. I due campi dell'oralità, l'aspetto mimetico e quello formulaico, il quotidiano e lo straordinario, l'ancorato alla subitanità e il proiettato alla reiterazione volta al futuro, si contendono i versi, coesistendo, talvolta, e scalzandosi a vicenda, talaltra. È così che le due opere in esame si protendono verso l'ascoltatore, da un canto rivolgendogli col fare prosastico della colloquialità, dall'altro quasi stordendolo con l'intermittenza straniante della

cantilena. Anticipiamone brevemente le problematicità, per poi affrontarle in maniera ravvicinata nelle pagine a venire.

I versi analizzati sono un *exploit* di voci e prospettive. Parlato, flusso, continuità, monologo, discontinuità, contrappunto, dialogo, pluralità: la dimensione orale si concretizza in un flusso di pensieri in apparenza non sottoposti alla rielaborazione meditata della scrittura, che simulano, eludendo ordine sintattico e punteggiatura, l'immediatezza di una conversazione in presenza.

Una mimesi per nulla fine a se stessa, ma volta verso quello che Edoardo Sanguineti, in una celebre antologia del 1969, ha definito come «sperimentalismo realistico»⁴⁶², operante – e qui usiamo le parole di Walter Siti – nel «dare le armi della poesia al linguaggio del lavoro»⁴⁶³. Non una banale riproposizione del parlato, bensì un rischio scaturito da «un'esigenza di realismo», esplicantesi non soltanto nella «mimesi, ma soprattutto» nella «ricerca continua di equilibri più avanzati fra astrazione stilistica e realtà dei modi di produzione»⁴⁶⁴. Viene conformandosi una doppia direzione di estremità non escludentesi:

Il problema poetico di Pagliarani è, per un verso, un problema di realismo letterario: esiste una certa realtà psicologica e sociale che chiede di essere «espressa» o «raccontata»; per un altro verso è un problema di invenzione e distribuzione verbale: esiste una vocazione linguistico-spaziale che aspira a costruire uno spazio alle parole e ad associare delle parole nello spazio (a inventare parole-nello-spazio). Nel primo caso la funzione comunicativa del linguaggio appare così potenziata da sospingere violentemente l'attenzione verso i supporti referenziali del testo; nel secondo caso è così potenziata, invece, la funzione estetica, da risultare quasi precluso all'attenzione ogni altro elemento che non sia l'articolazione strutturale del testo. Nel primo caso l'atteggiamento di Pagliarani è quello di un figurativo preoccupato di non perdere l'immagine e il senso immediati delle cose che vive; nel secondo caso si tratta di una dominante intenzione formale portata fino al limite dell'astrazione.⁴⁶⁵

⁴⁶² E. Sanguineti, *Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, pp. XXXVI-XXXVII.

⁴⁶³ W. Siti, *La Signorina Carla*, in «Nuovi Argomenti», XXVII (1972), n. 29-30, p. 226.

⁴⁶⁴ W. Siti, op. Cit. p. 226

⁴⁶⁵ F. Curi, *Le parole e i gesti*, in ID. *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, p. 200.

Cosa effettivamente s'intenda per "realismo" e per "equilibrio tra astrazione e modi di produzione" sarà chiarito nei dettagli nelle prossime pagine, a mano a mano che alcuni dei luoghi più calzanti rispetto all'interesse del lavoro qui condotto ne presenteranno a tavolino gli esempi. Preme precisare, però, quanto i due poli corrispondano da un lato alle questioni tecniche relative alla simulazione del parlato, dall'altro agli aspetti formali, ovvero alle dinamiche formulaiche e prosodiche.

Teniamo innanzitutto presente, in merito alle prime, che una scrittura di questo tipo vuole che tra testo (letto a voce alta o meno) e destinatario viga un tacito patto. S'intende dire cioè che in una dimensione dalla comunicatività tanto accentuata, il rapporto tra voce "narrante" o "monologante" e lettore/ascoltatore – alla quale in alcune occasioni si affianca quello tra i personaggi – si proietta in un contesto dal vago sapore teatrale, in cui il mittente *inscena il dire* in presenza, tentando di avvicinarsi quanto più possibile alla spontaneità del quotidiano, mentre il destinatario, consapevole di assistere a una *fictio*, sospende ogni pretesa di veridicità. Una veridicità con le fattezze tangibili della pagina, stampata in un volume pubblicato nella collana di una qualche casa editrice e consegnata dopo attente e meditate rielaborazioni. Una veridicità che si autoafferma nelle occasioni di lettura a voce alta, quando Elio Pagliarani legge col suo libro ben saldo tra le mani.

Studiare la "mimesi" significa perciò relazionarsi alla finzione, riagganciarsi alla falsa oralità teorizzata da Niva Lorenzini (*Infra* cap. 3) e indagarne le peculiarità d'uso nel mondo di Pagliarani. In seconda istanza, abbiamo da valutare nel complesso l'insieme di elementi attribuibili alla formularità nonché al ritmo e al metro ideati dall'autore. Presentare separatamente il corpus selezionato per l'approfondimento sull'oralizzazione endogena nella poesia di Pagliarani – *La Ragazza Carla* e *La ballata di Rudi* – indurrebbe a dispersioni rispetto ai problemi di nostro interesse, nonché a numerose e superflue ripetizioni. Sebbene i due versanti appena accennati siano da analizzare e giustificare nel loro presentarsi a più riprese all'interno delle opere singole, e nonostante il fatto che la varietà del materiale non renda plausibile, senza le dovute accortezze, il riconoscimento di

alcuni fenomeni condivisi dai testi in esame, si opterà per lo studio del manifestarsi di tali fenomeni e del loro modificarsi. L'attenzione sarà orientata inizialmente sulla mimesi del parlato e si dirigerà, in un secondo momento, sulle tecniche di ripetizione adottate dal poeta per una resa iterativa e ritmata dei contenuti. L'analisi ritmico-metrica verrà trattata a parte, in un ultimo paragrafo, essendo quest'ultima il motore portante di qualsiasi discorso sull'oralità e configurandosi, come si vedrà, nella duplice veste della prosaicità colloquiale dell'*oratus* e nell'intermittenza ricorsiva dell'oralità tradizionale.

4.2.1 Premesse su *La Ragazza Carla* e *La ballata di Rudi*

Prima di entrare nel vivo della questione, offriamo a questo punto una panoramica del *corpus*, partendo dal poemetto:

Il poemetto lo terminai il giorno di Ferragosto del 1957. Potrei dire di averlo scritto *en plein air* perché man mano che lo scrivevo me lo recitavo ad alta voce, misurando il verso “secondo l'orecchio”, e più ancora perché ne leggevo via via dei brani ad alcuni amici, sempre ad alta voce, anche per strada o meglio nei parchi, più spesso in trattoria, anche in vere e proprie osterie, ne ricordo una in viale Umbria, vicino al Leonida, che non ci dev'essere più da molto tempo, e ricordo particolarmente quella dietro la Rinascente di piazza Duomo, vicino alla Hoepli, detta mi pare il Bottegone, dove c'era l'abitudine di suonare e/o cantare dopo i pasti e forse fui io ad aggiungervi quella di recitare versi.⁴⁶⁶

Le parole che leggiamo sono tratte dalla *Cronistoria minima*, una testimonianza autobiografica pubblicata nell'edizione dei *Romanzi in versi* del 1997. Elio Pagliarani dà con fermezza ai lettori un'idea di quanto la sua *Ragazza Carla* – s da Mengaldo considerata come «uno dei risultati più notevoli e originali della poesia

⁴⁶⁶ E. Pagliarani, *Cronistoria minima, in I romanzi in versi. La ragazza Carla. La ballata di Rudi*, Mondadori, Milano, 1997, pp. 121-126; ora in ID. *Tutte le poesie*, 2006, pp. 464-470: 466. Citiamo da quest'ultima edizione.

degli anni cinquanta»⁴⁶⁷ – sia nata, pensata e composta *in prima istanza* «ad alta voce», ovverosia per la divulgazione orale. L'opera è nei primi propositi autoriali un soggetto cinematografico da presentare, tra il 1947 e il 1948 – anni in cui Pagliarani fa il traduttore presso una ditta milanese di import-export –, a De Sica-Zavattini⁴⁶⁸. L'intenzione iniziale però non vedrà mai la luce, ma si solidificherà nella forma del poemetto/romanzo in versi a noi oggi pervenuto, con l'approdo editoriale del 1960⁴⁶⁹.

Soffermiamoci brevemente sulla trama, per poi affrontare la questione ben più articolata del genere. Carla è una giovane milanese che si affaccia timidamente all'età adulta. Il suo percorso di vita è utile a Pagliarani per narrare della «moderna educazione sentimentale, cioè come si impara o non si impara a crescere»⁴⁷⁰, con una esplicita presa sulla tradizione del romanzo di formazione⁴⁷¹. L'opera è tripartita e suddivisa internamente in capitoli. Nel primo, si forniscono le principali informazioni su Carla, sul suo nucleo familiare, sul principale impiego esterno al contesto familiare – lo studio alla scuola serale come dattilografa – e sulla sua prima frequentazione con Piero, un altro studente di stenografia. La seconda sezione ci presenta un passaggio fondamentale nella vita della giovane: l'assunzione come dattilografa presso la *Transocean Limited Import Export Company*, con il

⁴⁶⁷ Mengaldo, op. Cit. p. 934.

⁴⁶⁸ E. Pagliarani, *La ragazza Carla, soggetto cinematografico*, in op. Cit. pp. 311-314.

⁴⁶⁹ La prima edizione de *La ragazza Carla esce su* «il Menabò», II (1960), Torino, Einaudi, a cura di Elio Vittorini e Italo Calvino, pp. 143-169. Parti del poemetto sono già apparse un anno prima su «Il verri», III (febbraio 1959), Milano, Rusconi e Palazzi, pp. 71-73 e su «Nuova Corrente», XIV (aprile-giugno 1959), pp. 45-48. La lezione ripresa in tutte le successive edizioni è quella tratta da *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 65-102. Non siamo al momento in possesso di una ricostruzione completa della storia editoriale del poemetto, bensì di diversi studi che ne ricostruiscono le tappe antecedenti la pubblicazione integrale e presentano alcune delle successive edizioni. In merito a ciò si rinvia a L. Ballerini, *Documenti per una preistoria della "Ragazza Carla"*, «L'illuminista», VII (settembre-dicembre 2007), 20-21, in *La poesia di Elio Pagliarani*, pp. 121-138. Si consultino, inoltre, la *Nota al testo* a cura di Andrea Cortellessa contenuta nell'ultima edizione di *Tutte le poesie. 1946-2011*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 491-494, che fa seguito a distanza di 13 anni all'edizione *Tutte le poesie (1946-2005)*, sempre a cura di Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, e i lavori condotti in tal senso da Giuseppe Andrea Liberti, *Per una storia paratestuale della Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, «Paratesto. Rivista internazionale», XIII (2016), pp. 145-164; ID. (2017), *Per un commento a La ragazza Carla di Elio Pagliarani*, in Raffaele Giglio (a cura di), *Temi e voci della poesia del Novecento*, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative editoriali, pp. 196-213.

⁴⁷⁰ E. Pagliarani, op. Cit. p. 465.

⁴⁷¹ A. Cortellessa, *Vita, ferro, città, pedagogia*, in *Introduzione* a E. Pagliarani, op. Cit., p. 20. Il primo autore ad evidenziare la funzione pedagogica negli scritti di Pagliarani è stato Giovanni Raboni ne *La Musa pedagogica di Pagliarani*, in «aut aut», VLIII (1963), pp. 78-80, ripubblicato successivamente nel suo *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori uniti, 1976, pp. 79-81.

conseguente inserimento, lento e traumatico, in un ambiente lavorativo tutt'altro che semplice, e l'incontro con Aldo, seconda tappa del percorso di formazione sentimentale tracciato dal poemetto. Infine, la terza sezione si apre con la fuga di Carla dal luogo di lavoro causata dalle molestie che il capufficio, Praték, le rivolge; prosegue con un avvicinamento ad Aldo e un successivo ripiegamento della giovane nella "capanna familiare" e, soltanto nelle ultime tappe del percorso, si snoda nell'acquisizione cosciente, da parte della protagonista, degli usi e delle abitudini di un sistema sociale al quale non può che adeguarsi.

Il tutto ha luogo nella Milano frenetica, dura e produttiva del boom postbellico – protagonista indiscussa di cui nel poemetto si traccia una toponomastica precisa – all'interno della quale i personaggi risultano quasi catapultati: «una città che è, in primo luogo, un sistema di segni, [...] una *crosta* di linguaggi ridotti a suoni, a desemantizzato rumore d'ambiente»⁴⁷², «fatta apposta, parrebbe, per frastornare e disorientare»⁴⁷³; una città che, col suo «cielo d'acciaio che non finge / Eden e non concede smarrimenti»⁴⁷⁴, disorienta chi la abita per poi piegarlo alle proprie ferree logiche.

Le vicende appena sintetizzate si dipanano attraverso una narrazione in versi, talvolta etichettata sotto l'etichetta dell'epica⁴⁷⁵ e talaltra sotto il modello del romanzo. Poemetto o Romanzo in versi, una scelta, in generale, audace e controcorrente rispetto alla resa lirica consueta del verso, e, in particolare, inversa

⁴⁷² Così Cesare Vivaldi descrive la città di Pagliarani: «La sua città non urla d'angoscia, ma è come resa asfittica dall'eccesso di vitalità, dalla troppa produzione, dal troppo lavoro, dal troppo ridere, piangere, divertirsi, mangiare, parlare, ballare. Il senso del dramma si fa netto e pungente in queste pause troppo brevi tra un respiro e l'altro del Leviatano che non riesce mai ad alimentare a sufficienza i propri mostruosi polmoni». In C. Vivaldi, *Ballate di Pagliarani*, in «Tempo presente», VII (1962), n. 12, p. 937. Si tratta di un legame saldo, che l'autore lascia trasparire da *Cronache e altre poesie*, e che nella *Ragazza Carla* emerge con forza e viene ribadita sin dalla pubblicazione nel Menabò, nella quale leggiamo: «Elio Pagliarani chiama Milano "Il mio Passo di Calais, Bacino della Ruhr"» là «dove si fa riferimento agli abitanti della città, camionisti, manovali, operai, garagisti, domestiche, dattilografe». Cfr. E. Vittorini, *Notizia su Elio Pagliarani*, in «Il Menabò», II (1960), pp. 169-170. Cfr. anche G. Pampaloni, «La città alienata» di Pagliarani, in «Epoca», 15 giugno 1962, pp. 92-93.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 19. Circa la sonorità dell'ambiente urbano e il suo riprodursi ritmico si consulti M. Buonfiglio, *Il suono di sottofondo della città e i turbamenti ritmici della "Carla" del Pagliarani*, «Il Segnale», XXXI (2011), n. 93, pp. 70-74.

⁴⁷⁴ Il poeta rievcherà l'acciaio del cielo milanese nel contributo inserito all'interno dell'*Autodizionario* a cura di Piemontese: «Quando andò a Milano, sui diciott'anni, scrisse o disse, con linguaggio più o meno rilkiano, che andava a cercare le "parole d'oro": le trovò di ferro, e poi si accorse che erano proprio quelle, di ferro o acciaio, che andava cercando». Cfr. E. Pagliarani, op. Cit. p. 475.

⁴⁷⁵ Cfr. G. Guglielmi, *Recupero della dimensione epica*, in «Paragone / Letteratura», CLX (1963), pp. 119-124.

a quella intrapresa nelle precedenti *Cronache e altre poesie* e *Inventario privato*. Una strada che però è già in germe proprio in questa stessa esperienza progressa, cosa che Pagliarani non manca di evidenziare nella *Cronistoria*:

mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m'era diventata pesante nello scrivere la "tirannia dell'io"; lo avevo già avvertito nel risvolto delle *Cronache*, scritto da me anche se anonimo, dove dichiaravo quella poesia «gravata dalla troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio». Quindi per lottare contro "l'ineluttabile" avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente.⁴⁷⁶

La preoccupazione dell'eccessivo peso rivestito, nella propria produzione antecedente, dalle «vicende personali» di un *io tiranno* preme sulla posizione assunta dal poeta della *Ragazza Carla* e, come si è visto nel terzo capitolo (*Infra* cap. 3), risale ai dibattiti interni a *Officina* sollevati da Pasolini. Il «risvolto delle *Cronache*» citato è uno scritto nel 1957 in cui l'autore espone le scelte poetiche messe in campo dalla *Ragazza Carla*, evidenziando quanto l'opera sia formalmente scaturita da un complessivo – e complesso – ripensamento dei generi letterari. Si tratterebbe, in pratica, dell'approdo a una combinazione tra «*genre* "poemetto"» e «*Kind* poesia didascalica e narrativa»⁴⁷⁷:

L'identificazione lirica = poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirica, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia – drammatico, epico, lirico, didascalico, ecc. –, e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche – sonetto, ode, poemetto, ecc. –; la distinzione comportando, tra l'altro, la positività delle retoriche. Ora, il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa sono proprio gli strumenti coi quali in questi anni si esprimono, con premeditazione, alcuni di quei poeti che, tendendo a trasferire

⁴⁷⁶ E. Pagliarani, op. Cit. p. 464.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 464.

nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperano un materiale lessicale plurilinguistico (come il *genre* «capitolo», la «prosa d'arte»), fu lo strumento, tra le due guerre, dell'operazione inversa, di depauperamento e rarefazione della prosa stessa).⁴⁷⁸

Il poemetto didascalico e narrativo alla maniera di Pagliarani si fonda, innanzitutto, su un «moralismo»⁴⁷⁹ costante, esplicitandosi nel commento delle esperienze quotidiane vissute da Carla nella frenetica Milano. S'intende, per moralismo, il ritorno continuo di riflessioni e considerazioni, a partire dai fatti e dai contesti presentati ed espressi da una voce onnisciente, che tratteggia l'inoltrarsi della protagonista nel mondo, i suoi primi approcci al lavoro, all'altro sesso e alla società. Tale voce parla in più lingue e registri, in diretta conseguenza al secondo tassello (*kind*) selezionato dall'autore: la scelta della narrazione, infatti, permea la poesia di una plurivocità, che in genere attribuiremmo al romanzo⁴⁸⁰, scaturita dalla presenza di personaggi «che parlano», dalla commistione di più lingue (inglese e francese) e dalla variazione diastratica ottenuta mediante l'alternarsi del parlato basso e quotidiano – quando la prospettiva si avvicina a Carla, al suo ambiente familiare o, in generale, a quello popolare – della lingua d'ufficio, delle relazioni internazionali e d'uso tecnico – negli ambienti lavorativi o scolastici, come nel caso dell'inserimento di stralci tratti da un manuale di stenodattilografia – e, a un livello

⁴⁷⁸ E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in ID., op. Cit. p. 459. Il breve saggio è inserito nei *Novissimi* (pp. 199-200) e risulta dall'unione di due contributi dell'autore: *Ragione e funzione dei generi*, in «Ragionamenti», XI (1957), pp. 250-252, e *Perché realismo, oggi?*, in «Nuova Corrente», (1959), pp. 94-95.

⁴⁷⁹ A. Asor Rosa, *Una voce poetica fra comunicazione e trasgressione (Elio Pagliarani)*, in ID., *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 371. E anche Franco Fortini ha voluto ribadire l'esistenza di una «ripresa di quell'accento più moralistico che didascalico [...] che è stato di Jahier». In F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «Il Menabò», II (1960), poi in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 e Milano, Garzanti, 1987; ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini con un saggio di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 570.

⁴⁸⁰ Il discrimine tra romanzo e poesia, è risaputo, viene individuato da Bachtin proprio nella pluridiscorsività. Lo studioso, infatti, sostiene che il «romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate. [...] Il mondo della poesia, qualunque siano le contraddizioni e i conflitti insolubili che vi scopre il poeta, è sempre illuminato da una parola unitaria e indiscutibile. Le contraddizioni, i conflitti e i dubbi restano nell'oggetto, nelle idee, nelle emozioni, insomma nel materiale, ma non passano nella lingua. Nella poesia la parola sui dubbi deve essere, come parola, indubitabile». In M.M. Bachtin, *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in ID. *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001, p. 453.

di astrazione maggiore, della lingua rarefatta che funge da mezzo espressivo per dei veri e propri cori lirici, utili al poeta per commentare le vicende narrate⁴⁸¹.

Da quanto fornito in breve, si rivela un particolare essenziale del poemetto, ossia il suo strutturarsi inglobando un mondo di diversità che rifletta il caos del mondo che è chiamato a rappresentare:

In un mondo in cui non si danno certezze e l'unico principio assodato sembra quello di indeterminazione, occorre una capacità di presa magmatica e pluridimensionale che riveli il caos senza esserne specchio passivo. Lo strumento più adeguato per tradurre tale intento in pratica sembra essere per Pagliarani il *montaggio* piuttosto che il *collage*. "Montare" i vari spezzoni del magma e fare uscire un qualche senso dal non-senso: questo è il programma di Pagliarani.⁴⁸²

È chiaro, a questo punto del discorso, quanto il problema linguistico abbia un peso notevole nel discorso sulla reinvenzione dei generi. Tutte le tecniche con cui la mano dell'autore smuove zolle di lingue e registri mirano a un ripensamento sulle consuetudini del *fare in versi*, innanzitutto in termini di "allargamento dei contenuti poetici", da esprimersi «validamente soltanto con nuovo lessico e nuova sintassi», con una «più ampia e variata strutturazione sintattica del discorso poetico conseguente all'arricchimento del vocabolario poetico»⁴⁸³. In altri termini, con un lavoro profondo sulla lingua.

Un simile discorso può esser affrontato per l'opera seconda qui analizzata. Apparsa in volume a ben trentacinque anni di distanza dalla *Ragazza Carla*, ma avviata alla stesura appena un anno dopo la pubblicazione del poemetto⁴⁸⁴, *La*

⁴⁸¹ Quei «recitativi che nel poemetto spezzano continuamente l'andatura da ballata popolare e giuocano d'equilibrio con quel tanto di lirismo che egli si lascia estrarre solo in questo modo indiretto» (in A. Giuliani, op. Cit p. XXVIII): degli stralci in cui il registro stilistico s'innalza, portando ancora una volta alla creazione di dissonanze linguistiche volute.

⁴⁸² R. Luperini, *Pagliarani, sperimentalismo realistico e Linea lombarda*, in ID. *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 823.

⁴⁸³ Pagliarani è anche certo circa l'errore, commesso dalla letteratura della resistenza, del non aver adottato un nuovo linguaggio e una nuova sintassi necessitate dai nuovi contenuti presi in oggetto. L'idea viene espressa in una risposta all'intervento di Giovanni Sechi, *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», XVII (1959), p. 95.

⁴⁸⁴ «La *Ballata di Rudi* l'ho cominciata nel maggio del '61 e non l'ho ancora finita: ma non è che ci lavori tutti i giorni. I brani qui riportati sono stati scritti o impostati fra il '63 e il '65, la finzione è

ballata di Rudi è il risultato di una lunga fase di studio e meditazione. Nell'edizione definitiva, l'opera include estratti pubblicati precedentemente in rivista, a partire dal 1965⁴⁸⁵, e parti inizialmente non a lei non destinate, come la sezione XXV, ripresa dalla *Bella Addormentata nel bosco*⁴⁸⁶ (1987), o date alle stampe in quanto opere a sé stanti, come nel caso del *Doppio tritico di Nandi*, edito nel 1977. La *Ballata di Rudi* si può considerare un approdo a cui Pagliarani giunge dopo un lungo viaggio. Durante l'itinerario di stesura *in progress*, il poeta riprende le precedenti raccolte poetiche, *Cornache* e *Inventario privato*, il poemetto della *Carla* e la *Lezione di fisica*. Il risultato è un «cospicuo tentativo di raccordo fra le varie fasi del suo lavoro»⁴⁸⁷, cioè fra la narrazione in versi del poemetto didascalico, «la poesia interlocutoria» e il «convenzionalismo scientifico»⁴⁸⁸ che caratterizzano *Lezione di fisica*⁴⁸⁹.

Dal poemetto alla ballata: il richiamo immediato, esplicito fin dal titolo, guarda alla lunga tradizione letteraria della ballata, nelle diverse forme assunte nel trascorrere dei secoli. Dietro la proposta di Pagliarani convivono l'«antica, lirica e “alta” anzi “altissima”» ballata – che, suggerisce Cortellessa, nella persona di Cavalcanti ha un richiamo precedente nella *Ragazza Carla* e in *Inventario privato* –, la «ballata» romantica, in versi o prosa ritmata, coltivata in Italia da Berchet, Prati o Carducci», la ballata popolare novecentesca come canzone dal ritmo lento su testo

che l'ambiente sia il dodicennio 49/60, cioè dalla fine dell'immediato dopoguerra agli inizi della attuale società del benessere». In E. Pagliarani, *Nota alla Ballata di Rudi*, in «Quindici», XVIII (1969), ora ID. op. Cit. p. 43. Le parole pocanzi menzionate trovano conferma successiva nella *Cronistoria minima* («L'ho scritta tutta a Roma, nel periodo dalla primavera del '61 all'inverno '94-'95»), in *Ivi*, p. 469.

⁴⁸⁵ Le prime sezioni della *Ballata* appaiono nel 1965 sul numero 35 di *Nuova Corrente*, sotto la dicitura *Dalla Ballata di Rudy: variazioni sul tema dell'estate*. Cfr. *Nuova Corrente*, XXXV (1965), pp. 8-12. I brani pubblicati sono *Rudy spiega le cose*, *Un cervo nel Massachusetts*, *A tratta si tirano* e *A spiaggia non ci sono colori*. Pagliarani condivide col pubblico il proprio progetto solo nel 1969, sulla rivista *Quindici*. La successiva pubblicazione di testi risale al 1970, ancora su *Nuova Corrente*, al 1973, su *Periodo ipotetico*, e a fine anni Ottanta, su *Ritmica*.

⁴⁸⁶ E. Pagliarani, *La bella addormentata nel bosco*, Milano, Corbo 10, 1987.

⁴⁸⁷ E. Pagliarani, op. Cit. p. 463.

⁴⁸⁸ A. Asor Rosa, op. Cit. p. 379.

⁴⁸⁹ Pubblicato da Scheiwiller nel 1964 e riedita nel 1968 assieme a *Fecaloro* per Feltrinelli, *Lezione di fisica* rappresenta un vero e proprio ponte tra i due poemetti. Lingua e ritmo ne subiscono il passaggio fino a rimodularsi nella *Ballata* in una sorta di sintesi delle formalità sottese alle due opere. Cfr. W. Siti, *Lezione di fisica e Fecaloro*, in ID. *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975; M. Boselli, *Procedimento metonimico e fonostilismi nella «Lezione di fisica»*, in «Nuova Corrente», 42-43, 1967, pp. 155-177.

di tipo narrativo⁴⁹⁰, e, infine, il ballo, vero e proprio motivo chiave dell'opera. I versi di Pagliarani ne accolgono la tradizione, ma la restituiscono nella forma di «un'accezione realistica, deformata e grottesca, del genere»⁴⁹¹, veicolo di una posizione polemica, quella dell'autore, che mostra criticamente, e con ironia, un sistema economico impostosi nel dopoguerra e al massimo del proprio vigore negli anni Sessanta.

Per quanto riguarda la struttura definitiva, si osserva una suddivisione in ventisette sezioni, a loro volta distinguibili in due parti che sintetizziamo di seguito. La prima include le sezioni I-XX – ed è ambientata tra la costa romagnola (sezioni I-IX) e la città di Milano (X-XX) – presenta le vicende di alcuni personaggi, nello specifico quella di Rudi (animatore di balli sulla costa romagnola, successivamente impiegato in un locale di Milano e, infine *remisier* di borsa), di Armando (un tassista abusivo a cui viene offerta, e poi sottratta, l'opportunità di arricchirsi attraverso il traffico internazionale di denaro sporco, e che scivola nella follia), di Nandi e dei pescatori (che lavorano duramente sul litorale riminese), e di Camilla (un'anziana signora indotta dal nipote a investire in borsa tutti i risparmi). Tale parte ha un'impostazione di tipo narrativo-descrittiva, utile a creare un'immagine della società italiana del boom economico postbellico. La seconda, invece, riveste un ruolo oppositivo rispetto a quanto presentato in precedenza e assume una funzione critica nei confronti delle problematiche che emergono nelle sezioni⁴⁹² I-XX – come l'ossessione per il denaro, l'illecito, la falsa comunicabilità dei media e l'assolutizzazione dei discorsi nel linguaggio tecnico-scientifico – concretizzandosi nel *Doppio tritico di Nandi* (sezione in sei strofe costruita, come si vedrà, sulle

⁴⁹⁰ Anche Giulio Ferroni ha voluto sottolineare quanto la *Ballata* sia connessa con l'omonima romantica, soprattutto da un punto di vista strutturale, suggerendo quanto «la ballata, come struttura» sia «nello stesso tempo teatrale e narrativa» e rimandando «alla ballata romantica, certo di tipo completamente diverso, ma interessante proprio per i suoi caratteri "popolari"». Cfr F. Bernardini Napoletano, G. Ferroni, M. Lunetta, *Lettura a più voci e in presenza dell'autore. La ballata di Rudi di Elio Pagliarani*, in «Avanguardia», I (1996), n. 1, p. 133.

⁴⁹¹ C. Vivaldi, op. Cit. p. 936.

⁴⁹² Christian Eccher, soffermandosi sui cambiamenti interni della *Ballata*, ha notato un cambiamento nella posizione assunta dalla voce narrante col procedere delle sezioni: lo «sdegno dell'autore si fa sempre più pesante, diviene meno ironico rispetto alla prima e la deflagrazione morale [...] colpisce i significanti; il romanzo lascia il posto alla metaletteratura, alla letteratura che si risolve cioè in sé stessa e che critica la realtà circostante partendo da ciò che più la riguarda, il linguaggio». In C. Eccher, *Il mare appassito: la ballata di Rudi di Elio Pagliarani*, Novi Sad, Filozofski Fakultet, 2018, p. 54.

ripetizioni ossessive di sei lessemi, rosso, oro, corpo, lingua, pope e scienza) e nelle sezioni XXVI e XXVII, a chiusura della *Ballata*. Il Pagliarani della *Ballata* è «visceralmente laico e materialista, [...] insofferente nei confronti delle fughe verso l'irrazionale, della mistificazione spettacolare» e «dell'illusione di massa»,⁴⁹³ e riversa il proprio sdegno, spesso con sarcasmo, tra una vicenda e l'altra, per poi intensificarne l'espressione nelle battute finali dell'opera.

A differenza della *Ragazza Carla* – attraversando la quale il lettore segue la storia di Carla in quanto protagonista, e relega alla secondarietà gli altri personaggi – *La ballata di Rudi* sta in piedi nonostante sia soggetta a una «distruzione del tessuto unilineare della narrazione»⁴⁹⁴: diverse sono le storie narrate e diversi i protagonisti, tutti affidati a sezioni differenti. La mancanza di un tessuto unilineare, però, non elimina la possibilità di seguire la trama, poiché la progressione «crea l'illusione del racconto disseminandone il senso nel contributo che ogni singola sezione offre alla ricomposizione del mosaico diegetico»⁴⁹⁵. La trama, inoltre, non risulta nemmeno minata dalla plurivocità linguistica dell'opera; un'opera vorace, formata nell'assimilare, anno dopo anno, gli influssi delle elaborazioni passate e coeve di Pagliarani, un progetto in cui risultano «presenti tutte le tipologie formali ed espressive già verificate» a partire «dal grande spazio concesso al montaggio del narrato» fino «all'inserimento meditativo con intento programmatico», e ancora «dalla mimesi automatica di una scrittura dell'alienazione, al dato cronachistico»⁴⁹⁶. Tale complessità, data dalla convivenza di elementi diversissimi, traspare in una lingua che

è una macchina [...] non sterile né celibe [...] una macchina che afferra e macina dentro se stessa una quantità di elementi e situazioni, di dati e di riferimenti, di eventi e di ricordi che vanno dal privato al rivissuto [...], dalla cronaca politico-sociale a squarci di economia, di finanza, di scienza, con

⁴⁹³ G. Ferroni, *Il rendiconto di Rudi*, in «l'Unità-Due», 3 luglio 1995, ora in E. Pagliarani, op. Cit. p. 488.

⁴⁹⁴ A. Asor Rosa, op. Cit. p. 379.

⁴⁹⁵ G. Pianigiani, *La ballata di Rudi di Elio Pagliarani: romanzo-partitura e drammaturgia antilirica*, in «Allegoria», VIII (1996), n. 23, p. 150.

⁴⁹⁶ G. Pianigiani, op. Cit. p. 152.

prelievi di gerghi specialistici rimasticati come in un magma dilatato, in un bolo coriaceo filtrato da una visione lucidissima carica di amaro pathos⁴⁹⁷.

Tra le intersezioni di questo “magma” emergono i tentativi di simulazione del parlato che, più di quanto si rilevi nella *Ragazza Carla*, vedremo mostrarsi tra i versi lunghissimi mediante cui si dispiega il ritmo dell’opera, versi che nel *Doppio trittico di Nandi* divengono ossessivi e ridondanti più che nella restante *Ballata*.

Presentate sinteticamente, *La ragazza Carla* e *La Ballata di Rudi* appaiono affini e tangenti. Lo sono, per certi versi, quanto per altri risultano divergenti. Di tale apparentemente scontata considerazione si testeranno nei paragrafi a venire gli opportuni esempi, volti a esporre la dicibilità, per nulla superficiale e non riducibile alla sola volontà performativa ed esteriorizzata, del testo poetico di Pagliarani.

4.2.2 Il *sermo cotidianus* ovvero la lingua delle abitudini

Nell’*Autodizionario degli scrittori italiani* curato da Felice Piemontese nel 1990, Pagliarani presenta brevemente il suo primo poemetto:

Andò quindi a cercarsi un genere che imponesse strutturalmente barriere espressive all’io di chi scrive, che privilegiasse l’oggettività: il poemetto (o “racconto in versi” come lo qualificò Vittorini quando pubblicò *La ragazza Carla* nel «Menabò» 2, Einaudi, Torino, 1960). E il suo tuffo, anzi bagno, decisivo bagno nel “mare dell’oggettività” è stato costantemente articolato, guidato, dall’impegno primario dell’epica del quotidiano e conseguentemente dall’abbassamento linguistico, privilegiata l’immediatezza del parlato. *Sermo cotidianus*, quello di Pagliarani, ma non *sermo humilis* (il che viene fra l’altro a costituire, già in partenza, una fondamentale deviazione dalla linea crepuscolare nostrana).⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ F. Bernardini Napoletano, G. Ferroni, M. Lunetta, *La Ballata di Rudi di Elio Pagliarani. Lettura a più voci in presenza dell’autore*, in «Avanguardia», I (1996), n. 1, p. 130.

⁴⁹⁸ E. Pagliarani, op. Cit. pp. 475-476.

Il poeta mette sin da subito in chiaro i moventi della scelta linguistica tendente al parlato: l'oggettività, sulla quale abbiamo già riflettuto, e l'«epica della quotidianità», che si realizza nell'affidare il ruolo da protagonista del poema – genere che per tradizione vanta personaggi eroici e fuori dall'ordinario – a una comune impiegata milanese e al suo percorso di crescita, di per sé privo di eventi gloriosi. A tale ordinarità corrisponde l'immediatezza di un parlato che – l'autore ci tiene a specificarlo – non è umile, bensì *cotidianus*.

Questa breve dichiarazione non ha il semplice compito di confermare l'ovvio, e cioè l'evidente e consapevole frequenza con cui nell'intero poemetto si simula il parlato, ma anche il merito di suggerirci il meccanismo di necessaria interdipendenza tra le due linee perseguite da Pagliarani. Ci riferiamo con ciò alla consequenzialità sussistente tra diegesi e oralità simulata, cioè alla concessione, che la prima offre alla voce onnisciente del narratore esterno, all'uso di più punti di vista che si rivelano soltanto sul piano linguistico, con l'alternarsi dell'abbassamento o dell'innalzamento del registro⁴⁹⁹. Questa strategia è funzionale, poiché, come ha sostenuto Fausto Curi, consente di «trasformare "l'unità (e unicità) dell'individualità linguistica e discorsiva del poeta" nella "plurivocità individuale" e nella "pluridiscorsività sociale"»⁵⁰⁰. Inoltre, sebbene l'autore non esprima con immediatezza la presa di parola dell'uno o dell'altro personaggio, la nostra comprensione non viene intaccata poiché a orientarci sono da un lato una certa linearità del racconto – *La ragazza Carla*, nonostante un'aderenza non univoca con la fabula (in particolare nella prima parte, che è ricca di flashbaks), ha una narrazione dall'intreccio chiaro e dal luogo d'ambientazione

⁴⁹⁹ La mancata coincidenza tra il narratore e l'autore implicito è caldeggiata da Fausto Curi, convinto che non in tutti i casi la voce del narratore aderisce a quella dei personaggi, «ma non coincide neppure con quello dell'autore»; Zublena ha invece sottolineato quanto quest'ultimo caso sia verificabile, soprattutto nei versi dall'evidente «investimento morale» che chiudono il poemetto, opinione coerente con un'idea di Giuliani, che ha parlato di «un orizzonte che si stende oltre il racconto», per indicare l'esistenza di una posizione che guarda le cose dall'alto. Si consultino a riguardo F. Curi, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo: Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 19; P. Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in S. Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003, p. 60; e A. Giuliani, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965, p. XXIX.

⁵⁰⁰ F. Curi, op. Cit. p. 172.

preciso (Milano), dal soggetto d'immediata individuazione (la protagonista Carla) e dai personaggi con ruoli definiti –, dall'altro una plurivocità dettata dall'uso strategico di un punto di vista fluttuante e *riconoscibile* in quanto linguisticamente definito.

È «un'organica realtà da cui nulla va estromesso»⁵⁰¹: una realtà realizzantesi nel ricchissimo lessico della quotidianità, nei costrutti idiomatici, nel plurilinguismo e nei dialoghi che talvolta li incanalano, dando loro un'impostazione locutoria marcata. I soggetti *stanno* e *pensano* concretamente in un campo, interagiscono nella quotidianità e parlano *la* lingua comune, proveniente da vocabolari diversi e talvolta contrastanti, ma sempre d'uso informale. Da questa lingua si discostano gli stralci lirici e le intromissioni della voce narrante, distaccata, lucida e padrona di una forma meditata e a tratti aulica.

L'analisi sulla *Ragazza Carla* condotta da Gabriella Di Paola nel 1984 ha fatto luce sulle diverse strategie di realizzazione del parlato messe in campo da Pagliarani, più o meno costanti, come si avrà modo di dimostrare, anche nelle altre opere. Tale «lingua banal-quotidiana»⁵⁰² fa perno su «campi lessicali concreti»⁵⁰³, ossia appartenenti all'uso quotidiano e pratico, su un «lessico cittadino», che «attualizza» «geograficamente la storia di Carla»⁵⁰⁴, su «tecnicismi»⁵⁰⁵ necessari per l'impronta comunicativa volutamente data all'opera dall'autore, su un «lessico fisiologico» con funzione di «filtro conoscitivo» delle «esperienze» vissute dai personaggi, oltre che vera e propria «spia stilistica della visione del reale propria dell'autore»⁵⁰⁶, e su «costrutti idiomatici»⁵⁰⁷, espressioni precostituite d'uso nella lingua comune. Nell'insieme, questi tratti afferiscono a un campo situazionale, o meglio al pensiero situazionale introdotto da Walter Ong e già presentato nel primo capitolo (*Infra* 1.1). Simulare il parlato significherebbe, dunque, simulare un tipo di predisposizione mentale ancorato alla pragmaticità, a cui farebbero da controparte le astrazioni liriche inserite qua e là nel poemetto.

⁵⁰¹ E. Testa, *Introduzione*, in AA.VV., *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. VII.

⁵⁰² G. Di Paola, *La ragazza Carla: linguaggio e figure*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 21.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 26.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 23.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 24.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 25.

⁵⁰⁷ G. Di Paola, op. Cit. p. 22.

Ed è a partire proprio dalla situazionalità richiamante Ong che possiamo recare di seguito il primo degli esempi testuali che chiariscano quanto affermato finora. Siamo al principio del poemetto, poco dopo l'incipit, più precisamente alla terza strofa, I,1 8-16:

Chi c'è nato vicino a questi posti
non gli passa neppure per la mente
come è utile averci un'abitudine

Le abitudini si fanno con la pelle
così tutti ce l'hanno se hanno pelle

Ma c'è il momento che l'abitudine non tiene
chissà che cosa insiste nel circuito
o fa contatto
o prende la tangente⁵⁰⁸

Nelle due strofe precedenti la “voce narrante” fornisce ai lettori la visione fulminea di una casa, quella di Carla e dei suoi familiari, con l'accostamento di due immagini che indicano il percorso per raggiungerla: il «ponte della ferrovia» – sotto e sopra il quale, col ritmo della quotidianità incessante, passano «treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli» e «il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina / i camion della frutta di Romagna» – e la non identificata «trasversa di viale Ripamonti». L'*io* che non dice mai *io* sta presentando dall'esterno la condizione di chi è nato in «questi posti», di chi ne fa esperienza giorno dopo giorno, di chi – e in tal caso invitiamo ad osservare con attenzione la scelta delle parole «mente», «abitudine» e «pelle», poste in questo preciso ordine al termine dei versi 8-12 – vive una condizione prettamente fisica, pur non avendone coscienza. La *vox cogitans*, intenta a rimarcare la propria posizione avvantaggiata, in quanto capace di *riconoscere* l'abitudine e di *valutarne* l'utilità, ci racconta di una *res extensa* impigliata nella ciclicità collettivo-corporea dell'esperienza («tutti ce l'hanno [l'abitudine] se hanno pelle»), alla quale, però essa stessa (la *vox cogitans*) non può

⁵⁰⁸ E. Pagliarani, op. Cit. p. 121.

sottrarsi, poiché – replica il «motto popolare» che segue – non esistono «soggetti immuni alle abitudini [...], e anche chi osserva gli altri convinto di esserne al sicuro ne è, a ben vedere, già schiavo»⁵⁰⁹.

Eppure, sebbene sia chiarito quanto distanti siano le due realtà, la mentale e la fisica, esiste una zona franca in cui queste s’incontrano. Questa zona è la lingua: sul piano della mimesi orale si gioca l’avvicinamento da parte della voce narrante al mondo di Carla. Rileggiamo i versi selezionati alla luce di quanto appena affermato. Già dal primo verso è possibile riconoscere una serie di formule tipiche del parlato. In apertura del suddetto fa capolino un pronome relativo, “chi”, polivalente in quanto stante al posto del “a chi”, rafforzato al secondo verso, come è d’uso nel parlato standard, dal pronome personale “gli”, con un chiaro effetto di ridondanza⁵¹⁰, sistema riproposto poi al verso 11 («*ce l’hanno se hanno pelle*»). Proseguendo la lettura, si riscontra un primo esempio di espressione idiomatica (verso 9, «non gli passa neppure per la mente»), della quale ritroviamo altri casi nei versi 12-16 («l’abitudine non tiene», «fa contatto», «chissà cosa insiste nel circuito» e «prende la tangente»)⁵¹¹. Al verso 10, ancora, spicca un “ci” attualizzante, che si rivelerà frequente in tutta l’opera («è questo dunque / che *ci* abbiamo nel sangue?», «quei respiri che sanno d’animale o riso nella strozza / *ci* vogliono / all’amore?»). Di seguito, la congiunzione avversativa “ma” come forma d’ingresso del verso 13, che nell’italiano parlato fa generalmente da incipit all’enunciato, e il “che” polivalente immediatamente successivo, usuale quanto il ci attualizzante (altri esempi, «in quel momento *che* la soda sul mercato risentiva del rilancio», «e io certo ho tradotto, *che* faccio il traduttore»). Da un punto di vista lessicale sono rilevanti l’indicazione geografica generica «posti» (che ritorna solo in altre due occasioni, II, 3, vv 22-23, «col dottor Pozzi basta un po’ di striscio, / fargli mettere

⁵⁰⁹ G. A. Liberti, *La ragazza Carla*, «Il Verrì», LXXIII (2020), «Expanded Pagliarani», p. 64.

⁵¹⁰ Si tratta di un tratto tipico dell’italiano dell’uso medio. Cfr. M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994, pp. 239-70.

⁵¹¹ Per “espressioni idiomatiche” s’intendono quelle «espressioni polirematiche (plurilessicali), a significante fisso, e soprattutto [...] il cui significato non è compositivo, cioè non è funzione dei significati dei componenti». Cfr. F. Casadei, *Per una definizione di ‘espressione idiomatica’ e una tipologia dell’idiomatico*, in «Lingua e Stile», XXX (1995), pp. 335-358; e F. Casadei, *Flessibilità lessico-sintattica e produttività semantica delle espressioni idiomatiche: un’indagine sull’italiano parlato*, in F. Casadei, G. Fiorentino, V. Samek-Ludovici (a cura di), *L’italiano che parliamo*, Sant’Arcangelo di Romagna, Fare Editore, pp. 11-33, da cui traiamo la definizione citata a p. 32.

la firma in molti *posti*», e III, 5 vv 6-7, «dicono che la gente che lavora / deve stare al suo *posto*»), l'uso del comune "fare" e, soprattutto, la ripetizione, ai versi 11-12, della parola "pelle", termine fisiologico, direbbe De Paola, funzionale a una resa massimale della concretezza, che elude ogni margine d'astrazione e che ci riconduce al problema della situazionalità da cui siamo partiti. Se riflettiamo sull'intero distico e proviamo ad astrarlo, possiamo ipotizzare tre livelli:

Le abitudini si fanno con la pelle /così tutti ce l'hanno se hanno pelle

Livello 1

Le abitudini si esperiscono con il corpo, così tutti ne fanno esperienza se hanno un corpo

Livello 2

Le abitudini sono una prerogativa dell'esperienza fisica umana

Livello 3

L'ultimo livello sintetizza e astrae quanto il verso esprime in origine. La parola pelle è, sineddoticamente, la forma più pragmatica e usuale che l'autore trova per indicare l'esperienza fisica umana: un'«oggettualità [che] consiste nella nominazione diretta delle cose, nel porre il linguaggio agonisticamente a confronto col reale»⁵¹². Pagliarani, insomma, fa uso di una strategia linguistica di tipo situazionale per avvicinarsi al parlato, esprimendo una serie di considerazioni con il gergo degli abitanti del "posto", cioè dei suoi personaggi, finendo per dare alla voce narrante una funzione di mediazione tra teoria e pratica, cioè tra scrittura e oralità⁵¹³.

⁵¹² L. Di Tommaso, *Elio Pagliarani, La pietà oggettiva*, in *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, 2007, p. 190. Cfr. anche G. Sechi, *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», XVI (1959); e il successivo ID. *La ragazza Carla di E. P.*, in «Nuova Corrente», XVIII/XIX (1963) dal quale Di Tommaso trae la citazione.

⁵¹³ In merito, Enrico Testa si è espresso nei termini di «immersione totale nell'oralità, che talvolta tocca effetti di stilizzazione iperrealistica» e di «basso continuo del parlato-scritto». Le considerazioni appena citate sono indicative, oltretutto, in quanto inserite sin da subito nella presentazione che il critico fa della poesia di Pagliarani. Cfr. E. Testa, *Elio Pagliarani*, in op. Cit. pp. 163-164.

Ma proseguiamo con un'altra porzione del poemetto, tratta ancora dalla prima sezione I,6 1-15:

A Carla suo cognato non le piace
dalla sera del dolce: fidanzato era stato a casa loro
a pranzo, e in fondo, quando c'era il dolce
e tre piatti da dolce e quattro bocche
toccò a Carla pigliarsi la sua parte
in cucina, nel fondo del tegame.

Da questo si capisce che la Carla
l'hanno cresciuta male,
quando mai
s'era vista una festa come quella
l'altr'anno, quindici anni, a carnevale?

a lei tutto il superfluo di affetti e di ricchezza
e la scuola serale⁵¹⁴

Ci inoltriamo nell'intimità familiare di Carla. Più che nello stralcio precedente, qui si nota innanzitutto l'elevata concentrazione di espressioni e forme proprie del parlato: la ridondanza pronominale al primo verso («a Carla [...] non *le* piace»), l'anacoluto, che omette una ipotetica preposizione atta a introdurre il predicativo dell'oggetto («da fidanzato», cioè “quando veniva in casa da fidanzato”) – e riduce drasticamente una figura già di per sé utile all'economia della lingua –, la colloquialità del riflessivo indiretto “pigliarsi”, al posto di “prendere”, la dislocazione ai versi 7-8 («Da questo si capisce che la Carla / l'hanno cresciuta male») e, nel primo verso, l'articolo determinativo preposto al nome proprio «la Carla»⁵¹⁵ (altri casi, II,5 vv 1-2 «Però non è sicuro che la Carla / cresca come si deve o voglia o sappia», III, 5 vv 27-28 «Aldo s'è messo in testa che la Carla / vada

⁵¹⁴ E. Pagliarani, op. Cit. p. pp. 123-124.

⁵¹⁵ È risaputo quanto i «i nomi femminili» possano «ricevere l'articolo quando sono adoperati in registro familiare-affettivo». Tale tradizione risulta molto antica, soprattutto nel «toscano», ma poco usuale nelle abitudini linguistiche meridionali. Si tratta perlopiù un'abitudine comune al parlato settentrionale. Cfr. L. Serianni, *Italiano*, Milano, Garzanti, 2000, p. 120.

con lui a mangiare, una sera)), l'espressione idiomatica "quando mai" (a cui se ne aggiungono altre in chiusura, «vuoi vedere che» e «lo faceva»), l'anacoluto al verso 12 e, infine, l'ipotetica del distico conclusivo, semplificata con un imperfetto indicativo.

Non si tratta, semplicemente, di un «linguaggio familiare» improntato sul «rifiuto dell'aulicità»⁵¹⁶: alla stregua dell'incipit analizzato in partenza, la mimesi orale rinvenibile in tale porzione di testo, costruita sui riporti dell'oralità elencati, è nel complesso un modo del tutto materiale di pensare e d'esprimersi. In breve, per descrivere il ruolo marginale che Carla ricopre in famiglia, l'autore presenta i ruoli assunti all'interno del nucleo familiare attraverso l'esigenza primaria del cibarsi, o meglio in base alla porzione materiale assegnata ai membri che vi appartengono, i quali, si noti bene, sono in totale «quattro bocche da sfamare» - anche questa volta una sineddoche che rafforza il particolare fisico – e non quattro persone. A Carla spetta il «fondo del tegame», che corrisponderebbe al «superfluo di affetti e di ricchezza» a un livello meno materiale di riflessione, mentre alla madre, alla sorella e al cognato va l'intera porzione di dolce. Il tutto rafforzato dal lessico familiare con cui s'aprono le strofe ("fidanzato", "cognato") e di quello culinario ("dolce", "pranzo", "cucina" e "tegame") sparso per i restanti versi.

Attraverso i due estratti proposti abbiamo dimostrato l'elevata densità d'uso del parlato all'interno del poemetto e il meccanismo situazionale che ne sta alla base, rivolgendoci soprattutto al contesto per così dire ristretto dell'ambiente domestico e a quello di una parte non individuata di abitanti che vivono nella periferia milanese. Ma come abbiamo accennato, nel passaggio dalla prima alla seconda sezione della *Ragazza Carla* gli ambienti con i quali la giovane si confronta mutano ampliandosi. L'assunzione presso la "Transocean Limited" catapulta la giovane donna in un nuovo mondo, un mondo il cui linguaggio frenetico s'incarna in una pluralità di opinioni, voci e lingue. Quello con cui i lettori vengono a confronto è «un plurilinguismo *sincronico*» – così l'ha definito Francesco Muzzioli –, «che attinge dal ventaglio della proliferazione dei linguaggi, da lingue straniere vere e proprie [...] e da quelle parole straniere che si sono ormai diffuse nei linguaggi

⁵¹⁶ L. Di Tommaso, *Ivi*, p. 189. Cfr. anche F. Gambaro, *Elio Pagliarani: etica e sperimentazione*, in *Id.*, *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Milano, Mursia, 1993, pp. 117-118.

tecnici e tecnologici»⁵¹⁷ e che non sempre però intende simulare l'oralità. Osserviamo subito alcuni estratti, precisamente II,4 1-18:

Monsieur Goldstein un mite segretario tradito dal cognome
ha chiesto gli anni a Aldo Lavagnino
ventidue
ho un figlio che combatte in Palestina
anch'io di ventidue, ha detto
questa terra
avrà un pezzo di terra per i nostri
figli?
Questa terra ha mercati
e sul mercato internazionale delle valute
libere o no, Cogheanu, il suo padrone, tiene una rete fitta:
da un'area all'altra trasferiscono ogni giorno
valute in questo modo:
Tel Aviv le quinze Avril o Bombay March twenty five
su blok notes, carta straccia
Monsieur X veuillez payer à notre Monsieur Ypsilon
la somme de quatre vingt dix mille neuf cent cinq dollars
Signé Goldstein o Cogheanu

A Bombay a Tel Aviv a Casablanca un ometto Mister X
per quel foglietto paga le sterline
anzi i dollari dollari, oggi son dollari che vanno⁵¹⁸

II,6 11-15 e 32-36

[...]

⁵¹⁷ F. Muzzioli, *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, «Carte italiane», II (2004), n. 1, "Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani", p. 74. E anche Pier Vincenzo Mengaldo, riferendosi all'accostamento di più parole tratte da registri o linguaggi diversi, ha sottolineato che il plurilinguismo di Pagliarani scaturisce dalla giustapposizione di porzioni di linguaggio, che mai si fondono tra di loro. Cfr. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 146. A tal proposito si consulti anche S. Giovanardi, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento, 1945-1995*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 1996, p. XXXI, ora in A. Cortellessa, op. Cit. p. 490-91.

⁵¹⁸ E. Pagliarani, op. Cit. p. 129.

«Ci sono cose che superi soltanto
a letto, incastrato in una donna, e maledetto
il frutto del suo grembo» – Aldo trema
non sa come sfogarsi

A third world war

[...]

A third world war

is nécessaire, né-ces-sa-ry, go on translate my friend
sporgendo il petto in fuori come un rullo e fronte dura
e io certo ho tradotto, che faccio il traduttore,
che ce ne vuole un'altra, un'altra guerra⁵¹⁹

A una veloce lettura dei versi si noterà con immediatezza una differenza rispetto ai precedenti testi. L'aspetto fatico è qui demandato ai personaggi e a un giustapporsi di diverse lingue. Nel primo dei due esempi, attraverso il diretto libero privo di segni diacritici si presenta una conversazione tra Monsieur Goldstein⁵²⁰, segretario della compagnia in cui lavora Carla, e Aldo Lavagnino, che viene interrotta al verso 8 («questa terra / avrà un pezzo di terra per i nostri / figli?») da un affastellarsi parole in francese e in inglese, per poi riprendere nell'ultima strofa («A Bombay [...] oggi son dollari che vanno»). Come si può notare, i riporti dal parlato sono nettamente inferiori a quelli che abbiamo identificato nella prima sezione: l'espressione sintetica «anch'io ventidue», a intendere che anche il segretario ha un figlio di ventidue anni, e il verbo «tenere» («tiene una rete fitta») al posto dell'avere (o del più formale «possedere») sono gli unici due casi individuabili. E anche l'accostamento plurilingue è una ripresa scritta, non parlata, del francese appartenente al linguaggio economico della contrattazione, appuntato «su blok notes» e «carta straccia» firmati da Goldstein o Cogheanu (capo della Transocean).

Diversa è la situazione nel secondo testo. In tale caso, i due gruppi di versi selezionati posseggono un'esplicita denotazione mimetico-orale, fondata sia sul *sermo cotidianus* di strada sia sulla lingua parlata in ufficio. La prima delle due si

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 131.

⁵²⁰ Nella nota al testo dei *Novissimi*, Giuliani ci informa circa l'origine del cognome Goldstein, «famoso cognome di banchieri ebrei», e ribalta l'idea dell'uomo «mite» indicata dal verso, per rivelarci il volto di un «trafficante di valute». Cfr. A. Giuliani, op. Cit. p. 22.

mostra graficamente, grazie alla scansione dialogica delle virgolette: si tratta di un'imprecazione pronunciata da Aldo, che esprime un moto di frustrazione con un'espressione maschilista e un'esclamazione blasfema ripresa da un versetto dell'*Ave Maria*. La seconda, invece, è resa con un diretto libero, sempre pronunciato da Lavagnino, intento nella traduzione di frasi che invocano la necessità di una nuova guerra mondiale, con un meccanismo esplicito di riporto dall'oralità, fondato sulla ripetizione «is nécessaire, né-ces-sa-ry», ricalcata in seconda istanza la suddivisione in sillabe e dal successivo invito alla traduzione «go on traslate my friend». Il tutto viene ricontestualizzato poco dopo dalla descrizione sulla posizione e sulla gestualità di Aldo, col «petto in fuori» e la «fronte dura» e, ancora più importante, viene ricalcato dall'espressione in prima persona «e io certo ho tradotto, che faccio il traduttore», col pronome personale in bella vista, a enfatizzare, com'è tipico del parlato, la posizione di chi si esprime, e con l'ennesimo caso di doppio "che" polivalente in funziona causale per entrambi gli esempi («che faccio il traduttore» e «che ce ne vuole un'altra, un'altra di guerra»).

Il ventaglio di esempi fin qui osservati ha dimostrato il costante uso, nella *Ragazza Carla*, di un *sermo cotidianus*. Approfondendo i casi d'uso di tale sermo, è stata constatata un'effettiva tendenza alla situazionalità, consistente in una casistica d'espressioni d'uso pragmatico e in una bassissima propensione all'astrazione. Si è inoltre constatato quanto tale situazionalità non si manifesti univocamente, bensì vari a seconda del contesto, familiare o lavorativo. E questo ha a che fare con la solerzia che Pagliarani mostra nel momento in cui connota le proprie scelte stilistiche di una quotidianità *che non corrisponde* all'umiltà. Non è una difesa semplicistica della letterarietà del contenuto e dello stile basso, quanto piuttosto un invito a non osservarli nell'ottica verticalizzata della tradizione classica, che porrebbe le strofe liriche in alto e quelle colloquiali in basso. Quanto realmente conta è ritrarre un idioma quotidiano, variabile non semplicemente a seconda delle classi, ma, seguendo una variazione su un asse orizzontale, a seconda del luogo o del contesto in cui è praticato. Perciò, *La Ragazza Carla* veicola sia le parole dette in una casa milanese di periferia, sia le chiacchiere scambiate in ufficio tra gli impiegati di una ditta, con l'obiettivo, come ha affermato Pier Vincenzo Mengaldo, di rimettere in discussione «la società contemporanea» muovendosi da

«una mimesi critica e demistificante dei suoi linguaggi e della loro funzione ideologica»⁵²¹.

Spostiamo ora la nostra attenzione sulla *Ballata di Rudi*. Si dirà, in principio, della diversità di questa nuova proposta narrativa, che al primo sguardo mostra i segni della lunga meditazione a cui, si è anticipato, è stata sottoposta. L'opera è un approdo mediato dal verso lungo e dall'attitudine al flusso di pensiero caratteristici della *Lezione di fisica*, in cui si riprende la narrazione sospesa dalla *Ragazza Carla*, in una lingua che torna a essere, in special modo nelle prime due sezioni, la lingua colloquiale dei lavoratori, la lingua d'uso tra la costa romagnola e le strade di Milano. Rispetto al poemetto d'esordio, l'opera scaturita dalla maturità poetica di Pagliarani possiede una

imponente estensione della superficie versale, una minore mescolazione di elementi diversi e una più fusa, più omogenea polifonia. La *Ballata* non è tanto un racconto dialogato quanto un dialogo raccontato, o meglio, è un racconto di dialoghi, sia nel senso che è fatto di intrecci dialogici sia nel senso che, piuttosto che riprodurli, li racconta. Chi racconta è un narratore che si giova delle stesse scelte lessicali e tonali che compiono i personaggi quando assumono la parola.⁵²²

L'«imponente estensione della superficie versale» a cui Fausto Curi fa riferimento è una peculiarità che va a incidere sulla propensione al parlato del testo su più punti. Quanto ci interessa per l'analisi linguistica iniziale, è che la lunghezza del verso è data dalla giustapposizione di lessemi, sintagmi o intere proposizioni, spesso private del segno di interpunzione. Nella *Ballata di Rudi* le parole sfuggono ai parlanti – narratore e personaggi – che le pronunciano, fuoriescono indisciplinate accatastandosi in fila e scivolano indisturbate laddove la punteggiatura è quasi del tutto assente. E Pagliarani *vuole* che il lettore *sappia* e sia *cosciente* di tale irrefrenabilità, tanto da inserire nella prima parte della ballata un metatesto atipico rispetto agli altri che lo precedono e seguono (VI, 6-17):

⁵²¹ P. V. Mengaldo, op. Cit. p. 235.

⁵²² F. Curi, op. Cit. p. 178.

VI

[...]

Le parole hanno la sorte dei colori
disteso
sulla sabbia parla un altro
sulla sabbia supino con le mani
dietro la testa le parole vanno in alto
chi le insegue più
bocconi con le mani sotto il mento
le parole scendono rare
chi le collega più
sembra meglio ascoltare
in due
il tuo corpo e tu⁵²³

Considerata all'interno del contesto narrativo che lo circonda, la sesta sezione pare estraniarsi. Il paragone tra la parola e una dimensione cromatica svilita nell'immagine di una spiaggia assolata, in cui i colori subiscono l'appiattimento della luce, vuole rendere la perdita della distinzione tra le cose, dell'abbaglio che sottrae la memoria fino a rendere «ogni presenza [...] smemorata e senza trauma». Le frasi che si susseguono nella nostra ballata sono un flusso: la forza dirompente con cui scorrono abbacina il lettore. Giulio Ferroni, volendo richiamare l'idea della forza con cui personaggi e narrazione vengono trascinati da tale energia, ha scritto di un «ritmo narrativo che delinea personaggi, situazioni, vicende di vita quotidiana [...] e li trascina in un vortice linguistico» tanto irruento da far «esplodere il senso delle trasformazioni» della società che Pagliarani raffigura, assieme alle «scommesse» e ai «fallimenti in cui si sono risolte esistenze di uomini e donne comuni»⁵²⁴.

Insomma, il «vortice linguistico» creato dalla penna di Pagliarani scatena cortocircuiti di senso, rimettendo in discussione le esistenze dei personaggi e i

⁵²³ E. Pagliarani, op. Cit. pp. 278-279.

⁵²⁴ G. Ferroni, *Il rendiconto di Rudi*, in «l'Unità-Due», 3 luglio 1995, ora in E. Pagliarani, op. Cit. p. 489.

contesti in cui sono calati. Ma esploriamo concretamente l'opera attraverso due esempi in cui la colloquialità è elevata e il registro è medio basso,⁵²⁵ partendo proprio dai primi versi della *Ballata* (I, 1-13):

I

Rudi e Aldo l'estate del '49

Rudi e Aldo l'estate del '49 fecero lo stesso mestiere l'animatore
di balli sull'Adriatico, Aldo in un Grand Hotel rifatto a mezzo e già sull'orlo
del fallimento, che fallì in agosto sul più bello, lui forse non sa nemmeno

[ballare

aveva successo il locale di fronte al suo, Miramare.

Rudi su un'altra spiaggia

[popolare

dà inizio alla ballata.

È bello? Può essere bello in Romagna chi bacia la mano
l'anno dopo del '48, attacca bottone con gli ambulanti di bomboloni e
gli intellettuali indigeni meno indigenti, non lascia
senza sorriso carezza o pacca ogni ragazza per strada
conforme ai gusti di quella? È bello
come un uomo sobrio, di modo che quando per la Festa dei pazzi si traveste da

[donna

non lo prendono per pederasta ma lo sfottono con più gusto.⁵²⁶

La prima impressione che una lettura non necessariamente analitica suscita è quella della trascrizione di un racconto estemporaneo, *detto* in un clima disteso e riportato senza alcuna rielaborazione formale, somigliando così alle traslitterazioni che alcuni studi linguistici sono soliti riportare nelle analisi sui fenomeni del parlato. Pagliarani ha evidentemente simulato l'irregolarità sintattica tipica di una

⁵²⁵ Non tutti i personaggi, però, sono portavoce di un parlato basso: parte dei monologhi disseminati qua e là nella *Ballata* ricalca un tipo di lingua orale più disciplinato, presumibilmente attribuibile a parlanti medio-colti. Per esempio, sezioni come la quinta, *Ho sognato un naufragio*, e la diciottesima, *Stamattina al reparto T. A.*, non posseggono un registro basso, sebbene il tentativo sia anche qui quello di riportare dei lunghi monologhi appartenente a figure femminili. La scelta operata per l'analisi testuale è stata orientata a fornire due esempi estremi, al fine di fornire il maggior numero di casi emblematici della mimesi del parlato nell'opera.

⁵²⁶ E. Pagliarani, op. Cit. p. 267.

conversazione colloquiale in cui un parlante espone al destinatario le vicende relative a terzi, in questo caso Aldo e Rudi. Il risultato è ottenuto, come per la *Ragazza Carla*, in primo luogo per mezzo di un lessico di tipo colloquiale e familiare, con parole come «mestiere», «pacca» o con verbi d'uso gergale come «sfottere», e con l'uso del pronome personale oggetto di terza persona «lui» in funzione di soggetto, e, ancora, mediante costrutti idiomatici quali «rifatto a mezzo», «sul più bello» e «attacca bottone». Altro ruolo determinante per la resa colloquiale del testo è la presenza, a livello sintattico, di fenomeni che in condizioni di non simulazione sono causati da «una ridotta gittata della pianificazione»⁵²⁷ linguistica, come strutture marcate⁵²⁸ e cambiamenti di progettazione: il verso 3 presenta un caso di cambio di progettazione costituito dalla considerazione fulminea «lui forse non sa nemmeno ballare», che si manifesta con il passaggio del tempo verbale dal passato remoto, fino a questo punto adoperato per la narrazione («fecero» e «falli»), al presente; al verso 4 notiamo invece un esempio di “focalizzazione”, ove il costituente focale «Miramare» viene posizionato all'estremità destra della frase, e isolato dal segno di punteggiatura, così da catalizzare l'attenzione. Si considerino inoltre l'assenza di punteggiatura e le ellissi, che contribuiscono ad acuire la sensazione di estemporaneità evocata dai versi: l'inciso «l'estate del '49» manca di una preposizione temporale come “durante” o “nella” e, in alternativa di virgole, che lo isolino; lo stesso vale per il vuoto percepibile a occhio tra «mestiere» e il suo predicativo, «animatore». Infine, la ridotta gittata della pianificazione linguistica è simulata anche nell'inserimento di considerazioni sconnesse, di cui la prima, lo abbiamo visto, è al verso 3, e la seconda si espande per nei versi 7-23, laddove ci si chiede e ci si dà una risposta circa la bellezza della vita condotta da Rudi nella Romagna del '49.

⁵²⁷ G. Berruto, *Varietà dialesiche, diastratiche, diafasiche*, in A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Bari, Laterza, 1993, p. 51.

⁵²⁸ Le strutture marcate non pertengono esclusivamente al parlato, bensì sono riscontrabili anche in testi scritti di tipo giornalistico e giuridico. Gli studi linguistici hanno in ogni caso dimostrato che la frequenza è maggiore nel parlato che nello scritto. Cfr. le seguenti analisi quantitative: M. Frascarelli, *Topicalizzazione e ripresa clitica. Analisi sincronica, confronto diacronico e considerazioni tipologiche*, in N. Maraschio, T. Poggi Salani (a cura di), *Italia linguistica anno Mille. Italia linguistica anno Duemila*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 547-562; S. Spina, *L'italiano della televisione: una varietà intermedia tra scritto e parlato. Il caso delle dislocazioni*, in E. Schafroth (a cura di), *Lingua e mass media in Italia. Dati, analisi, suggerimenti didattici*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2006 153-179.

La voce narrate al principio della *Ballata*, s'è detto, è quella del narratore onnisciente. Nel corso dell'opera, però, i personaggi prendono la parola molto più che nella *Ragazza Carla*, esprimendosi in lunghi flussi di coscienza, che ben si adattano alla resa linguistica in apparenza aprogettuale poco fa accennata. La nona sezione fornisce un passaggio interessante dalla parola del narratore esterno ai pensieri espressi in prima persona dal tassista Armando (XI, 1-27):

XI

Uno che compra

Uno che compra una millequattro e mette il motore a metano
e la notte anzi la mattina presto fa il giro dei night per caricare
quelli che non hanno la macchina, e di giorno gira attorno agli ospedali perché
[negli ospedali succede
che chi porta un malato con un taxi e dentro lo fanno aspettare parecchio
gli può far comodo una macchina quando esce con la coscienza a posto
questo con il millequattro
a metano è un tassista clandestino.

In Comune ce n'è un mucchio
di domande per avere la licenza ci vogliono le raccomandazioni
la raccomandazione più sicura è quella di mezzo milione ma non tutti
se non trovano la strada giusta ce la fanno nemmeno con mezzo milione
è un'ingiustizia che uno che sia un po' svelto la capisce bene mica ci sarebbe
[lavoro per tutti
se tutti potessero fare il tassista mica ci sarebbe un guadagno
hai voglia a perdere i giorni in Comune che poi coi donzelli
Armando ci sa fare e come, gli offre da bere gli fa fare quattro risate
ci sono altre barriere che non sono per lui con certa gente non si sa cosa dire
devo fargli vedere diecimila lire? In più se uno avesse
un milione e mezzo per la macchina nuova e mezzo milione per ungere
non farebbe il tassista farebbe il signore
non è vero niente con due milioni e una
[buona patente
farebbe il tassista lo stesso basta avere la testa quadrata capire
che la vita è lunga non finisce in un giorno un mestiere ci vuole e questo è un
[mestiere

senza padrone, no perché se devo fare il tassista garzone
sotto un'impresa come quasi tutti allora proprio non c'è gusto allora preferisco coi
[camion
con le botti di vino ballando da Barletta a Bolzano poi succede che ti sposi
e bisogna fermarsi e poi se mi accontento di fare il garzone adesso che ho fatto i
[trent'anni
che cosa mi faranno ingoiare da vecchio? Chi non risica non rosica, mica te li
[portano
su un piatto d'argento i milioni, almeno a noi non ce li portano.⁵²⁹

Si individuano sin da subito le due parti, 1-18 e 19-27 in cui questo testo è suddivisibile. La linea di demarcazione non va ricercata negli aspetti stilistici – in entrambe le porzioni testuali la lingua è quella di un parlante che lascia scorrere i pensieri senza riserve – bensì nell'origine della diegesi. Nella prima parte a esprimersi è la voce del narratore, nella seconda, al contrario, è il tassista Armando. Quest'ultimo ribalta la posizione di chi sta all'esterno e suppone, non essendo direttamente coinvolto nei fatti, che un certo *range* economico («un milione e mezzo per la macchina e mezzo milione per ungere») consentirebbe a chiunque di trovare un lavoro alternativo e più comodo al mestiere di tassista. Lo scarto è evidenziato da una negazione netta dell'ultima affermazione proveniente dal narratore («non è vero niente»).

Procediamo, dunque, con l'analisi linguistica. Qui, più che nell'incipit, i riporti dal parlato sono numerosi. Ad accoglierci è una struttura cataforica (versi 1-7) che ritarda il determinante, il tassista, anticipandone la presenza con due pronomi, «uno» e «questo» (che in quanto deittico ci avvicina al referente), inserita a sua volta in ritardo nello svelamento del soggetto, che soltanto al verso 15 scopriamo chiamarsi Armando. Tale struttura cataforica è indicativa in quanto funzionale alla genericità di un discorso applicabile alle condizioni di coloro i quali, entro le indicazioni cronotopiche fornite dal narratore, esercitano il lavoro del tassista abusivo. Da notare, poi, l'uso, anch'esso denotato genericamente, del verbo dai confini semantici ampi “mettere”, un cambio di microprogettazione («la notte *anzi* la mattina presto»), il «chi» polivalente, con le relative riprese pronominali di «lo»

⁵²⁹ E. Pagliarani, op. Cit. pp. 289-290.

e «gli» al verso 4, l'elativo «mucchio», lessema tipicamente orale utile a rafforzare un qualsiasi concetto astratto e non⁵³⁰, l'uso colloquiale di “volerci” («ci vogliono le raccomandazioni») – atto a introdurre, come nell'incipit, una presentativa con oggetto indiretto referenziale espresso («la raccomandazione») e con l'oggetto indiretto dislocato a sinistra («per avere la licenza») –, l'avverbio «mica», comune nel parlato nel rafforzamento delle negazioni⁵³¹, il costrutto idiomatico «far fare quattro risate», a cui ne seguono altri («non è vero niente» al verso 8 e «avere la testa quadrata» al verso 9), la presenza di un proverbio («chi non risica non rosica») e, in coda, una ridondanza pronominale («a noi non ce li portano»).

La lingua rispecchia una società conflittuale, caotica e frenetica, all'interno della quale i personaggi come Rudi e Armando scommettono continuamente, inserendosi nei circuiti pericolosi dell'illecito. E anche qui, come nella *Ragazza Carla*, valgono le considerazioni circa una scelta orientata sempre verso la situazionalità, cioè in direzione dell'abitudine di rendere qualsiasi concetto con espressioni concrete, e con un basso livello di astrazione, amplificantesi nelle disfatte di più protagonisti. Dei versi affrontati ci preme però dire di due peculiarità proprie della *Ballata*. La prima è che sebbene nell'incipit e in *Uno che compra* la comunicazione sia prima del narratore e poi di Armando, la resa linguistica non cambia. L'abbiamo anticipato con le parole di Fausto Curi all'inizio di quest'analisi e qui ne rechiamo conferma: le scelte lessicali e tonali sono le stesse, sia per il narratore sia per i personaggi. La seconda peculiarità da evidenziare riguarda l'aspetto ortografico. L'effetto di parlato si realizza anche grazie all'assenza di punteggiatura, che contribuisce a dare l'impressione che lo scorrere delle parole, dei sintagmi e delle frasi non sia regolato dall'interpunzione e che l'intonazione sia da demandare alla voce. Ciò, beninteso, non sottrae ai tratti sovrasegmentali esistenti un ruolo guida per la scelta intonativa nella lettura a voce alta, ma corrobora ancora una volta la proiezione detta del testo scritto, l'«espressione idiolettica rivolta a un interlocutore, anche quando è pronuncia della coscienza a se stessa».⁵³²

⁵³⁰ Gli “elativi” sono molto «ricorrenti nel parlato» in funzione «di rafforzamento semantico e intensificazione di aggettivi e sostantivi». Cfr. G. Berruto, in op. Cit. p. 54.

⁵³¹ G. Berruto, op. Cit. p. 51.

⁵³² G. Pianigiani, op. Cit. p. 150.

4.2.3 Ridondanza e iteratività

Il mondo incantatorio della sonorità che s'imprime nella memoria ha già nella *Ragazza Carla* un ruolo primario. Un avvio di riflessione può lecitamente dare attenzione all'aspetto sonoro minimo e quindi allo studio delle identità foniche di grafemi/fonemi, partendo proprio dall'incipit, I,1 1-7:

Di là dal ponte della ferrovia
una trasversa di viale Ripamonti
c'è la casa di Carla, di sua madre, e di Angelo e Nerina.

Il ponte sta lì buono e sotto passano
treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina
i camion della frutta di Romagna.⁵³³

Questi versi sono un'implosione di allitterazioni, assonanze consonanze. Sentiamo la dentale sonora /d/ riverberarsi al primo verso, dargli un avvio scandito e al contempo cantilenante nell'alternarsi con la laterale /l/, per poi confluire nella vibrante alveolare /r/, che con la «trasversa» del verso 2 risuona doppiamente nel nesso /rs/, nonché il legame, che salda tali versi, tra la consonanza del nesso /nt/ e l'assonanza della tonica /o/ di «ponte» e «Ripamonti». Così, scorrendo il testo, rileviamo il secco accostamento tra «casa» e «Carla», la connessione sonora di *ferrovia* e *viale*, l'accentuazione puntuale della vocale /a/ in tutto il verso 3 e la stasi del ponte, resa dalla reiterazione della vocale /o/, in contrapposizione all'eco dei rumori provocati dal passaggio, al verso 5, di «treni carri vagoni frenatori», in un complesso stridente nell'avvicendamento di /i/ ed /r/. E, nel complesso, notiamo il ritorno costante della congiunzione “e” e della preposizione “di”, che creano una rete di connessioni e di ripetizioni interne.

Un'impostazione introduttiva del genere ricerca l'impatto, l'incisività sonora e una certa memorabilità, ma può solo fare da introduzione al discorso più ampio

⁵³³ E. Pagliarani, op. Cit. p. 121.

della formularità orale di Pagliarani. Con l'avanzare del poemetto le strategie di ripetizione si fanno più insistenti. Inoltrandoci nelle vicende della *Ragazza Carla*, ci imbattiamo in passi chiave, resi memorabili dall'autore proprio grazie alla ripetibilità che li sottende, fondata non più soltanto su fonemi, ma anche su interi lessemi e formule. Affrontiamo a tal proposito lo studio di un momento fondamentale per la crescita della giovane milanese, ovverosia la sua assunzione nell'ufficio universo «ordinato da regole ferree»⁵³⁴ della Transocean Limited, II, 1 4-16:

Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
sia svelta, sorrida e impari le lingue
le lingue qui dentro le lingue oggiigiorno
capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED
qui tutto il mondo...
è certo che sarà orgogliosa.

Signorina, noi siamo abbonati
alle Pulizie Generali, due volte
la settimana, ma il Signor Praték è molto
esigente – amore al lavoro è amore all'ambiente – così
nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino
sarà sua prima cura la mattina.

UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C⁵³⁵

Carla è appena entrata in azienda. L'accoglie un impiegato, con una sferzata di consigli-doveri edulcorati. Per lavorare sono necessari «sollecitudine e amore»: un amore che è *assoggettamento* all'azienda e una sollecitudine che è *sottomissione* del lavoratore a un sistema frenetico, all'interno del quale superiori come Praték, o come il già evocato Cogheanu, sono “esigenti”, ossia sfruttano i propri dipendenti e chiedono loro di adempiere a doveri che esulano da quelli per cui vengono retribuiti.

⁵³⁴ A. Cortellessa, op. Cit. p. 20.

⁵³⁵ E. Pagliarani, op. Cit. p. 127.

È una retorica che accarezza per poi picchiare, quella usata dal nostro personaggio, una retorica chiara e strutturata per ripetizioni e parallelismi, che debbono instillarsi nella mente della prima destinataria, Carla, e di tutti noi, lettrici e lettori, ascoltatrici e ascoltatori. L'epanalessi al verso 4, «amore, amore», è posizionata al centro perché s'imprima come spinta esogena volontaria alla «sollecitudine» e al «lavoro», posizionati agli estremi del verso nel complesso di un meccanismo a chiasma, tenuto saldo anche dal legame d'assonanza di «amore», «vuole» e «lavoro». La successiva epanalessi, tra i versi 5 e 6, «impari le lingue / le lingue qui dentro», focalizza l'attenzione su una parola chiave, "lingue", sul plurilinguismo impiegatizio, di regola per ogni dipendente, o meglio su una *forma mentis* collocata nel tempo e nello spazio – «qui dentro» e «oggi giorno» – mediante un altro parallelismo canzonante.

E anche in questi versi, l'assonanza tra «lavoro», «oggi giorno», «Transocean», «mondo» e «orgogliosa», ricrea uno spazio sonoro coeso, che fa da sfondo a un complesso di ripetizioni e variazioni, subito ripreso nella strofa successiva, che in avvio è generica e rallentata da una gentilezza funzionale all'introduzione di nuovi doveri (la «Signorina» con cui si apre il verso 10), per poi confluire nel nuovo incisivo slogan «amore al lavoro è amore all'ambiente», e infine virare in direzione degli oggetti («la scopa e il piumino») con cui Carla dovrà pulire la carrellata di uffici che chiude il tutto con la violenza reiterata del maiuscoletto: «UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C».

Fino a questo punto dell'analisi abbiamo mostrato come nella *Ragazza Carla* vi sia un'attitudine formulaica regolata, ovverosia nell'uso frequente ma moderato del gioco ripetizione-variazione. L'opera di Pagliarani ha però un caso che potremmo definire estremo. Ci riferiamo alle strofe conclusive della seconda sezione, vero e proprio testo-filastrocca, cantilena strutturata sulla ripetizione ossessiva e straniante, II, 7 1-20:

Chissà cosa vuol dire debolezza
forza, nella gente, spina dorsale.
Chissà che cosa sanno quanti sanno
ciò che vogliono, che spingono avanti la certezza
di essere, come fossero da sempre

uomini, e per sempre.

Casa mia casa mia
per piccina che tu sia
c'è Nerina con la pancia
con lo schiaffo sulla guancia
del marito che lavora
chi lo sa per quanto ancora
c'è la madre che permette
calze larghe calze strette
tutto bene come fosse
un bambino con la tosse
ogni giorno sempre uguale
c'è una volta carnevale
c'è una volta carnevale
c'è una volta.⁵³⁶

Quest'ultima sezione è molto utile per osservare lo scarto esistente tra versi in cui la ridondanza è parte di un tessuto variegato, cioè è presente ma non predominante, e versi strutturati esclusivamente sulla ripetizione. Come possiamo notare, infatti, il passo in evidenza è suddivisibile in due parti ben distinte: una riflessione sull'umanità, o meglio sulla «forza», «debolezza» e «certezza» di quest'ultima (versi 1-6), e una strofa cantilenante in cui si elencano tutti i dati essenziali sulla vita familiare di Carla (versi 7-20). Tale scarto è evidente grazie al contrasto tra l'astrazione del pensiero trasmesso dalla prima strofa, che da un punto di vista linguistico e retorico gioca sulla ripetizione – come di consuetudine per Pagliarani – ma non forza alcun pedale, e l'«impasto narrativo» della seconda strofa, vera e propria «filastrocca infantile»⁵³⁷. Quest'ultima, che sembra quasi venir fuori da una bocca intenta a intrattenere dei bambini, si fonda su una regolarità metrica scandita. La serie di 13 ottonari che la costituisce – dai quali è escluso l'ultimo quadrisillabo –, è tenuta ben salda dalle coppie di rime bacciate (mia-sia, pancia-guancia, lavora-ancora, permette-strette, fosse-tosse), che confluiscono nella triade dei versi 17-19,

⁵³⁶ E. Pagliarani, op. Cit. p. 132.

⁵³⁷ Asor Rosa, op. Cit. p. 372.

in cui la rima (uguale-carnevale) si rafforza in epifora (carnevale-carnevale), e dalle varie rime e ripetizioni interne (casa mia- casa mia, piccina-Nerina, calze-calze). Tali coppie si concentrano su piccoli nuclei di significato – l'ambiente domestico (versi 7-8) e le tre persone che lo abitano oltre Carla, Nerina (9-10), Angelo (11-12) e la madre (13-14) –, con funzione di ricapitolazione e di fissazione mnemonica del già detto. I tre versi identici posti in chiusura (versi 18-20), semanticamente introdotti dal verso 17, «ogni giorno sempre uguale», riprendono l'incipit della tipologia narrativa più celebre della tradizione orale, la fiaba, con un risultato controverso e d'autoannullamento: all'imperfetto si preferisce il presente dell'unica occasione di evadere dalla quotidianità (il Carnevale) e lo si ribadisce ben due volte, fino alla sua massima espressione, incarnata dal quadrisillabo sospeso che suggella il tutto. È chiaro, dunque, che con l'esempio riportato si raggiunge il livello più vicino a un modello di oralità formulaica, incantatoria e rivolta alla trasmissione di saperi condivisi. Il caso è unico nella *Ragazza Carla*, ma ci dà già un'idea di come Pagliarani abbia in considerazione la via dell'oralità tradizionalmente intesa, per la cui pratica in forma assoluta e attualizzata bisognerà aspettare *Rosso corpo lingua oro pope papa scienza*.

Da ciò che è stato esposto si può dedurre quanto la ripetizione di elementi linguistici sia una pratica esistente già dalla prima opera di narrazione in versi scritta da Pagliarani, e soprattutto si rileva che in tale poemetto emergono due tipologie iterative distinte, delle quali la prima rientra nella moderata propensione del discorso orale alla ridondanza e la seconda, la filastrocca, a una delle forme che la secolare tradizione orale usa per dar ordine e spiegazione alle inspiegabilità della natura. Considerate le premesse in questione, affrontiamo di seguito lo studio dell'attitudine alla ridondanza nella *Ballata di Rudi*, testo che rielabora e approfondisce il preambolo della *Carla*.

La *Ballata*, si è detto, include in sé quanto sperimentato precedentemente da Pagliarani, fino a realizzare una vera e propria estremizzazione delle forme adoperate nella *Ragazza Carla* e nella *Lezione di fisica*. Alla luce di questa affermazione parrà naturale per il lettore riscontrare una varietà elevata e diversificata di modelli iterativi, a partire dal tipo abbastanza regolare di quelli già

analizzati per la colloquialità linguistica fino ad arrivare a esempi più articolati. Per comprendere a pieno quanto appena affermato, riprendiamo, brevemente, i versi d'apertura (I, 1-6):

I

Rudi e Aldo l'estate del '49

Rudi e Aldo l'estate del '49 fecero lo stesso mestiere l'animatore
di balli sull'Adriatico, Aldo in un Grand Hotel rifatto a mezzo e già sull'orlo
del fallimento, che falli in agosto sul più bello, lui forse non sa nemmeno

[ballare

aveva successo il locale di fronte al suo, Miramare.

Rudi su un'altra spiaggia

[popolare

dà inizio alla ballata.⁵³⁸

Si tratta di versi in cui l'attitudine alla ripetizione, già riscontrata nella Ragazza Carla, è evidente ma non schiacciante. Il risuonare ottenuto da ridondanze quali l'assonanza tra '49 e «animatore», la predominanza della vocale /o/, sempre al primo verso, la figura etimologica sfiorata tra «fallimento» e «falli» e la rima rinterzata che unisce «ballare», Miramare e «popolare», creano un'atmosfera non molto distante da quella che caratterizza il poemetto già analizzato. E, tendenzialmente, l'intera *Ballata* progredisce nella variazione degli eventi e nell'avvicinarsi dei personaggi pur contenendo in sé una ricca trama di ripetizioni. In testi simili a quello appena presentato, e cioè in testi contenenti iterazioni che non ne sostengono la struttura del verso, si verifica la possibilità che i ritorni fonologici, morfologici e lessicali di vario genere possono anche infittirsi. È così nell'esempio che segue, tratto dalla sezione *Una che non* (V, 28-31):

quella ragazza gli disse ballando mansueta «*il vecchio Pedro*»
che non faceva sport che non studiava che cresceva fintanto che cresceva
che forse aveva già smesso di crescere, che non le importava niente ballando,

⁵³⁸ E. Pagliarani, op. Cit. p. 267.

tanto siamo qui a far peso, a dar peso alla terra, ballando e non⁵³⁹

Anche qui, non si può negare quanto il peso della ridondanza sia effettivo e presente, e quanto si faccia notare dal primo all'ultimo verso: escluso il verso 28, utile a introdurre l'indiretto libero, le successive affermazioni del personaggio parlante – la “ragazza” non identificata – si ripetono nella «presenza iterativa e ossessiva del “che”», nella «ripercussione del “ballando” con funzione di sottofondo e di indicazioni scenica nello stesso tempo»⁵⁴⁰, nella figura etimologica utile a evidenziare il percorso di crescita della donna («cresceva» ripetuto due volte al verso 29, e la forma all'infinito «crescere», al verso 30), e nella ripresa con *variatio* – linguisticamente una microcorrezione – dal «*far peso*» al «*dar peso*». Nonostante ciò, il livello di discorsività si mantiene ancora elevato e non appare in alcun modo minato dalla presenza di tali espedienti.

Eppure, *La ballata di Rudi* è sotto questo aspetto molto più stratificata della *Ragazza Carla*. Tale stratificazione si riscontra nel ricorso puntuale a luoghi testuali vicini al modello della filastrocca, in esempi sporadici di densità ripetitiva inseriti in testi discorsivi, con funzione ironica o di critica ai ritmi lavorativi della fabbrica (come in XII, 1-3 «Gira svolta arranca arranca cantami tu cantami tu / sulla mandò sulla mandò la cuccurucù la cuccurucù / Ariannuccio leggiadribelluccio» e in XV, 125-129 «Gira ruota gira gira / e lavora per la lira / per godere e riposare / prima occorre lavorare e saper rischiare») o ancora nell'inserimento del *Doppio trittico di Nandi*, un'intera sezione fondata sulla ripetizione. D'altronde, l'idea della ballata in quanto, contemporaneamente, «forma complessiva del testo», «participio sostantivato» e «operazione stessa del ballare»⁵⁴¹, non concede al lettore disambiguazioni: ci sarà sempre un elemento, formale o contenutistico che sia, che riconduca agli altri e si ripresenti costantemente tra di essi, complicando e variando le proprie possibilità di esistenza nel testo.

Ragioniamo, di seguito, sulla prima evenienza iterativa. Trattasi della presenza cadenzata di versi-filastrocca, formulati appositamente per risuonare come

⁵³⁹ *Ivi*, p. 276.

⁵⁴⁰ G. Pianigiani, op. Cit. p. 154.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 156.

cantilene nelle orecchie degli ascoltatori. Siamo nuovamente nel vivo delle vicende che coinvolgono il tassista Armando (XIII, 52-62):

Armando Armando di questo core
tu non conosci cos'è un signore
tu non conosci che strada fare
se un signore vuoi diventare
con i quattrini che non hai tu
esci dal night fa un fischio e monta su
è più probabile per quanto labile
rimediar ghelli andando nei bordelli
da cliente che da autista compiacente.
La strada più sicura per non combinare niente
è far pena alla gente o litigare col cliente.⁵⁴²

Una voce esterna riprende ironicamente il tassista, suggerendogli l'impossibilità di raggiungere la ricchezza, e lo *status* da "signore", e invitandolo ad abbandonare i tentativi di acquisire clienti tra un night e l'altro. Il coro, voce già dirompente nella *Ragazza Carla*, riemerge qui con energia. Iniziamo, tra l'altro, col notare che il nome Armando, evocato ben due volte al principio della strofa, ha un notorio antecedente. Guglielmo Pianigiani ha evidenziato un esplicito richiamo al «tema celebre della *Traviata* "Alfredo, Alfredo di questo core", il concertato finale dell'Atto II» con un'ulteriore connessione, di tipo tematico, legato ai soldi, al disprezzo e all'umiliazione⁵⁴³. Un avvio radicato in una tradizione teatrale, questo che fa da sipario a undici versi saldati da un sistema di rime bacciate (unica eccezione ai versi 7-8, con la presenza compensatrice di una rima interna al verso 8), culminante nella triade finale di «compiacente», «niente» e «cliente». Immediatamente successiva all'epizeusi d'avvio, si nota l'anafora «tu non conosci» tra versi 2 e 3, e di seguito le varie rime interne («probabile» e «labile», «ghelli» e «bordelli», «cliente» e «compiacente» che scivola in niente e cliente). L'andamento cantilenante è accentuatissimo nei primi cinque versi – i primi quattro decasillabi,

⁵⁴² E. Pagliarani, op. Cit. pp. 296-297.

⁵⁴³ Pianigiani, op. Cit. p. 157.

il quinto incerto tra novenario e decasillabo – mentre scema nei successivi versi, con un marcato contrasto che, sul piano semantico, si manifesta tra il rimprovero canzonatorio preliminare e l'esposizione dell'amara realtà.

Alla stregua del coro rivolto ad Armando, altre strofe dal sapore ironico e dalla funzione di supporto canzonatorio, che puntano il dito contro una società saturata di corruzione, si affacciano a intervalli nel corso della lettura. In alcuni casi, queste riprendono note di filastrocche infantili, come in XIII, 20-23, laddove, in «Andiamo in fondo / in capo al mondo/ laggiù nel fondo / della madre!», cioè nel canto del personaggio femminile che le pronuncia (una cliente del tassista), le rime in «fondo» e «mondo» riecheggiano delle note del “girotondo” e della catabasi che lo suggella («tutti giù nel fondo»). In altri casi, citano particolari relativi a eventi d'attualità e li canzonano manifestamente. Prendiamo un altro caso interessante nella sez. XIX, *Adesso la Camilla gioca in Borsa* (18-25):

avanti a tutto spiano
chi seguirà il mio gioco
sarà il re di Milano
come Sindona, Calvi
e tutta la compagnia
la più bella che ci sia
la più ricca che ci sia.⁵⁴⁴

Camilla è l'unico personaggio, oltre a Rudi, incidentalmente bravo nel ricavare dei vantaggi dal sistema di cui è parte integrante; un sistema di corruzione e di scandali politico-finanziari. Il testo rimanda ironicamente a Michele Sindona e a Roberto Calvi, protagonisti del crack finanziario che travolge il Banco Ambrosiano tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta⁵⁴⁵. Le rime alternate «spiano» e

⁵⁴⁴ E. Pagliarani, op. Cit. p. 317.

⁵⁴⁵ Bancarotta del Banco Ambrosiano, del 1982. Il processo inizia il 29 maggio 1990, l'inchiesta avviata 50 giorni dopo il 18 giugno 1982, giorno in cui Roberto Calvi, presidente-padrone del Banco, viene trovato impiccato a Londra, sotto il ponte dei Blackfriars: «Epilogo drammatico» scrive su “L'Unità” Marco Brando al termine del processo «comunque, di una vicenda che vide le peggiori trame d'Italia intrecciarsi per oltre dieci anni con la storia del Banco Ambrosiano. Non si trattò solo del più grave crack in cui sia mai incorsa una banca italiana. Intorno all'Ambrosiano hanno ruotato i vertici del potere finanziario e del potere politico; e poi mafia, massoneria, servizi segreti, Vaticano». In M. Brando, *Banco Ambrosiano, tutti condannati*, «L'Unità», 17 aprile 1992. Per ulteriori ricerche si rimanda a C. Raw, *La grande truffa: il caso Calvi e il crack del Banco Ambrosiano*, Milano, Mondadori, 1993; G. Lenzini, *Crack ambrosiano. Il risparmio tradito. La*

«Milano», la rima baciata in coda, a legare gli ultimi tre versi («compagnia» e «sia»), dei quali 24 e 25 si ripetono variando soltanto per l'aggettivo centrale («bella» e «ricca», la «compagnia», forse un richiamo alla loggia massonica P2 tra le cui liste erano presenti proprio Sindona e Calvi) sono i tasselli che concorrono alla creazione di un testo cantilenante, di un gioco serissimo che punta il dito contro la corruzione e ne fa, con puntualità, i nomi.

Tenuto conto delle ultime strofe considerate, è possibile dedurre la compresenza di due livelli di narrazione. Un primo, coincidente con una scansione progressiva degli eventi, e un secondo, con dei ritornelli che si intromettono a intermittenza nel percorso diegetico. Tale peculiarità non è passata inosservata. Pianigiani – a proposito dell'affacciarsi sporadico delle intermittenze – suggerisce un'analogia con le “arie” alternate al “recitativo”, ponendo l'accento sulla vocazione drammatica del testo⁵⁴⁶. Gabriella Sica, invece, preferisce esprimersi in termini musicali. In un saggio inserito nella prima edizione di *Rosso corpo lingua oro pope papa*, la studiosa afferma che Pagliarani

tende alla liberazione e alla riattivazione del linguaggio poetico su un tempo doppio, come nella musica: sotto il tempo lineare (il tempo della consecutività proprio della lingua comunicativa), corre un tempo discontinuo e ciclico scandito dall'incrocio di combinazioni fonetiche uguali e variate»; «la ripresa, infatti, di una parola all'interno di uno stesso verso o da un verso all'altro crea una specie di "fugato", di ritmo, cioè, tipico della musica in cui un tema si richiama all'altro⁵⁴⁷.

Il «tempo discontinuo e ciclico» che riappare qua e là e che corrisponderebbe al fugato si manifesta al massimo delle sue funzionalità proprio nel *Doppio trittico di Nandi*. Nella versione che l'edizione definitiva ci restituisce, la sezione XXIII è un modello ridimensionato –per l'estensione ridotta che occupa– e al medesimo tempo intensificato del complesso sistema iterativo che tesse *La ballata*. Lo è, va precisato,

Banca d'Italia e la spartizione segreta del tesoro svizzero di Licio Gelli, Bari, Laterza, 2004; F. Pinotti, *Poteri forti. La morte di Calvi e lo scandalo dell'Ambrosiano*, Milano, Rizzoli, 2005.

⁵⁴⁶ Anche Guido Guglielmi fa appello al recitativo (forma espressiva richiamata esplicitamente in *Lezione di fisica*) in ID. *In forma di recitativo*, in *Per i settantacinque anni di Elio Pagliarani*, numero monografico di «l'immaginazione», CLXL (2002), p. 23.

⁵⁴⁷ G. Sica, op. Cit. p. 49.

tanto da abbandonare quasi del tutto la «logica del senso e della comunicazione» e il «principio classico dell'orizzontalità» fondato su «causa-effetto, affermazione-negazione, progressione dei significati verso una loro logica conclusione», per abbracciare nella totalità «un complesso gioco di ritorni, ripetizioni e analogie sia tematico-sintattiche, sia ritmico-timbriche» all'interno di un «discorso che "ritorna" su se stesso»⁵⁴⁸.

Macroscopicamente, la sezione risulta sdoppiata: al trittico (A, B e C) segue l'antitrittico (A', B', C'). La struttura è «speculare e oppositiva»⁵⁴⁹, con una corrispondenza, evidenziata dalla segnatura alfabetica, tra le singole parti del trittico e dell'antitrittico (A corrisponde ad A', B a B', C a C'). Ogni sezione ha come fulcro centrale una parola «legata a un preciso orizzonte tematico»⁵⁵⁰: il «rosso» «con la sua carica ideologica» di rimando chiaro al «sangue», cioè il «corpo»; l'«oro», richiama invece l'aspetto economico, che abbiamo visto essere uno dei motivi centrali nella Ballata. «Pope / papa» «ironizza sulla ieraticità» e sulla «cerimonialità dell'apparato secolare della Chiesa»; infine «lingua» e «scienza», col compito d'«essere in grado di sussumere e ordinare tutti questi elementi in un discorso coerente»⁵⁵¹. Approfondiamo nel particolare il primo trittico:

A: proviamo ancora col rosso

proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci
[fosse
 col rosso un cerchio di rosso un punto sette punti di rosso se fossero
 la macchia a cavallo dei cerchi, di rosso che cola in un angolo, mobile rosso su
[cerchi
 più stretti intasati dal rosso, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo
[rosso
 si sparge sul tempo di rosso, rosso fin dentro il midollo dell'osso del tempo, rosso
[di vento
 rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato del vento nel rosso del tempo
 rosso il bosco se dirama nel bosco quel vento rosso fiori rossi

⁵⁴⁸ *Ivi*, pp. 43-44.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 45.

⁵⁵⁰ A. Cortellessa, op. Cit. p. 40.

⁵⁵¹ A. Cortellessa, op. Cit. p. 40.

su gambo rosso con petali rossi nel bosco rosso del tempo dove il vento
è rosso: troppo rosso Nandi o troppe parole di rosso o un rosso sgomento dal rosso?
le piume di struzzo pittate di rosso agevole rosso di struzzo

proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi, ci
[fosse⁵⁵²

Diremmo, a una valutazione preliminare, che quanto si cita ha una debole accessibilità di significato e che cercare di penetrare nel groviglio ai limiti del *nonsense* che questo testo, preso individualmente, rappresenta è quantomeno difficile. La progressione diegetica, colonna portante per la *Ballata* e per la *Carla*, ha lasciato il posto a versi stranianti e reiteranti, in cui l'unico elemento conosciuto, il personaggio Nandi, ha perduto del tutto la posizione privilegiata di «protagonista di una storia», per rivestire «una funzione specificatamente formale», quella dell'«unico elemento libero, non saldato alla totalità del testo, sia in senso strettamente semantico che in senso fonetico»⁵⁵³. E come Nandi, rivestono una funzione formale tutti gli altri tasselli che costituiscono il mosaico. Per comprendere a pieno quanto appena sostenuto, si osservi il raggruppamento di versi in cui domina il gioco delle ripetizioni ossessive, basato in prima istanza sulla dominante assoluta del “rosso”, ripetuto da un minimo di due a un massimo, raggiunto al verso 9, di cinque volte e inserito a sua volta in un gioco di iterazioni continue. Intrecciati al *fil rouge*, «cerchio», «angolo», «tempo», «vento» e «bosco», scandiscono il ritmo del verso, rimarcando il complessivo risuonare di allitterazioni e assonanze, trascinate, anch'esse, dalle dominanti /o/ ed /s/ e dal «morfema anagrammato /or/ che, a sua volta, produce una copiosa proliferazione e moltiplicazione di identità foniche»⁵⁵⁴. Si tratta, insomma, di una rete fitta, garante di una generale coesione formale del testo⁵⁵⁵ e di un andamento tautologico, fondato

⁵⁵² E. Pagliarani, op. Cit. p. 327.

⁵⁵³ G. Sica, op. Cit. p. 44.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 47.

⁵⁵⁵ Tale coesione è stata rilevata da Sica nella postfazione alla prima edizione del *Trittico*: «una complessa armatura di equivalenze foniche e lessicali, equivalenze cioè selezionate e combinate sull'asse della similarità con fittissime interdipendenze. Il discorso poetico è regolato non dalle relazioni tra cose e parole, relazioni che appaiono, anzi, assolutamente rescisse, ma dalle affinità foniche che stringono in un laccio timbrico complessivo le insistenze ritmiche sulla catena dei significanti e i ritorni e le riprese dei mede-simi significanti da una unità metrica all'altra. La rima,

sulla dominante /o/, orientata secondo Sica al richiamo dello «zero, e, dunque, alla occlusione totale dei significati»⁵⁵⁶.

Quanto traiamo dagli esempi estrapolati dalla *Ballata* è riassumibile nei seguenti termini. Le tipologie di testi osservati sono tre: la narrazione mimetico-orale, nell'incipit di presentazione, caratterizzata da una dose moderata di ripetizioni, utili alle esigenze della colloquialità e alla focalizzazione di parole chiave; le strofe-filastrocche, ricche di ripetizioni e funzionali al commento della diegesi, sovente in posa ironica; e, infine, le strofe iterativo-meccaniche, nel *Trittico di Nandi*, del tutto opposte alla prima tipologia in quanto governate da un ingranaggio di ripetizioni che guidano il testo e lasciano ai margini i nessi logico-casuali e lo scorrere dei significati. Insomma, si parte dall'*oratus* per raggiungere una formularità dal potere incantatorio e quasi alienante, che disorienta il lettore nel tentativo di approccio al testo. Inoltre, nella seconda e nella terza delle tipologie elencate «prende corpo [...] il “peccato originale” della poesia, significano cioè la radice magico-religiosa e la vocazione a parlare in nome della tribù»⁵⁵⁷. Ma le tribù in nome delle quali ci si esprime sono oramai diventate grandi città, dominate da un ritmo produttivo incessante e insensato, che crea per chi vi abita necessità e soddisfacimenti artificiali e mercificati. Così, la filastrocca è costretta a cedere il passo alle voci stranianti e ridondanti della sovrapproduzione organizzata, alla quale cedono il corpo – l'umanità – in seno e intorno al quale prolifera l'oro – il capitale – e a fianco del quale si posizionano i “papi garanti dell'oro”.

Delle voci corali folcloriche Pagliarani offre una proposta attualizzata: il coro urbano, il coro di fabbrica, il coro di un mondo che ha bisogno di una rappresentazione linguistico-ossessiva corrispondente ai ritmi della propria quotidianità, che si realizza nel moto svuotato della lavoratrice in fabbrica, nelle lunghe serate dei frequentatori dei night e nelle scommesse di giocatrici in borsa intente a far denaro col denaro. E in tal senso la scelta della filastrocca classica

non più adibita esclusivamente a siglare l'unità ritmica tradizionale, è ora attratta lungo l'intera sequenza verbale, dove rimbalza, su una serrata equi-valenza ritmica. Rime ipermetre (ad esempio: fosse: fossero), rime imprecise o imperfette (vento: tempo) e rime bacciate non rappresentano più, infatti, nella struttura complessiva, il luogo privilegiato della cadenza del verso, cadenza ormai irreversibilmente artificiale e astratta (ne *La ragazza Carla* la rima facile e ricorrente era usata come strumento di ironizzazione delle forme)». In G. Sica, op. Cit. p. 46.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 51.

⁵⁵⁷ A. Spatola, op. Cit. p. 353.

come strumento di natura ironica può esser letto addirittura come una forma di rovesciamento. Se nella tradizione, infatti, è il popolo ad avere voce ed esprimersi cantilenando, nelle nostre opere è il narratore a ironizzare su fatti – familiari nel caso della *Ragazza Carla*, storici o legati alla società nella *Ballata di Rudi* – rispetto ai quali assume una posizione di distacco. Alla moltitudine, dunque, va il flusso ossessivo, sovrabbondante e incontrollabile di cose e di idee, alla mente cosciente spettano invece il distacco ironico, la *brevitas* e una certa controllabilità. Vediamo, nel prossimo paragrafo, come tale posizione si rifletta a livello ritmico e metrico.

4.2.4 Aspetti prosodici

Rintocchi di quotidianità, intromissioni sarcastiche, melodie di fondo interrotte da imprevisti e alterazioni: il riverbero dell'intelaiatura linguistica del Nostro si fonda su di un ritmo che dalla *Ragazza Carla* alla *Ballata di Rudi* si distende in versi sempre più estesi, nel tentativo di inglobare gli oggetti e i meccanismi di una realtà caotica e dispersiva. Pertanto, l'intonazione del parlato, la filastrocca e il ritmo ossessivo vanno a intensificarsi, forse ad estremizzarsi, dal poemetto alla ballata, ma non mutano sostanzialmente la propria natura.

Nel commento alla selezione di estratti della *Ragazza Carla* pubblicati nei *Novissimi*, Giuliani suggerisce quanto poi sarà più volte ribadito a proposito del verso di Pagliarani, e cioè che si tratta di «un verso “epico”» atonale, «a fisarmonica, che si restringe e si allunga a seconda delle necessità, ora espressionistiche ora veristiche, del racconto», influenzato dal «filone Eliot-Pound-Majakovskij-Brecht»⁵⁵⁸: l'attenzione poundiana alla funzione sociale della letteratura e la sua accentuazione di eliotiana memoria nella forma teatrale, la metrica a fisarmonica di Majakovskij e, soprattutto, lo slancio realistico e la resa formale che da tale slancio provengono di esplicita matrice brechtiana fondano il verso di Pagliarani. Si riprendano, in merito e in funzione all'avvio dello studio

⁵⁵⁸ Giuliani trae l'elenco dei modelli da un articolo di Pagliarani uscito su «La Fiera letteraria» il 3 luglio 1960 (pp. 3-4), in cui il poeta scrive: «Dei due filoni del nostro secolo, quello lirico che grosso modo possiamo definire latino, da una parte, e quello epico e drammatico che possiamo definire anglosassone con Eliot, Pound, Auden, dall'altra, ci interessa con grande prevalenza il secondo e Brecht e Majakowsky». Cfr. A. Giuliani, op. Cit. pp. 14-15.

sugli aspetti ritmici, le descrizioni intorno alle esigenze ritmiche dei lavoratori di cui Brecht ci dà testimonianza (*Infra* cap. III) in *Sul realismo*:

Gli operai giudicavano ogni cosa in base al suo contenuto di verità, salutavano con favore ogni innovazione che risultasse utile alla rappresentazione della realtà, dei reali ingranaggi sociali, respingevano tutto ciò che si rivelava nient'altro che un gioco, ogni meccanismo che funzionasse a vuoto, che non servisse ancora o non servisse più a raggiungere il proprio scopo. [...] Cori di lavoratori recitavano testi in versi con ritmi complicati [...] e cantavano difficili (insolite) composizioni di Eisler ("Lì sì che c'è forza!"). [...] Quando nelle marce, che erano rimaste perché si potessero imparare più rapidamente e il cui ritmo era più semplice perché risultassero più "penetranti", c'erano certe finezze (irregolarità e complicazioni) essi dicevano: "Qui c'è un trucchetto, è divertente!". Tutto ciò che era troppo sfruttato, triviale, tanto consueto da non suscitare alcuna riflessione, a loro non piaceva affatto ("Non se ne cava nulla")⁵⁵⁹.

Ai lavoratori non può risuonare, in quanto riflesso della propria scansione giornaliera, la ridondanza di una nenia: c'è bisogno che una certa complessità ritmica ricalchi la fatica, i rumori e le difficoltà della vita in fabbrica. Così, nelle opere di Pagliarani, la scansione ritmica restituisce la scansione lavorativa di uffici e fabbriche, di impieghi legali o illegali o di attività più o meno alienanti. Nelle prossime pagine sarà evidente il richiamo agli spunti brechtiani – dal battere ritmico della dattilografia nella *Ragazza Carla* al *refrain* dello svago nella *Ballata di Rudi* – nella versione rimeditata di un poeta che descrive l'Italia del boom economico.

Le diverse e accurate analisi sulla metrica della *Ragazza Carla* hanno evidenziato una certa discutibilità nell'univocità dell'approccio tradizionale – discutibilità che, d'altronde, la accomuna alle sperimentazioni neoavanguardistiche *in toto* (*Infra* cap. III) –, e al contempo hanno espresso la necessità di inquadrare delle norme o ricorsività interne al sistema. Si è generalmente concordi nell'affermare che è

⁵⁵⁹ B. Brecht, *Sul realismo*, in ID., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, traduzione a cura di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1973, p. 201.

possibile individuare la presenza di metri tradizionali, talvolta giustapposti in un unico verso, e di ritmemi (*Infra* cap. III), ovvero di unità ritmiche minime e da gruppi semantico-ritmici unitari. Nella poesia di Pagliarani è dunque osservabile, a partire dalla *Ragazza Carla*, un'attitudine alla polimetria che comprende misure canoniche, come il settenario e l'endecasillabo, all'interno di un'operazione che Walter Siti ha reinterpretato alla luce del rapporto tra un'idea di elevatezza del canone e la banalità del quotidiano: «questa esistenza banale *merita*» – scrive – «l'endecasillabo?»; e «l'endecasillabo è *degno* di questa vita vera?»⁵⁶⁰. I due piani si accostano pertanto a partire da opposte direzioni, nell'innalzamento dell'umile e nell'abbassamento dell'elevato, nell'«abbassamento dei tratti di poeticità insiti nell'uso dell'endecasillabo» e nell'«innalzamento dell'intonazione del materiale impiegato, medio e talvolta spiccio»⁵⁶¹. Per medio s'intende quanto generalmente è esprimibile in forma prosastica; ed ecco che s'intravedono delle considerazioni provenienti da una voce che disquisisce in endecasillabi sui cambiamenti sociali e sui desideri umani di regressione verso la nascita (II, 2 vv 10-13; II, 5 vv 6-9):

La civiltà si è trasferita al nord
 1--4---8-10
 come è nata nel sud, per via del clima,
 --3--6-8-10-
 quante energie distilla alla mattina
 1--4-6---10-
 il tempo di febbraio, qui in città?
 -2---6-8-10

A venti o a ventiquattro quanti han scritto
 -2---6-8-^10-
 d'esser pronti e d'aver necessità

⁵⁶⁰ W. Siti, op. Cit. p. 225.

⁵⁶¹ Prosegue così Fabio Magro: «Questa lotta condotta dall'interno e con i materiali stessi della tradizione era cominciata per tempo, già in Cr [Cronache] e IP [*Inventario privato*], facendo reagire un senso naturale, una sorta quasi di 'orecchio assoluto' per l'endecasillabo con strutture prosodiche, sintattiche, lessicali e finanche testuali, che puntavano sia a depotenziare l'intrinseca liricità di quel verso, sia a escluderne una lettura anche politicamente reazionaria». L'idea era dunque già in nuce nelle prime opere, ma trova compimento soltanto dalla *Carla*. Cfr. F. Magro, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, «Versants», LXII (2015), n. 2, p. 94.

--3--6---10

di rifare all'indietro quella strada

--3--6---10-

non agevole, fin dentro nelle viscere⁵⁶²

--3-- -2---6--

Nulla, si direbbe, di più prossimo ai nostri secolari modelli metrici, degli endecasillabi incastonati in un poemetto tutt'altro che uniforme. Se tracciassimo un percorso interno alla *Ragazza*, seguendo una scalarità ideale, da una maggiore a una minore conformità alle attese canoniche, ai casi di endecasillabi e settenari individuali si aggiungerebbero le doppie combinazioni di questi ultimi o di altri metri all'interno di versi maggiormente estesi (I, 1 vv 4-5; I, 4 11-13 e III, 6 vv 17-20):

Il ponte sta lì buono e sotto passano

-2---6-8-10--

treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli

1-3--6---10- -2---6-

le giovani sposate sono sceme, alle cose gentili non ci vogliono

-2---6---10- --3--6---10--

nemmeno un po' di bene, anzi le guardano con rabbia

-2---6- 1--4---8-

man mano che col tempo si dimenticano⁵⁶³

-2---6---10--

Si osservi, oltretutto, la varietà di combinazioni possibili, che non sempre le linee di discriminazione, garanti della loro distinguibilità, sostengono con la punteggiatura, né con connettori di altro tipo (III, 6 vv 17-20):

Carla non lo sapeva che alle piazze

1----6---10-

⁵⁶² E. Pagliarani, op. Cit. p. 128.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 122.

alle case ai palazzi periferici succede
 --3--6---10- -2-
 lo stesso che alle scene di teatro: s'innalzano, s'allargano
 -2--^-6---10- -2---6--
 scompaiono, ma non si sa chi tiri i fili o in ogni caso ⁵⁶⁴
 -2-----8-10-12- --3-5-

Al di là dell'endecasillabo iniziale e della coppia, ben scandita dai due punti, di endecasillabo e settenario ipermetro al verso 19, esiste una debole complicazione offerta dal verso 18, causata da una delle tante «transizioni sintattiche non modulate dalla punteggiatura né da altri segni razionalizzanti»⁵⁶⁵ che più volte ritroveremo nel poemetto e, successivamente, nella *Ballata di Rudi*. In questo caso la regolarità dei due endecasillabi che lo seguono e lo precedono e l'intonazione ascendente e subito discendente nel trisillabo «succede» ci consentono di individuare un confine. Pare quasi che quel trisillabo in clausola tenti di mettere in discussione la norma che lo include: quella che individuiamo come «prevalenza di strutture tradizionali» è al rovescio una «scomposizione» di queste stesse, o meglio, una scomposizione che avviene nell'annullamento della solitudine del verso singolo, «con l'obiettivo di dare visibilità e intenzione ai tratti soprasegmentali della catena parlata»⁵⁶⁶ e di ricreare il flusso del respiro affannato che pronuncia parole in continuità, proprio come il respiro affannato dei personaggi a cui Brecht desiderava dar voce.

Ma per meglio osservare la natura e la complessità data dalla non delineazione di transizioni sintattiche e prosodiche è opportuno soffermarsi sulla seconda opera del *corpus* selezionato. Il verso della *Ragazza Carla* si ripresenta al lettore nell'intensificazione totalizzante della *Ballata di Rudi*. S'intende affermare che quanto verificato in precedenza per gli aspetti relativi alla mimesi orale e alle iterazioni – un consolidarsi dei fenomeni che sfocia talvolta nell'estremizzazione – si riconferma nella focalizzazione sulle dinamiche di ritmo e di metro del testo del '95. I versi, allungatisi a dismisura tanto da occupare orizzontalmente tutta la pagina

⁵⁶⁴ E. Pagliarani, op. Cit. pp. 136-137.

⁵⁶⁵ P. Giovannetti, G. Lavezzi, op. Cit. p. 236.

⁵⁶⁶ F. Magro, op. Cit. p. 96.

in parallelo al lato più esteso del foglio, accumulano sequenze che analizzate corrispondono a misure canoniche, dal quinario all'endecasillabo, e che possono esser lette, come per *La ragazza Carla*, secondo la versificazione colica⁵⁶⁷.

Come per le questioni affrontate nel discorso sulle iterazioni, si può sostenere che nel caso degli aspetti prosodici si riscontrano visibili differenze nel rapporto tra variabilità e ridondanza a seconda che il testo analizzato abbia un impianto narrativo/descrittivo o sia più vicino alla tipologia della filastrocca o dei testi iterativo-meccanici. Si osservino attentamente le prime battute della *Ballata*:

Rudi e Aldo l'estate del '49 fecero lo stesso mestiere l'animatore

1-^3--6- ----5- 1---5--8- ---4-

1-^3- -2-----8- 1---5--8- ---4-

di balli sull'Adriatico, Aldo in un Grand Hotel rifatto a mezzo e già sull'orlo

-2----7-- 1-^---6-8-10- -2-4-

del fallimento, che falli in agosto sul più bello, lui forse non sa nemmeno ballare

---4- --3^5---9- -2--5-7--10-

Una certa problematicità emerge sin dalle prime battute. Forzando la lettura sul modello tradizionale riconosciamo al primo verso una sequenza costituita o da un settenario, un senario, un ottonario e un quinario, oppure da un trisillabo, un novenario, un ottonario e un quadrisillabo. Dico forzando perché la prima suddivisione risulta problematica, specialmente nelle prime battute: isolare il settenario iniziale, ad esempio, significa separare idealmente testa e modificatore di quello che è di fatto un sintagma preposizionale («l'estate» da «del '49») privato della preposizione temporale (ipotizziamo “nella” o “durante”) per ellissi. Questa proposta, proseguendo la lettura, non creerebbe però altri problemi, perché l'ottonario («fecero lo stesso mestiere») e il quinario («l'animatore») sarebbero già strutturalmente separati dal vuoto lasciato dall'assenza della punteggiatura o di una congiunzione dichiarativa (“cioè”, ad esempio). La seconda scansione rispetterebbe la struttura sintagmatica – sarebbe dunque più regolare – e fornirebbe maggiore rilievo alle corrispondenze tra l'incipit di questo verso e di quello successivo. Il

⁵⁶⁷ F. Curi, op. Cit. p. 177.

secondo, infatti, include di seguito un ottonario sdrucciolo, un endecasillabo e un quinario. Nel terzo, infine, si individuano un quinario, un decasillabo e un endecasillabo (anche in questo caso, con ictus in quinta sede). Non si registrano particolari ritorni di ritmemi.

La problematicità individuata è causata dall'estensione dei versi e dalla labilità di confini utili alla demarcazione tra unità mensurali. Ma al di là delle incertezze scaturite da tale morfologia versale, possiamo segnalare senza esitazioni la regolarità nella giustapposizione di due o tre sequenze isolabili – che nelle restanti sezioni si accumulano fino a un massimo di quattro unità –, in versi tanto lunghi da costringere il lettore a regolare bene il respiro e a usufruire delle pause sintattiche per riprender fiato. Proviamo ad analizzare altri tre versi, provenienti da un testo d'impianto monologico in cui una voce femminile racconta un sogno (*Ho sognato un naufragio*, IV, 1-3):

Ho sognato un naufragio c'era un uomo con me che mi chiamava
 (1)-3-^-6- 1-^-3--6-8-10-

nel mare senza barca. Senza barca? in motoscafo? No, con i piedi nell'acqua

-2-4-6-8-10- -2-4-6 - -3--6-
 (attenzione, ché il 2 puoi dividerlo diversamente e accentarlo sulla 4°)

come dice il Vangelo, chiamava per salvarmi, io naufragavo⁵⁶⁸

(1)-3-^-6- -2-4-6- 1--4- -2-4-6-^-8-10-

A confronto con i primi versi dell'opera, questi ultimi sono più regolari: settenari ed endecasillabi e quinari. Nonostante ciò, se per il primo e per il terzo verso – nei quali distinguiamo un settenario e un endecasillabo, due settenari e un quinario (o un settenario e un endecasillabo) – la separazione è garantita dalla coincidenza tra struttura sintattica e prosodica, col secondo ricadiamo nella relatività di confini. In che modo scandirlo? Separare un settenario e due ottonari, oppure un endecasillabo e due settenari, o un settenario, un novenario e un settenario? Con dei versi così lunghi tracciare confini è sempre discutibile. Nel caso specifico, si può identificare

⁵⁶⁸ E. Pagliarani, op. Cit. p. 273.

la sequenza di domande («Senza barca? in motoscafo?») come un'unità a sé stante (ottonario), e quindi sospendere il settenario iniziale e computare la negazione nell'ottonario finale. Ma in tal modo si ignorerebbe la forza della pausa tra «No» e «con i piedi nell'acqua», a orecchio più marcata di quella che separa il primo settenario dalla prima domanda.

Si consideri, poi, che l'irregolarità e l'incertezza sottese alla diegesi sembrano venir meno nelle fulminee parentesi cantilenanti delle lasse-filastrocca. Quando la voce esterna riprende Armando suggerendogli – riprendiamo versi già noti – di cambiar rotta per raggiungere lo *status* da «signore», un decasillabo pascoliano in quarta e settima sede sostiene il verso, scandendo il ritmo regolarmente per cinque versi:

Armando Armando di questo core
 -2-^4--7-9- (oppure -2-^4- -2-4-)
 tu non conosci cos'è un signore
 ---4--7^--9- (oppure -2-^4- -2-4-)
 tu non conosci che strada fare
 ---4--7-9- (oppure -2-^4- -2-4-)
 se un signore vuoi diventare
 ---4--7-9-
 con i quattrini che non hai tu
 ---4--7-9
 esci dal night fa un fischio e monta su
 1--4-^6-^8-10
 [...]
 La strada più sicura / per non combinare niente
 -2---6- -2--5-7-
 è far pena alla gente / o litigare col cliente.
 --3-^--6- ---4---8-

Abbiamo scelto di riportare i primi sei e gli ultimi due versi della strofa, al fine di render evidente il passaggio dalla regolarità distintiva dei versi 1-5 alla variazione che subentra col verso 6, finalizzata a riportare il discorso da un piano astratto – il commento compiaciuto della voce esterna al comportamento fallimentare del

personaggio – a una dimensione concreta. L’endecasillabo tronco del sesto verso, infatti, dà una smossa alla monotonia ritmica precedente, ritraendo gli accenti in prima, sesta e ottava sede, e ritardando sulla decima l’accento finale. Si noti come il passaggio sia rilevabile innanzitutto da un punto di vista contenutistico: dal canzonatorio, e aleatorio, iniziale al luogo concreto, il night. La variazione innescata dal sesto verso si riconferma nei successivi, che culminano nella schiettezza risolutiva posta in chiusura, anch’essa volta a ricondurre lo sguardo sulla realtà delle cose. Insomma, Pagliarani sfrutta la ridondanza ritmica ricamandovi dell’ironia e rivolgendosi ad Armando quasi si stesse riferendo a un bambino, per dargli insegnamenti nella forma di una filastrocca ripetitiva e facile da memorizzare, per poi ritornare all’irregolarità, cioè alla reintegrazione del tu nella cruda dimensione del presente.

Sebbene con minore accentuazione e più sinteticità, rileviamo un procedimento simile nella strofa-filastrocca *Adesso la Camilla gioca in borsa* (18-25):

avanti a tutto spiano
 -2-^4-6-
 chi seguirà il mio gioco
 1--4^--6-
 sarà il re di Milano
 --^3--6-
 come Sindona, Calvi
 ---4-6-
 e tutta la compagnia
 -2----7-
 la più bella che ci sia
 --3---7-
 la più ricca che ci sia.
 --3---7-

La strofa si apre con due settenari, accentati in quarta sede, che rappresentano un piano ironicamente utopistico, rimarcato dal lessico (il «gioco» introdotto dalla “frase fatta” «avanti a tutto spiano», legati al «re» del verso successivo.), atto alla costruzione di una trama ludica dell’irrealtà. Il ritmo cambia, anche se non con la

stessa incisività che abbiamo rilevato nei versi su Armando, dal verso 20 – un settenario con sinalefe tra seconda e terza sillaba e tonica in terza sede – proprio quando nel testo subentrano i riferimenti alla cronaca a partire dalla città di Milano, con i puntuali nomi di Sindona e Calvi al verso 21, come per il 22, per poi riprendere negli ultimi due ottonari in terza la regolarità dell'identità ritmica.

Giungiamo, infine, al *Trittico di Nandi*, rappresentazione mediana tra i testi narrativi e le filastrocche. Nei versi, estesi più che nella restante opera, si individuano tre o più unità, come nel caso della tipologia versale di tipo diegetico, ma al contempo risultano scanditi dal sistema di ricorsività accentuato di cui abbiamo discusso, che si riconferma tale da un punto di vista ritmico. Osserviamo alcuni estratti dalle sezioni A, B e C:

A

proviamo ancora col rosso:/ rosso, un cerchio intorno, / poi rosso su rosso: Nandi ci fosse

-2-^4--7- 1-^3-^5- -2--5-7--10-

col rosso un cerchio di rosso / un punto sette punti di rosso / se fossero

-2-^4--7- -2---6--9- -2--

la macchia a cavallo dei cerchi, / di rosso che cola in un angolo, / mobile rosso su cerchi

-2-^--5--8- -2--5-^--8-- 1--4--7-

più stretti intasati dal rosso, / che segue i bordi dell'angolo, / deborda oltre l'angolo rosso

-2-^--5--8- -2-^4--7-- -2-^--5--8-

si sparge sul tempo di rosso, / rosso fin dentro il midollo dell'osso del tempo, / rosso di

[vento

-2--5--8- 1--4-^--7- -2--5- 1--4-

rosso quel vento nel tempo del rosso, / rosso il fiato del vento / nel rosso del tempo⁵⁶⁹

1--4--7--10- 1-^3--6- -2--5-

⁵⁶⁹ E. Pagliarani, op. Cit. p. 327.

B

proviamo ancora col corpo: / corpo, un cerchio intorno, / poi corpo su corpo: / avessimo,

-2-^4-7- 1-^3-^5- -2-4- -2--

Nandi sul corpo un viluppo di corpi / un punto sette punti del corpo / se avessero la

1-4-^7-10- -2-4-6-9- -^2-5

macchia a cavallo del corpo, / che segna il triangolo mobile / macchia su corpi costretti

[nel

1-^4-7- -2-^5-8-- 1-4-7-9

viluppo dei corpi, / che segue ai bordi il triangolo, / deborda oltre il corpo

-2-5- -2-^5-^8-- -2-^5-

nel tempo, / si sparge sul tempo del corpo, / sul corpo scavato dal tempo / fin dentro il

[midollo dell'osso⁵⁷⁰

-2- -2-5-8-- -2-5-8- -2-^5-8-

C

lingua: / lingua di rosso sul rosso del corpo, / lingua rosso canale sul corpo / fra essere e

[avere, / lingua per Nandi

1- 1-4-7-10- 1-3-6-9- - 2-^5- 1-4-

lingua rossa del corpo del rosso, / lingua del cerchio creato da lingua / e da lingua spezzato

1-3-6-8- 1-4-7-10- --3-5--

mistica lingua del rosso / mistica lingua del corpo / mistica lingua del cazzo

1-4-7- 1-4-7- 1-4-7-

(se è mistica è del privato, / Nandi non sa che farsene ⁵⁷¹

-2-5-7- 1-4-6--

⁵⁷⁰ E. Pagliarani, op. Cit. p. 328.

⁵⁷¹ *Ibidem.*

Nel *Trittico*, la ripetizione ha una funzione strutturante, in quanto utile alla demarcazione tra unità ritmiche. Se tentiamo di isolare tali unità, quelle che possono usufruire del sostegno offerto dalla punteggiatura e quelle che ne devono farne a meno, notiamo che le parole chiave della sezione – rosso, cerchi, angolo, midollo, tempo e corpo – ne determinano la fine e l’inizio. Tali parole perimetrano unità ritmiche dall’elevata frequenza, ma dalla ricorrenza regolare, come il novenario pascoliano con ictus in seconda e quinta sede, o il meno frequente ottonario in quarta e settima sede, isoritmico agli endecasillabi in quarta e settima sede e con lo stesso passo dei novenari in quinta e ottava sede. Quest’ultimo caso, si è detto, è straniante: formulazione ossessiva e regolare, ma non ironica (come per la filastrocca); flusso continuo ma per nulla chiaro, né comprensibile, almeno quanto le parti narrate.

L’analisi prosodica pocanzi avanzata ha potuto riconfermare una certa tripartizione delle scelte di Pagliarani, che aderirebbero a tre idee di oralità: il parlato, ascoltabile e comprensibile, del dialogo; l’ascoltabile e memorizzabile, ma ironico e forse non più accettabile, commento in forma di filastrocca; infine, il ritmo della voce alienante di una contemporaneità che ci avvolge. Tali proposte prosodiche inglobano una certa abitudine alla ridondanza che però viene ironicamente messa in discussione quando veste gli abiti della cantilena e non diviene mai scontata, volendo – e qui si ricordino le esigenze dei lavoratori menzionati da Brecht –, in caso di rese stranianti, replicare il suono martellante del lavoro alienato. Si ricordi, inoltre, che la suddivisione appena proposta – per chiarezza portata avanti studiandone le peculiarità separatamente – va soppesata nella sua interezza: aspetti linguistici, retorici e prosodici sono, infatti, indissolubili, e costituiscono nel complesso il contributo personale dell’autore a un ripristino della dimensione poetica orale.

4.3 Conclusioni

Quando al teatro Parioli di Roma, il 6 giugno 1965, la compagnia Teatro dei Novissimi porta in scena i testi di Pagliarani, Giordano Falzoni, Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani sotto la regia di Panza e Toti Scialoja, nel programma distribuito

per l'occasione vengono raccolte le dichiarazioni poetiche degli autori. Pagliarani vi espone un breve manifesto sul proprio teatro:

1. Il teatro, parafrasando Eliot, è il tramite ideale, il mezzo più diretto per verificare la capacità di provocazione della poesia.
2. La crisi del personaggio è crisi di linguaggio: cominciamo di qui.
3. Cominciando, abbiamo vari linguaggi al posto dei vari personaggi.
4. I personaggi si scontrano, cioè si drammatizzano, nell'azione; i linguaggi nel significato.
5. La ripetizione si oppone frontalmente, Kierkegaard, alla reminiscenza: nonché rifiutare la malinconica blandizie del rimpianto, si fa piuttosto ossessione, trauma, lapsus, corrosione. Dicono anche che la ripetizione è l'atto col quale l'uomo prende su di sé la propria colpa. (E Artaud, e la tragedia? Un'altra volta.)
6. La crisi del personaggio (esaurimento dello psicologismo eccetera) postula uno straniamento oggettivo della recitazione: dal coro alla danza al balletto, coro danza balletto brechtianamente stravolti, appunto. Il teatro verifica l'interdisciplinarietà delle arti. Lapalisse.⁵⁷²

Se in un manifesto sul teatro all'autore preme, prima ancora che enuclearne i principi o gli obiettivi intrinseci, darne un'immagine d'uso finalizzato al sostegno della poesia – all'evidenziare il ruolo di quest'ultimo come mezzo di verifica per «la capacità di provocazione della poesia» –, questo stesso autore sta offrendo un'immagine gerarchizzata in cui la poesia ha una posizione di privilegio e il teatro un ruolo “servile”. Quello che può sembrarci un atto di strumentalizzazione si rivela in realtà come un campo fertile. Si noterà, difatti, come gran parte delle proposte elencate coincida col lavoro poetico che abbiamo analizzato: crisi del soggetto (qui rappresentato dal personaggio), importanza del linguaggio «a scapito del personaggio»⁵⁷³ – e quindi importanza della parola e della voce a scapito della fisionomia-immagine – infine, «straniamento oggettivo della recitazione» nel «coro» e nel ballo. Pagliarani descrive un piano per il teatro presentando grosso

⁵⁷² G. Rizzo, op. Cit. p. 9.

⁵⁷³ *Ibidem.*

modo un piano per la poesia; sta, insomma, offrendo al pubblico una proposta per la poesia proiettandola sulla scena.

L'avvio del capitolo ha preso spunto da questa fondamentale constatazione: quando Elio Pagliarani pensa e fa poesia *pensa e fa* teatro. L'*actio*, cioè la messa in scena, è un banco di prova per dei versi strutturati in vista dell'ascolto e in tal senso conformati linguisticamente, retoricamente e ritmicamente. In più, l'esercizio costante attuato nell'organizzazione di laboratori o nelle occasioni più quotidiane delle osterie e ancora negli esperimenti audiovisivi confermano quanto le scelte del poeta rientrino non soltanto in un piano individuale, bensì anche in un lavoro di coinvolgimento collettivo nell'esercizio orale del verso, nell'abitudine all'ascolto poetico e nell'affioramento comune della consapevole esistenza di mezzi che favoriscano tali attitudini. È indubbio, pertanto, quanto Pagliarani sia una delle figure più importanti della scena d'oralizzazione della poesia tra gli anni Cinquanta e Novanta e quanto, peculiarità a parte, rientri nel più generale percorso di oralizzazione del secondo Novecento.

CAPITOLO 5

La voce come scelta: Antonio Porta

La scelta della voce: questo il titolo di una delle tappe più importanti nella carriera di poeta-esecutore percorsa da Antonio Porta, pseudonimo di Leo Paolazzi dal 1960. Una scelta salda e meditata, affrontata nell'interrogazione della musicalità del verso e nello studio applicativo delle strategie linguistiche, retoriche e prosodiche finalizzate all'esecuzione.

La posizione del nostro poeta è chiara e determinata:

Leggere poesia in pubblico è per un poeta una prestazione da attore. Corpo e voce fanno da mediatori tra un testo scritto e un pubblico in attesa di rivelazioni linguistiche.

Nella maggior parte dei casi un poeta legge al pubblico testi propri e si pone dunque nella condizione di estraniarsi per interpretarsi, per cercare di capire che cosa ha veramente voluto dire o non dire, con una sua poesia. [...]

Il poeta-attore si rende quindi disponibile e aperto, "si prostituisce", come ha detto Baudelaire; e il frutto di questa disponibilità totale, verso se stesso e verso il pubblico, di questo lasciarsi attraversare dal testo e insieme dalle attese di chi è pronto ad ascoltarlo ed usarlo, è il costituirsi di un altro linguaggio, di un genere di poesia in larga misura autonoma rispetto allo scritto. Non è dizione, non canto, è esperienza reale storica, di una ipotesi di comunicazione.⁵⁷⁴

La «disponibilità totale» del poeta, la sua apertura verso se stesso e verso l'altro, incontra le attese dell'ascoltatore e il suono perviene del tutto autonomo «rispetto allo scritto». Per Porta l'esecuzione poetica – nella duplice valenza dell'intimità del «teatro da camera, intima e notturna» e nell'«esperienza solare e di massa» – coinvolge il pubblico, che, «come accade per il teatro, diventa co-autore, in una

⁵⁷⁴ A. Porta, *E l'aedo si fa così*, «L'Europeo», 5 luglio, 1979, p. 147.

sorta di corpo a corpo linguistico»⁵⁷⁵, assumendo una posizione dinamica e partecipativa.

Tale visione poetica si realizza in un percorso di sperimentazione testuale costante, affiancata al lavoro teatrale e alla partecipazione e organizzazione di occasioni d'oralizzazione esogena quali festival e letture collettive. L'*iter* non è però del tutto lineare, e soprattutto non ha avvio – in termini puramente stilistici – nella prospettiva di una scrittura colloquiale, bensì ne assume i connotati in una fase avanzata della produzione.

Si suole, infatti, suddividere la carriera poetica di Porta in due fasi, delle quali la seconda, segnata dalla pubblicazione di *Quanto ho da dirvi* (1977)⁵⁷⁶ – un'operazione di "ristabilimento" dell'«ordine cronologico» delle poesie fino ad allora edite⁵⁷⁷ – manifesta un cambiamento espressivo in favore di una semplificazione linguistica volta alla comunicatività. La prima raccolta, *Calendario*⁵⁷⁸, risale al 1956 ed è firmata Leo Paolazzi. Questa è di fatto molto lontana dalla linea seguita dall'autore successivamente, con i testi, pubblicati in rivista, *Meridiani paralleli*⁵⁷⁹, *Europa cavalca un toro nero*⁵⁸⁰ e *Di fronte alla luna*⁵⁸¹, «che si prestano a una lettura metapoetica», come versi che esprimono se stessi, i propri «limiti» e «castrazioni», nel «dopoguerra prolungato che soffoca nel conformismo e nella repressione acute tensioni sociali», dando rilievo all'«inefficacia» e all'«inutilità del ruolo stesso di poeta in un contesto sociale e cinico indifferente»⁵⁸². L'opera successiva, *I rapporti*, raccoglie testi composti tra il 1958 e il 1964. È un'«elaborazione [...] traumatica»⁵⁸³, di una modifica continua e alacre, terminata nella pubblicazione del 1966, che ha «un'architettura di solido

⁵⁷⁵ «Credo che il pubblico delle letture di poesia debba essere cosciente (tale almeno mi è sempre sembrato, ovunque io abbia letto) proprio di essere co-autore, di partecipare come soggetto attivo all'esperienza che il poeta-attore sta tentando in quel momento. "Siamo tutti poeti", annuncia il poeta-prostituta, senza paura di annullarsi negli ascoltatori-autori che lo circondano.» in *Ivi*, p. 147.

⁵⁷⁶ A. Porta, *Quanto ho da dirvi. Poesie 1958-1975*, Feltrinelli, Milano, 1977.

⁵⁷⁷ In un'intervista rilasciata a Luigi Sasso il poeta ha dichiarato di aver «compiuto un'operazione» nell'aver «ristabilito l'ordine cronologico [...] che mancava soprattutto nella raccolta dei *Rapporti*». In L. Sasso, *Intervista ad Antonio Porta*, in ID. Porta, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 5.

⁵⁷⁸ L. Paolazzi, *Calendario*, Milano, Schwarz, 1956.

⁵⁷⁹ A. Porta, *Meridiani paralleli*, «Il Verri», IV (1958).

⁵⁸⁰ A. Porta, *Europa cavalca un toro nero*, in «Quaderni di Azimuth», Milano, 1960.

⁵⁸¹ A. Porta, *Di fronte alla luna*, «Il Verri», II (1960).

⁵⁸² N. Lorenzini, «*Bucare la pagina: il progetto della poesia*», in A. Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 8-9.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 13.

impatto visivo», di immediata evidenza già dall'indice, utile nell'elencarne la suddivisione in quattro parti (*Primo, Secondo, Zero, Terzo*). C'è qui una «destrutturazione di schemi metrici, tematici, linguistici, spinti sino alla deflagrazione» che dipingono «l'immagine di una società annichilita [...] in una frantumazione» che restituisce «il confronto a brandelli alienati di esperienza»⁵⁸⁴. Sono sequenze di immagini sconnesse, con una narrazione “frantumata”⁵⁸⁵.

Negli anni di cui si sta parlando, l'impegno civile, che in *Europa cavalca un toro* si esprime in tutta la sua forza⁵⁸⁶, si oppone al confessionalismo di un io lirico che parla di sé. L'abbandono dell'io emerge dalle poesie pubblicate negli anni Sessanta, con la sostituzione del «poeta-oggettivo»⁵⁸⁷ che si realizza in una «fame di realtà»⁵⁸⁸. Contemporaneamente, una forte corporalità – riscontrata anche nella produzione a venire – assume in questa fase i tratti cruenti della lacerazione e del deterioramento, della resa esasperata del corpo e degli aspetti fisiologici, tanto da essere indicata con l'etichetta di “crudeltà”⁵⁸⁹, che formalmente induce a risultati stilistici che «forzano i limiti grammaticali, lessicali, stilistici»⁵⁹⁰ della lingua.

Il libro di svolta è *Passi passaggi*⁵⁹¹. Prima delle opere considerate nel *corpus* di nostro interesse, questa mette in atto un cambiamento importante orientandosi verso

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵⁸⁵ Edoardo Sanguineti ha scritto di «due aspetti capitali della tecnica di Porta: frantumazione del narrato, ambiguità dei frantumi», che in realtà sono un tutt'uno. In E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID. *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 103.

⁵⁸⁶ L'autore afferma: «urgenza una passione civile e politica quando ho cominciato a stendere i primi materiali per Europa», occorre la «denuncia» contro «un nuovo autoritarismo quasi senza soluzioni di continuità con i passati regimi», laddove «la menzogna politica era ritornata prassi dominante». In, A. Porta, *Nel fare poesia*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 9.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 10.

⁵⁸⁸ N. Lorenzini, op. Cit. p. 10.

⁵⁸⁹ E. Sanguineti, *Per un la letteratura della crudeltà*, in “Quindici”, I (1967), ora in ID., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 353-356. Si leggano anche G. Celli, *A. Porta e la coscienza cattiva*, in «Uomini e idee», (1966), ora in R. Barilli e A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 87-93; S. Agosti, *Porta e la scena della “crudeltà”*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 153-165; N. Lorenzini, *Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni Sessanta*, in ID. *La poesia. Tecniche di ascolto*, Lecce, Manni, pp. 1-10.

⁵⁹⁰ N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, op. Cit., p. 3.

⁵⁹¹ Sull'opera, Porta ha dichiarato: «*I rapporti* è stato il mio libro più importante almeno fino agli anni sessanta e che poi negli anni ottanta ho scritto due libri di svolta e assolutamente non di pentimento perché c'è dentro lo stesso tipo di lavoro, di spostamento di piani benché in altra direzione. Quindi, *Passi passaggi* e *Invasioni* sono due libri che amo molto e che considero in sostanza un libro solo. Sono usciti a distanza di anni ma è tutto un lavoro unito», in P. Kidney, P. Carravetta, P. Verdicchio, *Intervista con Antonio Porta: La scommessa della comunicazione*, in «Carte italiane», I (1986), n. 7, p. 9.

un'idea di poesia intesa come comunicazione. C'è chi⁵⁹², come Luperini, si è espresso negativamente a proposito di tale fase, che peccherebbe «d'astrazione» e di «rarefazione asemantica»⁵⁹³. In realtà, al contrario di quanto sostiene il critico, gli obiettivi di Porta sono del tutto opposti: «L'impressione di aver toccato il limite di certo [...] *trobar clos* con *Passeggero*», cioè con la poesia che chiude *Quanto ho da dirvi*, gli suggerisce che sia «giunto il tempo di una svolta decisiva»⁵⁹⁴ d'apertura dialogica⁵⁹⁵. Il risultato è, ha scritto Niva Lorenzini, la realizzazione di «luoghi di un corpo a corpo col linguaggio, con la sua matericità fonica», nei quali la parola «si sottrae al carcere dei significati imposti [...] per liberarsi in suono e voce», determinando così l'affermazione di un «teatro di parola come spazio della gestualità del segno, della sua flessibile intonazione, fino all'oralità»⁵⁹⁶.

È dal campo del suono e della voce che riattraverseremo le attività, i contributi e la scrittura di Porta, concentrandoci sulla seconda fase e lavorando su alcune opere – *Passi passaggi*, *L'aria della fine* e *Invasioni* – che presenteremo dopo aver approfondito due degli eventi organizzati dall'autore – *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio Notturmo* – seguendo il medesimo ordine di lavoro che abbiamo adottato per Elio Pagliarani.

5.1 Poesia in esecuzione: Milanopoesia, *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio notturno*

La spinta continua alla chiarezza che conduce Antonio Porta alla condivisione di punti di vista costantemente ridiscussi e problematizzati; si riscontra intorno a

⁵⁹² «Da *Passi passaggi* [...] la poesia di Porta è presa gradatamente in una sorta di deriva soggettiva e lirica, mentre l'aggressività e la crudeltà si attenuano fino quasi a sparire e sfumature patetiche ne prendono il posto»: Curi giudica negativamente questa fase poetica, in quanto trasformatosi in «un poeta come molti altri», in quanto ha perso la «sua folle, insaziabile pulsione a ferire e a lacerare». In F. Curi, «*Il Verri*» e *i Novissimi ovvero la Nuova avanguardia*, in ID., *La poesia italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 384.

⁵⁹³ R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo II, Torino, Loescher, p. 845.

⁵⁹⁴ A. Porta, op. Cit. p. 75.

⁵⁹⁵ L'autore scrive «Almeno dal '76 in poi, io preferisco lavorare più sul versante della comunicazione poetica», in A. Porta, *Intervento di poetica e dibattito con altri intellettuali*, in A. M. Ruta (a cura di), *Poeti a colloquio*, «Annali del liceo classico G. Garibaldi di Palermo», XIX-XX (1984), p. 290

⁵⁹⁶ N. Lorenzini, *Una sezione per Porta*, in «*Il Verri*», III-IV (1993), p. 18.

qualsiasi aspetto che l'autore decide di affrontare, dalle questioni tematiche a quelle formali, incluso il discorso sull'esecuzione della poesia ad alta voce. Grazie alle diverse testimonianze scritte dal poeta per numerose testate e riviste, possiamo ripercorrere alcune delle tappe dell'esperienza vissuta, e dei pensieri da essa conseguiti, a partire dal Festival Internazionale dei Poeti tenutosi in piazza di Siena a Roma nel 1980, al quale Porta partecipa, commentando in seconda sede quanto accaduto:

Ho avuto più di un'occasione di recente, di vivere questo tema della voce e l'ultima, fra queste, mi pare la più significativa: la lettura di mie poesie al Festival Internazionale dei Poeti di Roma (a piazza di Siena). Ecco, per la prima volta mi è capitato di non leggere esattamente mie poesie, ma di leggere poesie in cui il pubblico si è di prepotenza inserito costringendomi a improvvisare parole e versi che non avevo pensato prima e che costituivano la mia risposta, allegra e feroce, sfrontata e comica alle interruzioni e inframmettenze del pubblico. In quel momento l'opera non era solo mia ma insieme della mia voce nuova, da guitto, e delle voci di un pubblico irridente, plebeo, dunque attivo.⁵⁹⁷

Si tratta, dichiara Porta, di un evento particolare: è la prima volta in cui legge testi a un pubblico che si intromette, costringendolo all'improvvisazione. In quel momento l'opera, divenuta condivisa in quanto guidata nel farsi dalle due parti fisicamente in campo, subisce l'espropriazione dall'esclusività autoriale. Nell'indurre il poeta alla rielaborazione dei versi scelti in precedenza, il pubblico gli sottrae i testi ascoltati, in quanto – mediante un condizionamento topicamente e temporalmente individuato – contribuisce alla loro rifondazione. È il *fiato dello spettatore* a dare *fiato al lettore*, abbiamo visto con Pagliarani; un fiato che è

⁵⁹⁷ A. Porta, *Ho improvvisato versi in mezzo alla piazza*, in «Corriere Medico», 2-3 ottobre 1980.

«espressione diretta della fisicità della comunicazione» realizzata di fronte a un pubblico, con «tutto il corpo che parla e comunica»⁵⁹⁸.

A cosa si debba tale impellenza di condivisione e, soprattutto, perché la necessità di comunicare e di “dar voce alla voce” si manifesti con tanta evidenza, è un fatto a cui rispondere in prima istanza nell’ambito della spettacolarità. Nel contributo pocanzi citato, *Ho improvvisato versi in mezzo alla piazza*, il poeta aggiunge che

la voce quanto il corpo, insieme al corpo, fa parte del nostro rimosso culturale. L’esplosione della voce, il rischiare la comunicazione, è, nella nostra cultura borghese, nel senso più elevato del termine, quasi sinonimo di volgarità. Mentre è proprio con una certa dose di sfacciatissima volgarità che si comincia a comunicare. La nostra cultura ci ha educati al silenzio, alla simulazione e ci siamo sempre guardati in giro con sorpresa ma anche piacere e senso di liberazione, quando siamo venuti a contatto con momenti di autentica cultura popolare, per esempio nelle feste di periferia, quando la voce diventa protagonista⁵⁹⁹.

Contro la repressione fisica e vocale, la società ritorna all’evento popolare del festival, un’occasione – tra le numerose – di collettività, e risponde dando suono alla «sfacciatissima volgarità» con cui soltanto si può veracemente comunicare. Il merito di Porta non sta solo nell’analisi dell’evento in sé e nell’esposizione personale scaturita dal rapporto che ha con quei densi minuti di riappropriazione dell’opera, bensì soprattutto nello svisceramento di questioni dalla più ampia portata, che mostrano un’idea ben precisa sul rapporto che esiste tra i festival, la necessità di comunicazione, la collettività e la repressione della voce. Guardando in tale direzione, Porta riconosce un parallelismo tra ciò che sta accadendo in Italia negli anni in cui scrive e quanto è già accaduto nei primi del Novecento in Russia:

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ A. Porta, op. Cit. 78.

Utopie, fantasie? Rispondo francamente: no signori! Vi raccomando di leggere il bellissimo saggio di Jurij M. Lotman nel libro intitolato «Testo e contesto», (Laterza Editore, Bari, 1980), intitolato «Blok e la cultura popolare della città», per capire subito, come ho potuto capire anch'io che prima non ne sapevo nulla, di quanto *i fenomeni di cui ho parlato abbiano avuto importanza in Russia al principio del XX secolo, e quante affinità si ritrovano con ciò che sta accadendo oggi in Italia nelle feste della poesia. Prima non ne sapevo nulla*, è vero, dal punto di vista dell'informazione culturale storica, ma avevo sentito, nella mia esperienza quanto fosse necessario uscire all'aperto, inventare una nuova voce, anzi: una voce, finalmente, e comunicare con il linguaggio della nuova poesia. Dunque avevo cominciato a "sapere" vivendo. È una semplice verità questa ma è bello ripeterla: la vita smentisce e cambia la cultura che ci è stata trasmessa e perciò la fa nuova, soltanto che si abbia un minimo di coraggio, simile a quello che occorre per uscire alla ribalta, per calcare un palcoscenico, aprire la bocca e cominciare a parlare⁶⁰⁰.

Il saggio diviene il mezzo per un'agnizione: i fenomeni osservati in tempo reale da Porta sono accostabili alla temperie culturale russa dei primi del Novecento – dove la «vita letteraria [...] restituisce alla poesia il rapporto con lo scrittore in carne ed ossa» e una «forma di quotidianità della parola poetica» coinvolge non soltanto la «recitazione ma [...] anche» la «struttura del verso» e la «psicologia del pubblico»⁶⁰¹ – e quindi non risultano in alcun modo una novità disorientante. In un articolo pubblicato sul *Corriere della sera* nel 1981, dopo aver nuovamente evocato la tradizione russa e avervi affiancato quella americana – delle quali si è avuto modo di discutere al principio di questa tesi – Porta puntualizza quanto le «ultimissime esperienze» abbiano «confermato il valore di questa fresca tradizione italiana», e

⁶⁰⁰ *Ivi*, Corsivo mio.

⁶⁰¹ Così scrive Lotman, prima di concentrarsi sulla poesia di Blok: «La storia della poesia russa del XIX secolo conosceva solo le letture fatte nella cerchia ristretta degli amici, nei salotti letterari, nelle società di adepti. Questa ristretta cerchia conosceva personalmente l'autore e identificava i suoi versi con la sua voce e il suo modo di declamarli, mentre per gli altri il poeta era associato ad un foglio di giornale o alla pagina stampata di una raccolta di versi. La vita letteraria del XX secolo restituisce alla poesia il rapporto con lo scrittore in carne ed ossa. [...] Questa forma di quotidianità della parola poetica era piuttosto insolita, tanto più che non si limitava alla recitazione ma influiva anche sulla struttura del verso e sulla psicologia del pubblico». J. Lotman, *Blok e la cultura popolare della città*, in *Testo e contesto Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, p. 112.

dimostra, rispetto al clima di scetticismo che lo circonda, di aver compiuto un passo in avanti: l'esposizione della poesia «quale nuda comunicazione di linguaggio e di immagini» è «da ascrivere ormai alla tradizione più che all'innovazione»⁶⁰². Ciò significa che quanto per gli altri appare una novità da accettare per Porta è una *consuetudine*, cioè un fatto culturale *accertato e accettato* a tal punto da dover essere rimesso in discussione. Esso, infatti, presenta dei «limiti che occorre tentare di superare [...] pensando di più alla poesia come fatto teatrale e prendendo come punto di riferimento chi si sta già muovendo in una direzione rinfrescante»⁶⁰³.

Tra quelli che si muovono in questa «direzione rinfrescante» c'è lo stesso Porta, attivo partecipante-lettore, presente a Castelporziano, l'anno successivo, al secondo festival internazionale di poesia a Roma, a *Poeti e poesia* (Teatro Città Murata, Como, novembre 1978-giugno 1979), al *Poesia e Fiaba. Incontri teatrali di poesia* (Sala Azzurra, Milano, gennaio 1979), al *Sex poetry* all'Out-off di Milano (Teatro Out-Off, Milano, gennaio-marzo 1979), a *Poesia sonora* (Teatro Spazio Libero, Napoli, 20-27 maggio 1979) e a molte altre occasioni di lettura. È anche solerte organizzatore di festival, come Milanopoesia, e di spettacoli, come *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio notturno*. Anche in tali circostanze, destreggiandosi tra pratica e teoria, l'autore non manca di esprimersi con puntualità. Per averne un'idea ne affrontiamo brevemente lo studio, considerandoli casi esemplari all'interno di un più vasto e lungo percorso esperienziale.

Dal 22 al 27 giugno 1983, Antonio Porta, Gino Di Maggio, Jean-Jacques Lebel, Mario Giusti e Gianni Sassi curano il festival di poesia Polyphonix 5 Italia, scegliendo come sede il teatro Carcano di Milano e invitando numerosissimi ospiti a leggere versi sul palco⁶⁰⁴. L'evento ha un precedente in *Guerra alla guerra* – a

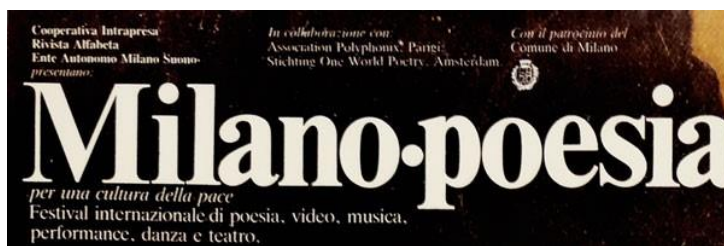
⁶⁰² A. Porta, *Che piacere! La parola esce dalla pagina e va in scena*, in "Corriere della Sera", 21 ottobre 1981.

⁶⁰³ A. Porta, *Che piacere! La parola esce dalla pagina e va in scena*, in "Corriere della Sera", 21 ottobre 1981.

⁶⁰⁴ Sulla locandina i nomi di: Giorgio Bassani, Franco Battiato, Dario Bellezza, Franco Beltranietti, Julien Blaine, Peter Blegvad, Rart Chabot, Patrizia Costa, Maurizio Cucchi, Soirée Dada, Bruna De Franceschi, Bruno Di Bernardo, Christian Descamps, Esther Ferrar, Ernestina Giardini Ricci, John Giorno, Milli Graffi, John Greaves, Coop. Gruppo Teatro G, Sten Hansson, Bernard Heidsieck, Juan Hidalgo, Frangoise Janicot, Tomaso Kemeny, Tommaso Landolfi, Jiielle Leandre, Valeria Magli, Giancarlo Majorino, Walter Marchetti, Michéle Metail, Paul Nagy, Giulia Niccolai, Annick Nozati,

cura di Mario Giusti, Gianni Sassi e Jean-Jacques Lebel –, incontro tenutosi nell'ex chiesa di San Carpoforo (nel quartiere di Brera) dal 14 al 16 dicembre del 1982, con la presenza di poeti internazionali, tra cui Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Kazuko Shiraishi, Michael Smith, Andrej Voznesenskij, Jayne Cortez, e italiani come Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e Antonio Porta. La locandina di entrambi recita «Festival internazionale di poesia 'diretta', musica, video, performance, danza e teatro» e comprende non solo esecuzioni poetiche, ma anche proiezioni di filmati su eventi di poesia svolti anni addietro.

Sebbene recanti nomi diversi, le due occasioni appena menzionate possono considerarsi più che semplici premesse della Milanopoesia⁶⁰⁵ che Porta curerà fino al 1989, ossia fino alla sua scomparsa. La prima edizione, a cura del nostro poeta e di Giusti e Sassi, ha



luogo nei Cortili del Palazzo del Senato dal 26 maggio al primo giugno del 1984. Numerosi i partecipanti e, anche in tale occasione, presenti le proiezioni di video e film sulla poesia⁶⁰⁶. Porta considera l'evento come un naturale approdo che le

Tipor Papp, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Giusto Pio, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Anna Sanna, Edoardo Sanguinati, Armand Schwerner, Lydia Schouten, Adriano Spatola, Arrigo Lora-Totino, Gianni Toti, Giuseppe Ungaretti, Patrizia Vicinelli, Lorenzo Vitalone, Gruppo Zaj, Andrea Zanzotto, Ellen Zweig.

⁶⁰⁵ Quanto alla scelta del nome, individuiamo una non definitiva univocità dei riscontri, che vede alternarsi Milanopoesia, Milano-poesia e Milano poesia, con una frequenza minore di quest'ultima rispetto alle altre. La grafia presente sulle locandine, opera dei grafici della Cooperativa Intrapresa, predilige la seconda, mentre la scelta dei curatori si orienta verso la prima. In questa sede si opterà per Milanopoesia.

⁶⁰⁶ Giorgio Bassani, Franco Battiato, Dario Bellezza, Franco Beltranietti, Julien Blaine, Peter Blegvad, Rart Chabot, Patrizia Costa, Maurizio Cucchi, Soirée Dada, Bruna De Franceschi, Bruno Di Bernardo, Christian Descamps, Esther Ferrar, Ernestina Giardini Ricci, John Giorno, Milli Graffi, John Greaves, Coop. Gruppo Teatro G, Sten Hansson, Bernard Heidsieck, Juan Hidalgo, Françoise Janicot, Tomaso Kemeny, Tommaso Landolfi, Jielle Leandre, Valeria Magli, Giancarlo Majorino, Walter Marchetti, Michèle Metaïl, Paul Nagy, Giulia Niccolai, Annick Nozati, Tipor Papp, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Giusto Pio, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Anna Sanna, Edoardo Sanguinati, Armand Schwerner, Lydia Schouten, Adriano Spatola, Arrigo Lora-Totino, Gianni Toti, Giuseppe Ungaretti, Patrizia Vicinelli, Lorenzo Vitalone, Gruppo Zaj, Andrea Zanzotto, Ellen Zweig. In più. Come per Polyphonix, c'è la proiezione di video: *Cuor di Telemà* (1984) di Gianni Toti, *La notte e il giorno* (1973-1976) di Gianni Castagnoli, *Non sempre ricordano* (1976-1979) di Patrizia Vicinelli, *Città sul vuoto*, *Frontiera* e *I segni della città* (1983) di Gabriella Bellotti, *Foto percorso n. I* (1984) di Carlo Savona, *Ipotesi per un vestire organico* (1983) di Cinzia

tendenze poetico-spettacolari hanno preparato negli anni addietro. Così nel numero 62-63 di “Alfabeta” del 1984 condivide con i lettori un’idea su cosa abbia rappresentato per il pubblico e per i poeti il festival milanese:

L'edizione 1984 di Milanopoesia ha sottolineato una nota dominante, quella dello «stile» della poesia dei poeti che leggono. È stato il pubblico, come sempre, a mettere in rilievo, apprezzandolo, il salto di qualità che si è operato in questi ultimi anni, conseguenza del fatto che i poeti hanno imparato a leggere e riescono a fare arrivare agli ascoltatori la forma e la forza della propria scrittura. Così non si può più notare alcun calo di tensione spettacolare quando si passa da Leonetti o da Sanguineti che semplicemente leggono ciò che hanno scritto, a Gino Paoli che interpreta le sue canzoni, tanto per fare un esempio. Perfino una poesia certo non tra le più agevoli da capire al primo ascolto, come quella di Cesare Greppi, è arrivata con una lucidità che ha sorpreso un po' tutti⁶⁰⁷.

La pratica della lettura ha dato i suoi frutti: «il salto di qualità» nell’esecuzione consente ormai ai poeti di far giungere agli ascoltatori «la forma e la forza della propria scrittura», anche quando propensioni e stili personali risultano marcatamente in antitesi. Il programma stampato qualche mese prima per l’occasione fornisce, oltre alle notizie biografiche degli autori coinvolti e alle illustrazioni curate da Intrapresa, una premessa di Antonio Porta, *Poesia in persona* – mirata a delineare un brevissimo quadro sulla scena letteraria coeva – un contributo di Antonio Attisani sul teatro e un testo di Marinella Guatterini sulla danza. Oltre a dare al pubblico le coordinate essenziali per la presentazione del festival, Antonio Porta non manca di condividere alcune interessanti osservazioni:

Ruggeri, *Cinquecento Blu None* (1981-1983) di Paolo Mavinni, *Campo dei Gelsi. Sopralluoghi* (1984) di Dania Lupi e *Questo periodo non finisce mai* (1982) di Giorgio Messoti e Beppe Sebaste.
⁶⁰⁷ A. Porta, *Lo stile della poesia*, «Alfabeta» LXII/LXIII (1984), p. 2.

Ecco dunque Milanopoesia 1984, che si propone come punto di riferimento annuale, con la collaborazione dell'Associazione Polyphonix di Parigi e Stichting One World Poetry di Amsterdam, che articola gli interventi in modi e forme diversi: poesia in persona, musica e poesia, danza e poesia, canzoni e poesia, la voce dell'attore, video poesia. Infatti, una volta reso noto e offerto a un pubblico, il testo poetico diventa di tutti e la moltiplicazione delle letture e degli interpreti non può che giovare. Inoltre si dà spazio, con gli interpreti, a quella spettacolarità diversa che non necessariamente il poeta è in grado di offrire con la sua persona (e del resto a un poeta si chiede l'opera scritta più che la performance e sono pochi coloro che sanno trasformare la performance in opera o viceversa). Si aggiunge soltanto che sembra essere questo uno dei modi più sicuri di far vivere la parola in teatro, con tutta la sua forza, dunque di dare un corpo alla parola, al di là dei recuperi della "chiacchiera" di quel teatro che tutti sappiamo.⁶⁰⁸

La breve presentazione del curatore non si limita a una promozione dell'evento, né a un mero elenco di dati funzionali all'informazione del pubblico. Come di consueto, Porta coglie l'occasione per condividere con i lettori una visione più ampia del perimetrato fatto in sé – Milanopoesia –, per affrontare un discorso relativo allo spettacolo di poesia e soffermarsi sulle integrazioni e sugli scambi tra le diverse arti. Una costante di Milanopoesia, quest'ultima, che crea una «spettacolarità diversa», aggiungendo ai limiti della *performance* poetica priva di contaminazioni (del poeta che non è «in grado di offrire con la sua persona» input ulteriori se non accompagnato da strumenti provenienti da altre arti) ciò che manca per trasformarla in un'opera.

Il pubblico «ditirambico» – che Antonio Porta così definisce in un altro articolo pubblicato, sempre su "Alfabeta", nel settembre successivo – come pubblico della poesia sul palcoscenico nel «nuovo orizzonte della "sociabilità" della poesia»⁶⁰⁹,

⁶⁰⁸ A. Porta, *Poesia in persona*, programma illustrativo dell'evento, p. n. d.

⁶⁰⁹ Nel medesimo contributo, Porta prosegue col suggerire al pubblico quali siano le peculiarità di Milanopoesia: «Il lettore che ha avuto la pazienza di seguirmi fino alla fine avrà già perfettamente inteso che la caratteristica principale di Milanopoesia è stata — e rimarrà negli anni futuri — l'articolazione delle proposte, quella che si può (e forse si deve) chiamare: polifonia. Non vi sono, in conclusione, dogmi da difendere, o posizioni da privilegiare, e questo risultato non è mai stato in qualche misura «imposto», è stato costruito dal pubblico, dai destinatari, il cui orizzonte di attesa

può apprezzare del festival soprattutto la sua «polifonia» e la compresenza di due tipologie di poeti, che chiama «poeti ditirambici», la cui esecuzione viene accompagnata da musica e danza e da un'intensa gestualità e poeti da «recitativo» che non fanno uso di altro supporto oltre alla propria voce. Così, la parola “rivive” a teatro «con tutta la sua forza», in nome di un'interazione tra forme di espressione – tra la poesia scritta e la poesia «diffusa dalla danza», tra le «canzoni», la «musica» e i «video»⁶¹⁰ – che fa da marchio anche alla seconda edizione, tenutasi dal 27 maggio al 2 giugno 1985 presso la Rotonda della Besana con un numero di poeti coinvolti superiore al precedente⁶¹¹ e con Giovanni Raboni tra i nomi dei curatori, presente sul palco come conduttore assieme Porta.

Proprio negli anni di Milanopoesia, Antonio Porta diviene responsabile, assieme a Carmelo Pistillo, di due spettacoli di poesia per teatro, intitolati *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio notturno*, e interpretati dall'attore Luigi Pistillo. La stesura di *Penultimi sogni di secolo* risale al 1984, mentre per la messa in scena bisognerà aspettare l'anno successivo. Pistillo e Porta lasciano che la poesia scritta tra gli anni Dieci e Settanta del Novecento si esprima sul palco, affinché non soltanto risuoni, ma funga da mezzo di lettura della storia⁶¹². Suddiviso in dieci quadri (*Incertezze della voce, Salotto: dentro e fuori, Il primo gelo, Derive di un'anima, Il sogno americano: andata e ritorno, Diversi amori, Il mito e il suo rovescio, Bombe sull'Europa, Nostalgia dell'infanzia, Resurrezioni dopo la pioggia*)⁶¹³, *Penultimi*

non è univoco né rigido, pur manifestando, in strati diversi, preferenze per l'una o l'altra forma, senza però privilegiarne alcuna.

È questo il nuovo orizzonte della «sociabilità» della poesia, il terreno dove si manifesta un senso nuovo della letteratura». La questione è nuovamente orientata in direzione dell'unico vero motore e garante dello spettacolo, il pubblico, il cui orizzonte d'attesa guida una nuova visione, condivisa e collettiva, della letteratura. In A. Porta, *Cronaca di Milanopoesia*, «Alfabeta», LXIV (1984), pp. 35-36.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ Tra i presenti (si ricavano i nomi dalle locandine) vi sono Caproni, Bigongiari, Erba, Scialoja, Butitta, Risi, Guglielmi, Neri, Orengo, la Gregotti, la Graffi, Scataglini, Frabotta, Bessegato, Insana, Frasca e Ottonieri.

⁶¹² Si tratterebbe di «un'interpretazione della storia letta con gli occhi della poesia», ispirata da un saggio di Renato Poggioli (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) incentrato sulla capacità delle Avanguardie di «interpretare lo spirito del tempo». Da qui Antonio Porta ricava brevi, e non del tutto argomentate, idee sulla capacità espressiva della poesia rispetto al contesto storico a cui appartiene. Cfr. A. Porta, op. Cit. p. 335.

⁶¹³ Di seguito il programma: Quadro I INCERTEZZE DELLA VOCE | Sergio Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*, Aldo Palazzeschi, *Lasciatemi divertire*, Guido Gozzano, *Cocotte*, Quadro II SALOTTO: DENTRO E FUORI, Nino Oxilia, *L'amante sconosciuta*, Piero

sogni di secolo prevede la drammatizzazione di componimenti scritti da Sergio Corazzini, Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, Nino Oxilia, Piero Jahier, Giuseppe Ungaretti, Clemente Rebora, Dino Campana, Emanuel Carnevali, Giovanni Pascoli, Umberto Saba e Sandro Penna. Il progetto poetico-spettacolare ideato dai due curatori va «al di là delle letture di poesia in pubblico perché», spiega Porta, «chiama le voci» e «le opere dei poeti a risponderci l'un l'altra, per mezzo di interpreti che sono nient'altro che il primo embrione di un pubblico, che fanno parte di un coro partecipe e prima ancora protagonista»⁶¹⁴. Il medesimo discorso sostiene *Oratorio notturno*, in cui solo apparentemente si attua un'inversione di rotta, trattandosi di un «itinerario nell'Ottocento», scelto in quanto secolo in cui «è nata e ha messo radici profonde la nostra cultura»⁶¹⁵. Anche questo, infatti, è uno «spettacolo di drammaturgia poetica» atto a «scremare una pronuncia [...] sulla scena», pensato per soddisfare il «desiderio di continuare a mettere alla prova il linguaggio della poesia nella dimensione del teatro»⁶¹⁶, e dunque per una messa alla prova del ruolo fondante di un pubblico di interpreti-ascoltatori contribuente e per nulla passivo. Strutturato in quattro sezioni, «o movimenti»⁶¹⁷ (*Crepuscolo*, *Sera*, *Notte e Alba*)⁶¹⁸, *Oratorio Notturmo* include letture di testi composti da Alessandro Manzoni, Alfred de Musset, Friederich Hölderlin, Heinrich Heine, Annette von

Jahier, *Per vivere dov'è sperimentare*, Guido Gozzano, *Lettera ad Amalia Guglielminetti*, Quadro III *IL PRIMO GELO*, Giuseppe Ungaretti, *Fratelli e Girovago*, Piero Jahier, *Ritratto del soldato Somacal Luigi*, Clemente Rebora *Voce di vedetta morta*; Quadro IV *DERIVE DI UN'ANIMA*, Dino Campana *Le Cafard* e *La sera di fiera*, Campana/Aleramo *Lettere dal carteggio*, Campana/Parini *Estratti*; Quadro V *IL SOGNO AMERICANO: ANDATA E RITORNO* Emanuel Carnevali *Notte e Sconfitta e dannazione*, Giovanni Pascoli *Italy*, Quadro VI *DIVERSI AMORI* Umberto Saba *Donna*, Sandro Penna *Già declina l'estate il plenilunio*, Sandro Penna *Sole senz'ombra su virili corpi* e *Basta all'amore degli adolescenti*.

⁶¹⁴ A. Porta, *Oratorio notturno. Il linguaggio della poesia messo alla prova*, in F. Jermini, C. Pistillo (a cura di), *Perché tu mi dici poeta? (per un teatro di poesia)*, prefazione a cura di Maurizio Cucchi, Milano, La Vita Felice, 2015, p. 336.

⁶¹⁵ *Ivi*, p. 335

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ C. Pistillo, *Appunti di uno studio*, in *Ivi*, p. 337.

⁶¹⁸ Eccone il programma: *Prologo*, Alessandro Manzoni *Il cinque maggio*, Alfred de Musset da *La confessione di un figlio del secolo*; *Crepuscolo*, Friederich Hölderlin *Pane e vino*, Heinrich Heine *Crepuscolo*, Annette von Droste-Hülshoff *I golem*; *Sera*, Novalis *Inno alla notte*, Giacomo Leopardi *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; *Notte*, William Blake *La tigre*, *Non cercare mai*, Chiesi, Victor Hugo *Sara al bagno*, Gérard de Nerval *Lasciami*, Giacomo Leopardi *L'invito al viaggio*, Giacomo Leopardi, *A Silvia*, Charles Baudelaire *L'invito al viaggio*, Alfred de Vigny da *Gli amanti di Montmorency*, Johann Wolfgang Goethe da *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Percy Bysshe Shelley, *Ode al vento occidentale*, Friederich Hölderlin da *In amabile azzurro*; *Alba*, Percy Bysshe Shelley *Inno alla bellezza intellettuale*, Ugo Foscolo da *Le Grazie*, Friederich Hölderlin *Veduta*.

Droste-Hülshoff, Novalis, Giacomo Leopardi, William Blake, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Alfred de Vigny, Johann Wolfgang Goethe, Percy Bysshe Shelley, Friederich Hölderlin e Ugo Foscolo.

L'obiettivo perseguito, «spostare la parola poetica» e «dislocarla dalla pagina alla pronuncia»⁶¹⁹, coinvolge entrambi gli spettacoli. «Alcuni pensano», riflette Porta nel 1988 su *Penultimi sogni di secolo*,

che se la poesia è un fiume di verità segrete e comunicabili solo nel silenzio della pagina, che se la poesia, nella società attuale, si sottrae alla spettacolarità del mondo, è un errore portarla sulle tavole di un palco-scenico, o comunque in pubblico. Ma se è vero che se il linguaggio della poesia qualcosa perde nell'esporsi sulla scena, è insieme vero che qualcosa guadagna a mostrare il proprio stile al di fuori e al di là della pagina⁶²⁰.

Assieme a *Oratorio notturno*, *Penultimi sogni di secolo* realizza a pieno quanto perseguito lucidamente dal poeta: la convinta necessità dell'uscita poetica dalla pagina. Lo fa con la rievocazione di poeti vicini, quanto lo spettacolo successivo rievocherà testi lontani, ma ritenuti fondamentali per la comprensione della poesia novecentesca. In tal modo, si attuano delle idee coltivate, espresse, ribadite e rimesse in discussione da Porta sulla poesia ad alta voce e, al contempo, si sostengono teoricamente i progetti presentati sul palcoscenico.

5.2 La poesia come comunicazione

Per il nostro autore il percorso inaugurato con *Passi passaggi* rientra in un ampio «progetto» che mira a «dare forma alla comunicazione»⁶²¹. Risultante da una fase di rielaborazione avviata a partire da *Cara* – comprensivo, quindi, anche di *Metropolis* (1971) e di *Week-end* (1974) – e protrattosi fino a metà anni Settanta,

⁶¹⁹ A. Porta, op. Cit. p. 335.

⁶²⁰ A. Porta, op. Cit. p. 330.

⁶²¹ A. Porta, *Nel fare poesia*, Sansoni, Firenze, 1985, P. 76.

tale slancio fatico punta al superamento delle ricerche sperimentali sul linguaggio avviate dalle neoavanguardie. Una posizione, quest'ultima, che non contempla un netto rifiuto, bensì accoglie le istanze di rinnovamento linguistico operate dai Novissimi, ritenendo che sia necessario rafforzarne gli aspetti comunicativi.

A dispetto di un comune astio nei confronti dell'idea di una poetica minata e infiacchita dai media, Porta riconosce che tra gli anni Settanta e Ottanta la «lingua nazionale» ha favorito l'affermazione di «caratteri nuovi e certamente più ricchi che nel passato», proprio «sull'onda» di un «rinnovamento parallelo» con una trasformazione per la lingua della poesia, «diventata una diffusa "arte dell'esprimersi e del comunicare"»⁶²². Lo sguardo propositivo del poeta si alimenta in realtà di una fiducia verso i cambiamenti operati dalle neoavanguardie, tanto da affermare quanto segue:

In sostanza gli anni Settanta hanno messo a frutto il lavoro dello sperimentalismo dei secondi anni Cinquanta e della nuova avanguardia degli anni Sessanta, movimenti che hanno sbloccato la situazione della poesia italiana da un momento di stallo dovuto al fallimento del neo-realismo e del post-ermetismo dall'altra. Anche i poeti che più hanno avversato la nuova avanguardia hanno nella pratica del linguaggio acquisito il meglio di quelle proposte che erano tutt'altro che compatte ma straordinariamente articolate⁶²³.

Le intenzioni portiane guardano all'instaurarsi di un legame, o meglio di un «ponte», tra il testo poetico e il contesto a cui si rivolge; un ponte, afferma il poeta, da costruire «con gli strumenti della comunicazione» e mediante un uso degli «strumenti delle avanguardie storiche»⁶²⁴ in funzione comunicativa. Se, insomma, i movimenti degli anni Sessanta hanno smosso le zolle di una poesia in stallo,

⁶²² A. Porta, *Poesia in persona (e in video)*, in «Avanguardia», IV (1999), n. 11, pp. 33-35.

⁶²³ *Ivi*, pp. 33-34

⁶²⁴ Nel 1990, Porta afferma che è «molto importante che gli strumenti delle avanguardie storiche e della Neoavanguardia siano adottati per promuovere la comunicazione e non per bloccarla», mostrandosi propenso al riutilizzo della sperimentazione e dell'apertura neoavanguardistica in funzione comunicativa. Cfr. A. Porta, *Il progetto della poesia*, «il Verri», I-II (1990), p. 20. Citazione tratta da J. Picchione, *Antonio Porta: dalla semantica in frantumi al progetto di comunicazione poetica*, in Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella (a cura di), *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Longo, Ravenna, 1993, p. 156. Dello stesso autore si consulti anche *A colloquio con Antonio Porta*, «Quaderni d'italianistica. Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes», VII (1986), n. 2, pp. 247-254.

condizionata dai fallimenti neorealisti e neoermetici (*Infra* cap. III) e si sono fatti carico del fondamentale compito di accogliere in sé il plurilinguismo e l'inclusione, talvolta con risultati stridenti, di nuovi linguaggi, hanno anche esaurito – secondo Porta – il proprio compito, dal quale è opportuno partire per andare oltre. Così, il «comunicare» diviene un nuovo progetto da intraprendere:

Diciamo più correttamente che c'è un maggiore spostamento in direzione del versante comunicativo che non in direzione del silenzio e il lavoro della poesia è fatto proprio per evitare di cadere nella trappola che è la poetica del silenzio. A questa poetica io mi oppongo violentemente perché essa equivale al riconoscimento rassegnato che non abbiamo più niente da dire. Questa posizione equivale a dire: «fate voi»; no, non ci sto: «facciamo noi». Proprio questi sono i due mondi, il mondo del «fate voi» è costituito dai critici, dai professori, dai politici che si servono di un sapere dato; la poesia, invece, produce sul versante opposto, non vuole deleghe, le toglie⁶²⁵.

In nome di una poesia poco disposta a “delegare” quel che c'è da dire, Porta difende la propria posizione di poeta e sottolinea la necessità di opporsi alla poetica rassegnata del silenzio, in nome di una parola che si esprima liberamente e, soprattutto, che sia “azione”. Ma agire è, nell'ottica dell'autore, *reagire* anche alle posizioni che fintamente si oppongono al silenzio, consumo mediatico della lingua *in primis*. La reazione di Porta, infatti, intende rispondere allo scavo smitizzante dell'uso svilente e piatto che la contemporaneità fa della lingua e, al contempo, anche ai «modelli defalsificanti di uso del linguaggio»⁶²⁶, ovvero alle forme d'espressione linguistica rappresentate dall'impiego infantile della parola, opposto al suo uso alienato. Ha scritto a riguardo John Picchione, nel più completo saggio sul rapporto della poesia portiana con gli aspetti comunicativi, che

per Porta si tratta di superare da un lato l'estetica negativa, della non comunicazione, a cui era legato il progetto del moderno negli anni '60 e,

⁶²⁵ A. Porta, Intervento sulla poesia privo di titolo, in A. Bertolucci, G. Conte, M. Cucchi, A. Porta, V. Sereni, A. Zanzotto, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, con due interventi di Cesare Segre e Lucia Lumbelli, Parma, Pratiche, 1981, pp. 141- 42

⁶²⁶ A. Porta, *Introduzione a "Metropolis"*, Milano, Feltrinelli, 1971, risvolto di copertina.

dall'altro, lo spontaneismo dispersivo abbracciato, ad iniziare dagli anni '70, dalle tendenze postmoderne. Lo spostamento poetico di Porta viene ad inserirsi nel contesto di un progetto di emancipazione e di spinta utopica che tenta di recuperare le istanze della ragione illuministica, il dialogo, e le possibilità dialettiche e intersoggettive del linguaggio. In questa direzione, oltre a richiamarsi ad alcune premesse del pragmatismo o dell'empirismo logico del «secondo» Wittgenstein, Porta si riallaccia esplicitamente ai principi dell'agire comunicativo di Habermas e, quindi, alla teoria degli atti linguistici (*speech acts*)⁶²⁷.

Tale lavoro, volto alla rifondazione di un'etica della comunicazione di esplicita – perché più volte menzionata – ripresa habermiana⁶²⁸, mira da un lato a «riaffermare le funzioni sociali del fare poetico» e a liberarsi dalla prigione «dell'ontologia in cui il linguaggio è stato rinchiuso dal post-strutturalismo e dal decostruzionismo»⁶²⁹. Oltretutto, il poeta guarda al consumo della lingua che si perde nell'indifferenza dell'uso mediatico privo di senso critico. Guardando in tale direzione, Porta si esprime nell'articolato quanto fondamentale contributo del 1979, il già citato *L'intellettuale come poeta*:

una società che tenta di costringere al mutismo, cioè all'uso acritico di un linguaggio di massa privo di significati non prefabbricati, sopra tutto in nome del “senso comune”, pattern che, come ha indicato Ernst Bloch, è l'esatto contrario del “buon senso”, che è invece il “senso caldo”, quello dell'orientamento, quello che salva grosse porzioni di massa dalla stereotipia⁶³⁰.

Si compie in tal modo un'azione linguistica contrastiva rispetto all'appiattimento silente dell'«indifferenziazione postmoderna di tutti i discorsi»⁶³¹, con una cieca

⁶²⁷ J. Picchione, op. Cit. p. 154.

⁶²⁸ Sul legame tra la scelta comunicativa di Porta e le teorie di Jürgen Habermas Cfr. A. Porta, *L'effimera arte del comunicare*, «Comunicare», VI (1986), pp. 19-20.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 155.

⁶³⁰ Porta, *L'intellettuale come poeta*, in A. Verdigione *et alii*, *L'intellettuale*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 173.

⁶³¹ J. Picchione, op. Cit. p. 157.

«fiducia nella voce della poesia»⁶³² e nel «respiro» come «negazione del silenzio»⁶³³.

Secondo Picchione, tale progetto si realizza in direzione di «tre generi fondamentali: poesia-teatro, poesia in forma di diario o epistolare, e poesia in forma di fiaba»⁶³⁴. Nella poesia-teatro e nella poesia epistolare rientrerebbero *Passi passaggi* (1980), *L'aria della fine* (1982), *Invasioni* (1984) e *Il giardiniere contro il becchino* (1988); al genere della poesia in forma di fiaba, invece, appartarrebbe la ballata *Melusina* (1987).

Della proposta avanzata dallo studioso l'obiezione avanzabile è la seguente: Porta crea, mediante la contaminazione con genere epistolare, teatrale e fiabesco, un bagaglio poetico di sperimentazione comunicativa, e lo distribuisce in maniera disomogenea – da considerare in un'accezione del tutto neutra – all'interno delle proprie opere. Questo atteggiamento, che caratterizza tutta la produzione poetica dell'autore, riflette una tendenza alla varietà, che comporta il coesistere, all'interno delle sillogi, di testi e di sezioni molto differenti. La proposta di Picchione, invece, presupporrebbe un'omogeneità che, di fatto, non è tra le principali proprietà della scrittura poetica portiana. A mo' di esempio: si vedrà che delle opere selezionate per lo studio in atto, in *Passi Passaggi* i testi maggiormente intrisi di fattori afferenti all'oralità – parlato e filastrocche – si concentrano nella *Scelta della voce*, e che le restanti parti sperimentano ora il parlato, ora la filastrocca, ora né l'uno né l'altra.

Con l'obiezione appena avanzata non s'intende mettere in discussione le acute osservazioni del critico, né le macroaree da questi individuate, ma soltanto far luce sul fatto che queste tipologie siano compresenti in molta della poetica portiana. È a partire proprio da tali considerazioni che si percorrerà una casistica mirata,

⁶³² A. Porta, op. Cit. p. 150.

⁶³³ *Ivi*, p. 175. Sulla necessità d'espressione comunicativa in opposizione al silenzio si leggano le seguenti affermazioni della Lorenzini: «il problema di esprimerlo quell'universo del frammento, dell'attualità franante, della parzialità, nella crisi — illustrata esemplarmente da Benjamin — di ogni prospettiva armonizzante: un universo rimasto senza voce, non più rappresentabile secondo forme istituzionalizzate, eppure da interpretare anche nella sua irriducibilità al senso.

Il linguaggio della tradizione lirica — su questo tutti concordavano — era divenuto inadatto a quel compito, e di fronte alla «prova del reale» rischiava la paralisi della affabulazione incessante o del silenzio. Nessuna resa mimetica poteva. d'altra parte, restituire la frantumazione del vissuto (quale immagine verbale è in grado di cancellare la distanza dalla cosa?), né si poteva, di conseguenza, lasciare all'oggetto la responsabilità di irrompere sensorialmente sul foglio, in fittizia immanenza, senza porre in stato di all'erta gli strumenti a disposizione». In N. Lorenzini, op. Cit. pp. 91-92

⁶³⁴ J. Picchione, op. Cit. p. 159.

individuata all'interno del *corpus* selezionato per l'occasione, costituito da *Passi passaggi*, *L'aria della fine* e *Invasioni*, che presentiamo in sintesi di seguito.

5.2.1 Presentazione del *corpus*: *Passi passaggi*, *L'aria della fine* e *Invasioni*

Una breve panoramica sulle tre opere renderà più agevole l'analisi offerta nelle pagine a venire. Il Porta della poesia «contratta» dei *Rapporti* si apre al «movimento» e alla «narratività»⁶³⁵. Nascono così i *Passi passaggi*, usciti nel 1980⁶³⁶ e suddivisi in tre sezioni: *Brevi lettere '78*, *La scelta della voce* e *Fino alla nascita*. Qui si realizza pienamente il transito «all'immediatezza dell'evento» che si afferma nel «vivere/guardarsi vivere nell'asciutta sequenza di frammenti limpidi, colti con sguardo fermo, con la visionarietà di chi 'vede', ad occhi aperti, il proprio sogno»⁶³⁷. Si tratta della stessa «visionarietà» presentata tra le proposte nell'introduzione all'antologia *Poesia degli anni Settanta*⁶³⁸ curata dall'autore nel 1979. Per gli studi qui condotti, la più interessante tra le sezioni si rivela senza dubbio *La scelta della voce*. Nella *Nota al testo*, l'autore dichiara di aver scritto il poemetto poco dopo la stesura, spinto da due «occasioni»: una proposta di Tomaso Kemeny, che lo ha invitato a elaborarla in risposta a una messa in scena dell'*Amleto*; e l'invito di Michelangelo Coviello, il quale, ricordandogli di un'occasione poetico-performativa milanese, gli propone di scrivere un testo da voce: «Poiché ci vogliono muti, o parlanti un linguaggio *altro*, io sceglierò *la voce*»⁶³⁹. Così, nella *Scelta della voce*, letta a teatro subito dopo la composizione «agli attori in un bellissimo pomeriggio di tardo autunno»⁶⁴⁰, vedremo condensarsi i principali risultati a cui il

⁶³⁵ N. Lorenzini, op. Cit. p. 35.

⁶³⁶ Tra i testi inclusi nell'opera, anticipano la pubblicazione completa *Per gli 80 anni di Eugenio Montale*, in AA.VV., *I poeti a Montale*, Comune di Genova, 1 novembre 1976, p. 20; *Il segreto* in «Alfabeta», V (1979), p. li); le due *Brevi lettere '78*, *Non riconoscerai... e cancelliamo la poesia...*, in «L'Ora» di Palermo, 28 febbraio 1980, p. 8; *Il polverone di Tonino Guerra*, pubblicato a Milano per Bompiani nel 1978. Delle sezioni, *La scelta della voce* esce in anticipo corredata di una *Nota dell'autore* in «Tabula», I (1979) e in «Spirali», I (1939), p. 38.

⁶³⁷ N. Lorenzini, op. Cit. p. 49.

⁶³⁸ A. Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979

⁶³⁹ A. Porta, op. Cit. p. 319.

⁶⁴⁰ A. Porta, *Nota a La scelta della voce*, in ID. op. Cit. p. 319.

nostro autore perviene nel relazionare poesia e oralità, distribuiti anche nelle restanti sezioni, ma particolarmente numerosi in quest'ultima.

Spostiamo ora l'attenzione sulla seconda delle raccolte studiate, *L'aria della fine*⁶⁴¹ (1982), costituita da 67 lettere, così ripartite: 1-30 *Brevi lettere '76*, precedentemente inserite nel *Re del Magazzino*⁶⁴², 31-54 *Brevi lettere '78*, inserite in *Passi passaggi* e prive della numerazione, e 55-67 *Brevi lettere '80-81*. Nell'opera di natura epistolare, «la pronuncia si fa impersonale e oggettiva, sino a tonalità epiche»⁶⁴³. Lo sguardo lirico osserva attorno a sé una «civiltà» che è «rapina»⁶⁴⁴, e ne narra episodi drammatici e di cronaca, rientrando nel quadro di una poesia a tratti civile. L'ultima sezione dell'opera, *Brevi lettere '80-81*, offre una visione rivitalizzata dell'io, che scrollandosi di dosso quanto lo assilla e reclude sente il «desiderio di volare», per allungare «le braccia come ali d'airone, di cicogna»⁶⁴⁵.

Infine, *Invasioni*, che viene pubblicato nel 1984⁶⁴⁶ con testi scritti e tra il 1980 e il 1983. La silloge si divide in quattro sezioni: *Balene delfini bambini*, *Come può un poeta essere amato?*, l'eponima *Invasioni* e *Andate, mie parole*. In queste, l'io, che si protende verso il vero che sta nelle cose, negli eventi e negli oggetti, invadendoli ed essendone invaso, si mostra apertamente. L'invasione in sé (esercitata e subita) è in tale opera ricerca del vero. Grazie a un mutamento di prospettiva, la poesia funge ora da «riflusso nel privato [...] che legittimi la creatività, nel ritrovato orgoglio dell'essere poeti»⁶⁴⁷. Così facendo, il poeta mostra di aver lasciato andare quell'ossessione per l'abbandono dell'io che lo aveva accomunato ai Novissimi. All'impersonalità subentra un soggetto presente e in perenne inquietudine. Gli «oggetti, animali e piante» con cui quest'ultimo entra in contatto sono «al centro di [...] tensioni» che, in una condivisione della «presenza nel reale, divengono tensioni tra le tensioni, spesso inquietanti e necessarie per

⁶⁴¹ A. Porta, *L'aria della fine*, Catania, Lunarionuovo, 1982. Alcune delle lettere escono prima dell'82 in «Ombre Rosse», XXVII-XXVIII (1979), pp. 100-102, in «Tuttolibri», 9 agosto 1980, p. 13, su «Alfabeta», XXV (1981), p. 19 e sul «Manifesto», 5 luglio 1981, p. 5.

⁶⁴² A. Porta, *Il re del Magazzino*, Milano, Mondadori, 1978.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 40.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 381.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 389.

⁶⁴⁶ A. Porta, *Invasioni*, Milano, Mondadori, 1984.

⁶⁴⁷ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 160-61.

“scoprire” il vero in fermento» e «per aderire ad esso al fine di riconoscerlo e conoscersi in difformi modalità, assecondando la volontà conoscitiva del poeta»⁶⁴⁸. Il verso riveste in tal modo le fattezze di «un luogo di agitazione, di approssimazione, di un mosso rapporto col reale» all’interno del quale si manifestano «sintomi talvolta atti a prospettare un’invasione avvenuta o che sta per avere luogo»⁶⁴⁹.

5.2.2 Declinazioni di colloquialità

Lo scarto comunicativo rappresentato da *Passi Passaggi* non può essere considerato né immediato, né tantomeno d’evidenza lampante. Tale affermazione trova sostegno osservando il percorso che, dall’opera di svolta fàtica, conduce alle *Invasioni*. Eccone dunque le tappe principali, ovvero una selezione di testi che abbia il compito di dar rilievo all’emergere di un’esigenza comunicativa, progressivamente manifestata nella resa linguistica sia a livello lessicale, sia per tenuta morfosintattica. Si premetterà a tali tappe la seguente considerazione. Se si sonda l’intero *corpus* scelto per lo studio utile in questa sede, si rileva quanto l’idea di oralità poetica sia poco omogenea: non tutta la produzione di Porta, sebbene finalizzata all’ascolto, si presenta in una veste colloquiale-parlata. In alternativa a quest’ultima, il poeta ricorre a palesi espressioni di invito alla lettura, fiabe in versi, espedienti che richiamano le *tornadas* occitane e simili, che dimostrano quanto la sua considerazione di eseguibilità, e dunque d’ascoltabilità, non siano connesse obbligatoriamente al parlato, ma possano manifestarsi nella poesia *in toto* o in forme altre.

Passi Passaggi si apre con le *Brevi lettere* (1976-1979): un avvio indicativo, se si valuta l’idea di comunicazione sottesa alla dimensione epistolare. Nonostante ciò, la prima sezione dell’opera non rientra direttamente in un piano di colloquialità diretta. L’abbassamento di registro che caratterizzerà le lettere inserite nell’*Aria*

⁶⁴⁸ G. Belletti, *Per una sintomatologia del vero: le 'Invasioni' portiane*, «Rivista di studi italiani», I (2015), p. 212.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 213.

della fine, seppur presente, è qui flebile, né numerosi sono i riporti dal parlato. La comunicazione, insomma, è aperta ma non è sempre marcata.

Tale stato d'immaturità fatica si preannuncia nella tematizzazione mediatica dell'incipit:

ora ci sono solo i movimenti delle immagini sullo schermo
piccolo o grande che sia le aperture e le proporzioni siamo noi a farle
il galoppo di un cavallino dietro la polvere di cipria
e sopra un ornino che spara nel silenzio (si è tolto l'audio)
in sequenza di bianchi e neri poi il colore cui non prestiamo fede
così viene il sonno e il riposo invocato
e la pellicola si rimette in moto
e il sogno diventa ancora meno spiegabile
si specchia in un laghetto di alcool odoroso di ginepro
approdo lucente di un giorno laborioso

9.5.1978⁶⁵⁰

Nei versi citati l'attenzione è tutta rivolta alle immagini trasmesse da uno schermo («ora ci sono solo i movimenti delle immagini sullo schermo»), del quale si mette in evidenza la modalità silenziosa («si è tolto l'audio»), quasi a voler concentrare l'immaginazione soltanto sulla proiezione di figure che si muovono prive di suono. La lingua non presenta particolari inclinazioni al parlato, né il verso è – come lo sarà in altre sezioni dell'opera – caricato di ripetizioni cantilenanti. Il silenzio, però, si rivela nel corso della lettura come un punto d'avvio da superare in nome di una spinta alla “parola parlata con la bocca”:

con un cesto di vimini largo e vuoto
tra poco esco a prendere la legna
mi auguro di incontrare qualcuno
davanti a casa o invece spero: nessuno?

⁶⁵⁰ A. Porta, op. Cit. p. 289.

Scendo nel cortile pronto alla sorpresa.
Nessuno. Allora mi accorgo di
un cumulo di errori (muti) da spazzare via
perché il vuoto di per sé rimane vuoto e io
ho bisogno di aprire la bocca per dire:
sì, dentro, col fuoco, si sta bene
più tardi ci vediamo per bere
e insieme a lui guardo le foglie che si restringono
polverose nell'attesa della pioggia che non viene.⁶⁵¹

Nella poesia, datata primo settembre 1978, l'io lirico preso dall'agnizione che il vuoto dell'assenza dell'altro gli suscita (quel «nessuno», ripetuto ai versi 4 e 6), esplica la necessità di «aprire la bocca» – primo e immediato luogo recepito dall'interlocutore come origine del suono umano – per «dire», ovvero per emettere dei suoni che veicolino dei contenuti. Il brevissimo lampo che spinge il poeta a volersi esprimere con la propria voce crea uno scarto rispetto al silenzio degli «errori muti», e si contrappone all'assenza di suono con cui la sezione ha avuto inizio.

A riprova dell'intenzione esistente anche se non compiuta nelle *Brevi lettere*, Porta fa seguire alla prima sezione un sipario in cui concentrare la propria volontà di parlare e di mettere in scena i versi. Stiamo parlando della *Scelta della voce*, vera e propria riprova di un tentativo di saggiare «il rapporto tra parola e cosa, tra segno e realtà»⁶⁵². Il poemetto-partitura teatrale presenta una ricchezza lessicale afferente al registro basso, coincidenti monologhi lirici, dialoghi e filastrocche. Quanto ci interessa maggiormente si concentra nell'incipit, un monologo in cui una voce suggerisce al destinatario le modalità in cui la lettura deve avvenire:

Questa lettura deve avvenire tutta al buio,
le parole le ripeto tutte a mente, segno
la carta con l'indice e ripeto quello che ho sentito
riproduco a braccio quello che ho capito, perché

⁶⁵¹ A. Porta, op. Cit. p. 298.

⁶⁵² J. Picchione, *Introduzione ad Antonio Porta*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 88.

amare significa questo: mutare
la repulsione dell'amata, la repulsione dell'amato
mutare una bocca laida in cespuglio fiorito
un ventre rigato in campo aperto
una passera sigillata in labbra di pesce
fino a che le tenebre e il nero soffitto
precipitano sulle parole⁶⁵³

In tali versi al lessico accessibile si alternano termini poco colloquiali, come «repulsione», «laida» e «ventre». Se ripensiamo alla lingua di Pagliarani, notiamo sin da subito una palese diversità nell'uso della lingua, in quest'ultimo caso per nulla forzata o sbilanciata verso visibili effetti di parlato. La peculiarità dell'incipit della *Scelta della voce* sta piuttosto nelle istruzioni che l'io lirico dà al lettore: la lettura «deve [e non può] avvenire tutta al buio», a compimento di un oscuramento della vista che si orienti in favore della funzione uditiva, alla quale si demanda la ricezione del testo. L'attitudine al suggerimento circa le modalità performative da mettere in atto prosegue nei versi successivi, con casi che contemplan anche la funzionalità apotropaica della ripetizione a voce alta («non conosco l'amata (da ripetere tre volte per scongiuro)»⁶⁵⁴, o che, ancora una volta, mirano a evidenziare quanto l'azione compiuta dall'io lirico guardi all'esecuzione, alla parola parlata e sia valutabile nel trascorrere del tempo («parlerò dunque per un certo numero di minuti / trascorso questo tempo starò zitto per sempre»⁶⁵⁵).

S'intende in tal modo che il fine drammaturgico per cui la sezione è stata pensata incide non poco sulle sue fattezze. Il posizionarsi dell'autore rispetto al “come” dell'eseguibilità⁶⁵⁶ non può che rimandare direttamente alla lingua come mezzo fisico, che a teatro consente la condivisione tra mittente (attore) e destinatario (pubblico) dell'opera d'arte: «per questo», scrive Porta, è «costretto a muovere la

⁶⁵³ A. Porta, op. Cit. p. 305.

⁶⁵⁴ A. Porta, op. Cit. p. 305.

⁶⁵⁵ Ivi, p. 306.

⁶⁵⁶ Maria Carla Papini ha interpretato come un percorso «che partendo dalla scrittura giunge tramite la parola, la “voce”, alla costruzione visibile dell’“io”», avviato proprio dall'introduzione della voce poetica, e «alla “nascita” [...] non come momento definitivo, ma» come «fase ripetibile e continua di un processo ininterrotto». Cfr. M. C. Papini, *L'io e la scrittura: Passi passaggi di Antonio Porta*, «Paradigma», IV (1982), p.261.

lingua nella / polvere del teatro» e «a fissare / in silenzio la parete invalicabile e celeste che si forma»⁶⁵⁷.

Sempre guardando in tale direzione, *La scelta della voce* presenta un'ulteriore novità. Si tratta delle numerose filastrocche immesse tra le parti I-XIV, delle quali si avrà modo di studiare la struttura nel paragrafo dedicato ai meccanismi iterativi adoperati da Porta. Per il momento, ci si concentri sulla lingua impiegata (XI, 11-15):

ti faccio da maestra, stronzolino?
sulle dita di dò con la bacchetta? Qui sì e qui no?
(Ma sei così cretino?)
e dopo se non entri io che ci faccio?
e dopo se non c'entri che mi dico?⁶⁵⁸

I versi qui citati s'inseriscono in un contesto del quale paiono quasi non tenere conto. La guida motrice della lettura caratteristica delle prime sezioni lascia di tanto in tanto posto all'accumulo di cantilene. Il linguaggio infantile comporta un abbassamento del registro, con immissioni gergali e parolacce ammorbidite dalla forma diminutiva, il cui riverbero è acuito dalle rime mediante cui sono connesse. Lo «stronzolino» al verso 11 risuona in rima con «cretino» al verso 13, rientrando, in un'ottica complessiva, nel contesto scolastico infantile, creato dalle parole «maestra», al verso 11, e «bacchetta», al verso 12. Insomma, Porta sceglie di scrivere adottando una lingua di regresso all'infanzia, rappresentatrice esemplare di un mondo di racconti e filastrocche tramandate di bocca in bocca,

Il discorso sulla comunicazione in *Passi passaggi* può fondarsi essenzialmente sulle peculiarità pocanzi evidenziate e sulle sezioni analizzate. A differenza di queste ultime, infatti, quelle successive (*Passi Passaggi*, *Scardanelli ha un'occhio solo sulla fronte*, *D'occasione*, *New York* e *Sulla nascita*, inserite nella macrosezione *Fino alla nascita*) non forniscono dati di scarto, né particolari marche dell'oralità, consentendo pertanto alle *Lettere* e all'*Aria della fine* di rappresentare due nuclei densi di proposte e prime sperimentazioni colloquiali.

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 309.

Un chiaro segnale di cambiamento si percepisce nel primo approccio all'*Aria della fine*. Qui, infatti, le *Brevi lettere* '76 accolgono il lettore con versi che attuano le idee proposte nei *Passi Passaggi*. Leggiamone i primi versi:

1 (io) mi chiedo se devo andare alla finestra
guardare il signor B.B. con giacca da cinese e senza occhiali
la passeggiata che fa di mattina intorno alla casa
(io) sto lì a guardare e mi chiedo di quale semplicità
mio figlio e mia figlia di quale semplicità hanno bisogno per capire
per non pensare a se stessi già morti ancora prima di uscire
entro nella casa dove abitano mio figlio e mia figlia portando un gatto
così mi terranno sulle ginocchia in assenza come un gatto
guardiamo dalla finestra aspettando che si veda apparire B.B.
con gli occhi un po' socchiusi e potrò dire: voi teneteli più aperti
e il gatto farà da segnale

25.3.1976⁶⁵⁹

Un lungo flusso di coscienza, che pare pronunciato tutto d'un fiato da un io espresso nell'incertezza delle parentesi, si chiede se protendersi verso la finestra e spiare un probabile vicino. La simulazione del parlato è ottenuta tramite varie strategie. Se, ad esempio, osserviamo la morfologia verbale, notiamo il colloquiale uso dell'indicativo in luogo del congiuntivo. Inoltre, l'assenza di punteggiatura, che – come abbiamo notato nelle opere di Pagliarani – aiuta nel riprodurre mimeticamente un discorso improvvisato, è sostenuta dalla ripresa di parole o formule, quali «di quale semplicità» al verso 4, ripetuto al verso 5, e «per capire», al verso 5, ripresentato al verso 6, generalmente in uso nel parlato in funzione di ripresa del discorso.

In linea con quanto realizzato, l'autore dichiara nella quarta lettera della sezione, che assume il ruolo di vera e propria dichiarazione poetica (IV, 3-9):

⁶⁵⁹ A. Porta, op. Cit. p. 367.

vi confesso che non so interpretare le costellazioni
né stare lì a guardarle dal buco del cortile a meraviglia
ma uso quelle delle parole a mosaico compongo e ricompongo
per parlarla insieme questa lingua questi linguaggi
solleviamola la lingua a vedere che c'è sotto
parliamola la parola svelata con le radici senza pudore
(questo biglietto vi consegno a futura memoria)

10.4.1976⁶⁶⁰

Porta non mira all'etere né all'inconsistenza delle idealità, poiché ritiene che lingua – che deve esser “parlata” e detta a voce all'interno di una collettività – è lingua concreta, lingua delle cose. Essa va sollevata e indagata in quanto trasmessa fisicamente da una bocca, ma al contempo smossa dalle consuetudini che la sviscerano. Le intenzioni poetiche di Porta si concentrano nella ridondanza realizzata dalla figura etimologica «parliamola la parola», a sua volta acuita dal pronome che inframmezza verbo e sostantivo. Ogni parola va scavata e poi ripronunciata, ossia revitalizzata e restituita all'orecchio del pubblico.

Conformemente all'obiettivo appena esposto, il poeta prosegue presentando interi componimenti in cui le voci si accavallano, alternando monologhi e dialoghi intrisi di quotidianità linguistica, come nei versi che seguono (X, 10-20):

che qui dentro c'è nazismo in tutti gli angoli la piscia
di quel potere che sono costretto a usarla questa parola concreta
come l'aria tagliente che in giro sono i coltelli e tu
che m'informi: «ma i fasci le pistole ce l'hanno» e si sa
che ti chiamano *compagno* e ti volti ti bucano: «come si fa
a fare senza» ma rispondo che arrivano sempre da una parte sola
la loro e lì ritornano dunque a che scopo continuare a scrivervi
solo per questo per potervelo dire
che avete proprio ragione e nel profondo a non sopportarli
questi noi adulti / bambini che i fascisti se li tengono

⁶⁶⁰ *Ivi*, p. 368.

anche nella camera dei deputati come nello zoo⁶⁶¹

Nella poesia d'impianto civile, risalente al 28 aprile 1976, la voce poetica gioca a carte scoperte, prima proponendo il gergale «piscia», poi evidenziandolo con un'ammissione di necessità: è “costretto” a impiegare proprio quella parola, in quanto «concreta», piuttosto che ammorbidire il verso con un lessico blando. Come per Pagliarani, il linguaggio situazionale, volto a riprodurre con concretezza posizioni ideologiche o semplici eventi, plasma la poesia allontanandola dall'espressività astratta o teorica, poiché soltanto la fattualità linguistica ha la capacità di tener materialmente testa alle cose tangibili. In linea con tale posizione, l'autore opta per numerosi espedienti del parlato: il deittico locativo «qui» al verso 10, seguito dalla struttura marcata «c'è nazismo in tutti gli angoli la piscia», l'ambiguità del pronome clitico di «usarla», al verso 11, idealmente sia anaforico (con riferimento a «piscia») sia cataforico (con riferimento a «parola concreta»), il che polivalente al verso 12 («che in giro ci sono»), il pronome atono al verso 14 «che ti chiamano *compagno*», con maggiore numero di tratti di referenzialità direttamente riconducibili all'atto dialogico, e, infine, il clitico cataforico di «potervelo dire», riferito al «che avete proprio ragione».

Per quanto concerne la mimesi del parlato, *L'aria della fine* rappresenta l'esperimento potremmo dire più ricco. La scelta di Porta è in tale silloge maggiormente diretta alla parola parlata nella quotidianità, così da connotare la comunicatività intrinseca al genere epistolare con una esplicita marcatura colloquiale. Difatti, ripensando a *Passi passaggi*, eccezion fatta per *La scelta della voce*, pare nitida l'apertura dialogica d'oralità, con tutta evidenza – si avrà modo di dedurre a breve – valutabile in quanto possibilità di avvicinamento a un destinatario in ascolto.

Un discorso del tutto diverso dovrà essere condotto intorno alle *Invasioni*, per nulla conformate su un lessico o una morfosintassi “parlati”. Nella terza delle opere qui analizzate, il poeta, convinto che l'umanità sia nata assieme all'oralità e che in essa ritorni costantemente, fa di tale ideologia un motivo a cui dare voce in versi. Non

⁶⁶¹ A. Porta, op. Cit. p. 371.

sorprenderà, perciò, che la prima delle sezioni di cui si compone abbia il titolo fiabesco *Balene, delfini, bambini*, e che proprio in esso la comunicazione venga nuovamente affidata alla tematizzazione, nell'idea che il ritorno all'origine sia ritorno all'oralità e alla voce:

l'essere, dico io, a farlo vivere fu una voce
la sua esistenza affidata alla pura oralità
in principio: *démone* funerario, nato dentro un ventre
come un figlio nuovo di fronte alla morte, amico, e tu
lo cacci fuori, adesso, con fiati senza musica, ma guardami
bene mentre ti parlo dallo specchio, ti sembra tardi
ma non è vero, questa è la notte delle resurrezioni,
l'essere è fame che segue subito la nascita.

3.1.1981⁶⁶²

L'uomo nasce da una voce e la sua «esistenza» è «affidata alla pura oralità». Ne è dipendente e inscindibile. E il poeta, impegnato a dialogare con la propria immagine allo specchio, è ben consapevole dell'errore in cui cade ogni qualvolta elimina tale sonorità dalla rappresentazione dell'uomo, "cacciandolo" «fuori [...] con fiati senza musica». L'io lirico sa che a una voce corrisponde un individuo, che egli stesso è un uomo e che, in quanto tale, vive fin dalla propria nascita nel soffio vocale. Ecco che Porta condivide con i lettori un pensiero già sostenuto nei testi teorici incentrati sulla comunicazione e sulla necessità che la voce poetica risuoni, immettendolo nella forma espressiva del verso.

Nelle sezioni successive a *Balene, delfini, bambini*, è constatabile una drastica diminuzione sia dei riferimenti alla dimensione orale, sia al parlato. Emerge da tale sottrazione un testo inserito in *Come può un poeta essere amato*, dal titolo *il bambino incontra un uomo bruttissimo*. Leggiamolo:

il bambino incontra un uomo bruttissimo
e gli fa un sorriso bellissimo

⁶⁶² A. Porta, op. Cit. pp. 407-408.

l'uomo bruttissimo si ferma
e fa un sorriso larghissimo
donne e uomini tutt'intorno temono
che i suoi denti siano una minaccia
il bambino no di sicuro
lo festeggia con le piccole dita
lo invita e l'uomo gli risponde
il bambino miagola per esser preso in braccio
l'uomo lo accoglie e lo stringe e si trasforma
subito in un rospo gigante con occhi giganti
ha una voce che è il barrito dell'elefante
il bambino è caduto per terra e piange forte
il rospo senza braccia salta nel fosso
scompare e ritorna nelle notti di luna piena
una volta al mese sospira quando il bambino
continua a dormire e lo sogna
sogna di accarezzare la groppa tenera e
liscia del rospo gigante quando
il rospo si scioglie in luce notturna
la luna è tramontata e le lame delle stelle
lo tagliano a fette a strisce
discende dentro le zolle di un campo appena arato
che un uomo solo e orribile con un occhio solo
in mezzo alla fronte semina per sfamarsi da solo
quando il sole ricomincia il suo lavoro
il rospo fatto a strisce evapora insieme alla rugiada

30.8.1981⁶⁶³

I personaggi di questa fiaba in versi sono un bambino e un uomo «bruttissimo»: tutti hanno timore di quest'uomo informe, a eccezione del bambino, eroe inconsapevole che oppone all'«uomo bruttissimo» un «sorriso bellissimo». L'apparente antagonista si rivela un rospo, che scompare lasciando il bambino

⁶⁶³ A. Porta, op. Cit. pp. 417-418.

tramortito e piangente, per mostrarsi tra gli uomini soltanto quando c'è la luna piena. Le linee della narrazione non sono chiarissime, ma l'impostazione è palesemente fiabesca, così come il lessico e la morfosintassi, semplificati e ridondanti. Questo esempio è per Porta un vero e proprio esercizio di trasformazione di una narrazione, canonicamente in prosa, in versi, inserendola in un contesto per nulla omogeneo se si pensa alla dimensione orale.

Nel *bambino incontra un uomo bruttissimo* vi è la riprova della versatilità con cui il Nostro intende poesia come voce e comunicazione, di volta in volta – come parlato della quotidianità, come filastrocca o fiaba in versi – esplicantesi in forme del tutto nuove. La riprova di tale atteggiamento la si individua nelle ultime battute di *Andate, mie parole*. La sezione X personifica una “poesia-canzone”, invitata a raggiungere i destinatari attraverso un espediente dal vago sapore trobadorico:

Vai, canzone mia
e ripeti a chi guarda irridendo
a chi rinuncia: «te, io derido».
Vieni, canzone mia
fermati allo specchio
e nel riflesso allegra
ridi con il tuo autore.⁶⁶⁴

Con un artificio retorico di tradizione occitanica, la voce poetica invita la poesia a rispondere alle irrisioni di un' indefinita alterità «che guarda irridendo» o che «rinuncia», per affiancarsi a chi le ha dato la vita, per riderne assieme. Una *tornada*, ovvero un commiato dal pubblico, avvicina il Nostro ai cantori trobadorici⁶⁶⁵, avvezzi all'invio dei propri componimenti per testi apertamente destinati a esibizioni poetiche. Porta, dunque, suggella un'opera sfaccettata sotto l'auge dell'oralità, inserendosi in una tradizione letteraria tipicamente improntata sulla trasmissione orale.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 451.

⁶⁶⁵ Nella canzone provenzale la *tornada* è generalmente inserita al termine del testo, fungendo così da elemento di chiusura. Per uno studio tipologico delle *tornadas* in ambito trobadorico Cfr. A. Vallet, “*A Narbona*”. *Studio sulle “tornadas” trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

5.2.3 Ripetizioni, cantilene e filastrocche

Espediente più che frequente nell'intera produzione portiana, la ripetizione è uno strumento con cui l'autore gioca, seguendo più piste. Rispetto al *corpus* da noi scelto, *Passi passaggi* – che abbiamo visto non essere tanto concentrato sulla mimesi del parlato, né su una resa orale del verso, eccezion fatta per *La scelta della voce* – è costantemente inframmezzato da formule di ripetizione. L'*Aria della fine*, invece, ne conta una densità minore, che va poi a sfociare, in *Invasioni*, in una quasi totale assenza.

Intorno alle opere che precedono *Passi passaggi*, occorre una precisazione. In queste, le formule iterative sono adottate, come ha evidenziato la Lorenzini, in maniera del tutto diversa. Se in *Weekend* «il parallelismo, ad esempio, può rendere [...] con efficacia nuova il senso di un vivere asfittico, di un ritmo senza respiro [...] in cui l'oggetto-uomo si sottopone a ogni sorta di esercitazioni meccaniche» ed è «totalmente estraneo a sé stesso, logorato dall'usura e dall'identità»⁶⁶⁶, nelle sillogi a venire l'uso della ripetizione muta, divenendo motivo funzionale al suono ed estromettendo le esigenze dell'individuo dal centro dell'attenzione.

Anche nel caso del secondo degli espedienti utili all'avvicinamento della poesia all'oralità, dunque, *Passi Passaggi* rappresenta una svolta. E lo è anche perché in quest'ultima s'innescava un meccanismo di alternanza tra la ripetizione e la sua messa in discussione. Si è perciò passati dall'«eterogeneità» individuabile nella produzione precedente a una «omogeneità», sulla quale, ha scritto Stefano Agosti, «interviene [...] il principio della differenza, attraverso l'inserzione, isolata o saltuaria, del non omogeneo»⁶⁶⁷. Se ne osservino, di seguito, i tratti salienti.

All'interno di *Passi passaggi*, il nucleo più prossimo alla sperimentazione orale si dimostra, anche in questo esempio, quello de *La scelta della voce*, che raccoglie una casistica della iterazione molto ampia. Le *Brevi lettere* '78, dal canto loro, fanno eccezione per un unico esempio, strutturalmente molto simile a quelli che analizzeremo nelle prossime pagine:

⁶⁶⁶ N. Lorenzini, op. Cit. p. 97.

⁶⁶⁷ S. Agosti, *Porta e la scena della "crudeltà"*, in Id. *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 163.

I cani di Aversa hanno due code
i cani di Aversa hanno quattro fila di denti
le cagne di Aversa partoriscono sull'uscio di casa
nessuno può rientrare nella casa ormai deserta
nessuno vuole sparare alle cagne-madri di Aversa
sono più di trecento i cani di Aversa e vanno a caccia
nei negozi del centro più veloci di una calibro 7.65 i cani
c'è troppo rischio a sparare per le strade ai cani
di Aversa che fanno a pezzi le donne hanno cominciato
con una matta appena fuori del recinto appena un poco
lontana dal cancello del parco del manicomio di Aversa
in stato di assedio dopo 36 ore di agonia quella matta è morta
tutte le hanno contate quelle ore quanto la vita resiste
ai morsi dei cani: anch'io sto per diventarlo
un cane di Aversa!

20.6.1978⁶⁶⁸

La poesia si apre con l'anafora «I cani di Aversa», tra primo e secondo verso, seguiti dalla variazione del sintagma nominale al femminile, «le cagne». I primi tre versi, inoltre, possiedono la medesima struttura sintattica, con identici soggetto, complemento di specificazione e predicato, con una divergenza causata dalla diversità del complemento oggetto. Lievi variazioni intervengono nel terzo verso, utili alla progressione semantica del discorso che, al verso 4, si concretizza in una totale divergenza di struttura. Il ritmo scandito dal ritorno del nucleo «di Aversa» come *leitmotiv* costante, proprio tramite esso si arresta in chiusura.

La scelta della voce intensifica una base già del tutto strutturata sulla ridondanza. Nella terza battuta del testo, laddove sappiamo esserci già i suggerimenti su esecuzione e lettura, indirizzati dalla voce poetica al pubblico, s'individua un luogo chiave per comprendere il nesso ripetizione-oralità-poesia in chiave portiana:

Ho avuto la forza di scriverlo: amare, e il veleno

⁶⁶⁸ A. Porta, op. Cit. p. 290.

delle sue trasformazioni già circola per le mie vene
non conosco l'amata (da ripetere tre volte per scongiuro)
non conosco l'amata ma so che non esiste che non
esisterà: così divento libero di incominciare rassicurato,
parlerò dunque per un certo numero di minuti
trascorso questo tempo starò zitto per sempre⁶⁶⁹

L'io lirico confessa d'aver raccolto le forze per scrivere «amare» e che quest'azione gli ha irradiato un «veleno» nelle «vene». Si porti l'attenzione sui versi terzo e quarto: uniti da un'anafora, questi ultimi presentano l'ennesimo suggerimento che il poeta dà ai lettori. La ripetizione del misconoscimento dell'amata («non conosco l'amata») è qui indotta esplicitamente («da ripetere tre volte per scongiuro») e ha una funzione ben definita, che consiste nello «scongiuro», nell'ottica di un'esorcizzazione del ricordo, concretizzabile però soltanto a voce. Se, dunque, la scrittura ha il compito di attuare il pensiero, la ripetizione – connessa all'iniziale guida a un'esecuzione del testo – le dà forza; una forza tale da neutralizzare quanto è avverso a chi la pronuncia.

Giungiamo ora allo studio della parte più densamente ridondante della sezione. Alessandro Terreni, autore di un'approfondita analisi sull'oralità in *Passi passaggi*, ha individuato in essi, a partire dalla casistica di ripetizioni suggerite da Zumthor, tre tipologie di ripetizioni – litania, tegolatura ed echi – delle quali la litania, consistente in una «ripetizione indefinita di una stessa struttura, sintattica e in parte lessicale, con alcune parole che si modificano ad ogni ripresa, in modo da marcare una progressione per mezzo di slittamenti e graduali spostamenti»⁶⁷⁰, si presenta come la strategia prediletta da Porta. Procediamo dalla quarta parte della *Scelta della voce*:

VI
nel cassetto c'è lo stoppino
tiro lo stoppino e sale la candela
accendo la candela t'illumino la bocca

⁶⁶⁹ A. Porta, op. Cit. pp. 305-306

⁶⁷⁰ P. Zumthor, op. Cit. p. 95.

piena di cera sputa lo stoppino
 accendo lo stoppino si trasforma in becco
 becco adunco da rapace s'intinge nei miei occhi
 occhi fatti liquido spandono visioni⁶⁷¹

Il procedimento su cui questi versi si fondano è esplicitamente litanico e intensifica le premesse delineate con *I cani di Aversa*, ma rispetto a questi viene del tutto privato di una logica, in favore invece di una resa cantilenante. La struttura, fondata su parole chiave, è così conformata:

A (cassetto) B (stoppino)
 B (stoppino) C (candela)
 C (candela) D (bocca)
 E (cera) B (stoppino)
 B (stoppino) F (becco) connesso a D (bocca)
 F (becco) G (occhi)
 G (occhi)

Si tratta di un sistema che prevede la ripetizione di parole chiave a inizio e a fine verso, in alcuni casi in anadiplosi (versi 3-4, 5-6, e 6-7). Il *nonsense* permea una «struttura narrativamente consequenziale»⁶⁷² con «procedimenti compositivi che rimandano all'anadiplosi non tanto da un punto di vista strettamente formale, ma piuttosto in senso allargato, di procedimento concettuale»⁶⁷³, per sostenere «ininterrottamente la progressione del discorso»⁶⁷⁴. Il meccanismo, evidente anche nelle altre sezioni della raccolta (in *Passi passaggi* «la soffice culla si trasforma in letto / e il letto in una piccola cassa di legno / e la cassetta di legno in polvere / e la polvere in respiro / (ma il respiro è già di un altro che continua)»⁶⁷⁵, ai versi 14-18 della lirica *C'è un arretramento dello spazio*; o in *Scardanelli ha un'occhio solo sulla fronte*, «un merlo perfora il suo spazio / tra rami spogli e un breve prato / un merlo proiettile dal tetto e sopra / il merlo un astòre lo punta e sopra / l'astòre una fornace si

⁶⁷¹ A. Porta, op. Cit. p. 307.

⁶⁷² A. Terreni, op. Cit. p. 176.

⁶⁷³ *Ivi*, p. 175

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

⁶⁷⁵ *Ivi*, p. 330.

spegne»⁶⁷⁶ in II, 5), rimarca l'esigenza, tipicamente orale, della ripresa lessicale mirata a impedire che un'informazione passi di mente agli ascoltatori e che ulteriori dati forniti dall'interlocutore al mittente vengano presentati a quest'ultimo a partire dal già detto-conosciuto.

L'autore crea testi carichi di *nonsense* che potrebbero andare avanti all'infinito in un circuito di rime e ripetizioni, su cui si costruiscono testi che sembrano quasi pronunciati da bambini che giocano con la lingua prendendosi in giro. Eccone l'esempio:

mi carezzi un dito, all'infinito?
ma sai che cos'è questa carezza, burattino?
sei certo? ce l'ho anch'io il mio pistolino?
ma non è lui che vuole o sono io?
ti faccio da maestra, stronzolino?
sulle dita di so con la bacchetta? Qui sì e qui no?
(Ma sei così cretino?)
e dopo se non entri io che ci faccio?
e dopo se non c'entri che mi dico?
se non rimani e fuggi via con me ti mangio?
se spandi la tua goccia sulle braghe
preparami qualcosa da mangiare
preparami i contorni più riusciti
patate al forno e cavoli bolliti
olio d'oliva e sedani e cipolle
e molto vino da versarmi in pancia
e molta frutta da infilarmi in buca
Sei demente, ragazzino?
Io ti surgelo, ti consumo, fettino per fettino⁶⁷⁷

L'impostazione è completamente diversa dalla precedente. Dell'estratto (XI, 7-25) individuiamo due momenti, più un distico finale: nel primo, versi 7-16, l'io incalza il deuteragonista con una serie di provocazioni in forma di interrogativi; nel

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 335.

⁶⁷⁷ A. Porta, op. Cit. p. 309.

secondo, 17-23, gli dà ordini; infine, 24-25, riprende il gioco delle domande provocatorie. Il lessico infantile, e nel secondo tempo afferente alla materialità corporea e alla semantica culinaria, lega il testo mediante rime esclusivamente in “ino”, in alcuni casi del tutto forzate e improprie («stronzolino» al verso 5 e «fettino», rimarcato due volte, al verso 25). Come un gioco cantato, l’insieme di versi presentati si inserisce con coerenza nel discorso poesia-fisicità tanto caro a Porta. Gioco che, imitando il parlato di un bambino e basandosi sulla ridondanza manifesta e scontata, si configura nella realtà quotidiana in relazione a una dimensione ludica e motoria.

Nell’insieme, il mimare un monologo infantile volto al motteggio fine a se stesso è da inserire in un contesto “da filastrocca” e scaturisce dalla volontà dell’autore, che attraverso la «casistica della ripetizione [...] contempla la possibilità limite della rimozione dei convenzionali significati linguistici»⁶⁷⁸. Porta, coerentemente con quanto riversato nelle proprie raccolte, in uno scritto del 1976, afferma che queste ultime, assieme al *nonsense*, sono «strumenti efficaci»⁶⁷⁹. Questo perché la voce è «evento fisico, è linguaggio, è cosa»⁶⁸⁰. E di queste filastrocche o ripetizioni riempie anche le altre sezioni.

Dalle ultime due occasioni di analisi parrebbe che lo strumento della ripetizione sia adoperato dall’autore esclusivamente nell’uso del gioco di parole avulso dal senso. In realtà, se oltrepassiamo *La scelta della voce*, ci imbattiamo in casi leggermente diversi dai precedenti. Due di essi sono tratti dalla sezione *Scardanelli ha un’occhio solo sulla fronte*. Ecco il primo esempio (2, 1-5):

un merlo perfora il suo spazio
tra rami spogli e un breve prato
un merlo proiettile dal tetto e sopra
il merlo un astòre lo punta e sopra
l’astòre una fornace si spegne⁶⁸¹

⁶⁷⁸ A. Terreni, op. Cit. p. 178.

⁶⁷⁹ A. Porta, *Passaggi obbligati*, «Prospettive Settanta. Rivista trimestrale», II (1976), p. 78. Citazione tratta da *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ A. Porta, op. Cit. p. 335.

Una serie di immagini fulminee ritrae tre focus dal basso verso l'alto: il merlo, che attraversa dei rami come un proiettile, l'astore, posizionato sopra di esso e pronto a farne preda e, infine, il sole⁶⁸². La climax ascendente – nella resa delle immagini, non strettamente tecnica – non consiste solo in una progressione dal basso all'alto, ma si configura anche nell'estensione da uno spazio limitato, quello del merlo («il suo spazio»), al cielo che rabbuia per l'eclissarsi del sole. Il passaggio da un'immagine all'altra è indotto dalla trasformazione dei due soggetti («un merlo» e «un astore») in complementi oggetti («il merlo» e «l'astore»), all'interno di un sistema progressivo che prevede il passaggio dal conosciuto (nel caso del merlo ribadito due volte, per fissare l'immagine e contestualizzarla «tra i rami spogli e un verde prato») allo sconosciuto.

Passiamo ora al secondo testo (4, 1-6):

«...se tocco il culo al mugnaio
e lui lascia che io lo tocchi
se tocco la coscia al mugnaio
e lui lascia che io la polpastrelli
se cerco il sesso del mugnaio
e lui lascia che io esplori con cautela⁶⁸³

Un passo ridondante che veicola significati accessibili, basato su tre coppie di versi sintatticamente sovrapponibili – con «se» più predicato, che regge un complemento variabile, e con «e lui» seguito da completiva –, dei quali il primo indica l'azione compiuta da un soggetto a un oggetto e il secondo l'assunzione del ruolo di soggetto da parte dell'oggetto, nello stato di chi subisce assecondando (il «lui lascia», elemento invariabile dei versi 2, 4 e 6). Lo spostamento tattile da una parte erogena del corpo all'altra avrebbe potuto darsi con sintesi; ma Porta ha scelto un'impostazione diversa: ripetere il primo emistichio (con unica sostituzione, di «tocco» con «cerco»), con funzione denotativa, e modificare il secondo, con

⁶⁸² Deduciamo che la fornace è il sole anche dai versi successivi: «così il cielo di rete discende / si porta via tutti gli uccelli con la notte», in *Ibidem*.

⁶⁸³ A. Porta, op. Cit. p. 336.

funzione connotativa. Di questi la denotazione rallenta e fissa i contenuti, mentre la connotazione crea la progressione.

Un breve sguardo all’Aria della fine, in virtù della minore concentrazione di ripetizioni posseduta. L’opera, con la prima sezione, offre un chiaro esempio di regolatura, strategia che prevede «stesso tipo di ripetizione scivolante» riscontrato nella litania, che coinvolge «non più» la «frase, ma parti del testo (come le strofi o i gruppi di strofi)»⁶⁸⁴:

1

(io) mi chiedo se devo andare alla finestra
guardare il signor B.B. con giacca da cinese e senza occhiali
[...]
(io) sto lì a guardare e mi chiedo di quale semplicità
mio figlio e mia figlia di quale semplicità hanno bisogno per capire
[...]

2

(io) vi chiedo se mi toccate qui sulla schiena e sui fianchi
se apro le gambe che mi hanno tutte impuntate di spilli
[...]
gli altri sempre a cavallo (io) con un sacco di fagioli sulla schiena
è questa che vi dico la fatica e mi alzo a lavoro finito⁶⁸⁵

3

(mi) metto in cima a una scaletta a farmi osservare
se tra il buco del culo e lo scroto com’è⁶⁸⁶

Si tratta del medesimo dispositivo incontrato nell’incipit de *La scelta della voce*, tra prima e seconda strofa (I, versi 1-3, «Questa lettura deve avvenire tutta al buio / le parole le ripeto tutte a mente, segno / la carta con l’indice e ripeto quello che ho sentito»⁶⁸⁷; e II, versi 1-3, «Questa lettura può avvenire tutta alla luce / seguendo la

⁶⁸⁴ P. Zumthor, op. Cit. p. 174.

⁶⁸⁵ A. Porta, op. Cit. p. 367

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 368.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 305.

carta con l'indice, seguendo / la penna che scrive per dire quello che non ho»⁶⁸⁸), che, al pari delle occorrenze litaniche analizzate, ha lo scopo di presentare una base (il conosciuto, ottenuto tramite la prima ripetizione), in questo caso «lo statuto fittizio dell'io lirico, che assume la funzione di mittente»⁶⁸⁹, e di fare in modo che ricorra ogni volta che si intende aggiungere qualcosa al discorso, quasi a non volere creare nell'ascoltatore – impossibilitato nell'avere il controllo visivo dei versi – un senso di smarrimento.

L'aria della fine accoglie il lettore attraverso un esempio di ridondanza non serrata, dispiegata in più strofe. Nel corso della lettura ci si imbatte in altri casi, poco divergenti, nella struttura, da quelli riscontrati in *Passi passaggi*. Così, nella ventottesima delle *Brevi lettere* '76 (versi 1-6):

se dice: è una misura
tu pensa: è una contromisura
se dice: è contro l'inflazione
tu pensa: è per l'inflazione
se dice: stangata
tu sai: stavolta deve essere vero⁶⁹⁰

Il periodo ipotetico appiattito sull'uso indicativo – tipico del parlato – si reitera in tre momenti, alternandosi in protasi e apodosi scarnificate e tagliate a metà dalla punteggiatura. Seguendo i versi 1-5, il lettore/ascoltatore entra in un circuito altalenante di affermazione e smentita, del quale è completamente assuefatto prima dell'ultima battuta – in cui all'incertezza del verbo “pensare” subentra il verbo “sapere” –, laddove l'avverbio colloquiale «stavolta» interrompe bruscamente la circolarità innescata al primo verso, riconfermando la protasi violenta della “stangata” – graficamente e fonologicamente affine a «stavolta» – con un'apodosi rinforzata dalla chiusura, il «dovere essere vero». In quest'ultimo esempio, insomma, la ridondanza è utile all'autore per dare evidenza a un metaforico colpo

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ A. Terreni, op. Cit. p. 69.

⁶⁹⁰ A. Porta, op. Cit. p. 380.

di stanga (concreto e situazionale, si tenga presente) lasciando che sia preceduto da versi cantilenanti, la cui interruzione forzata amplifica la sua forza espressiva.

Delle altre frequenti occorrenze d'iterazione costruite per parallelismi e contrapposizioni alla stregua di quelle già analizzate («c'è chi ha raccolto carne sparsa di dèi [...] / c'è chi strappa piumaggio di dèi [...] / c'è chi ara con le dita la terra tenera degli dèi»⁶⁹¹, 57, 2-6; «è arrivata l'era dell'infelicità, oppure / è arrivata l'era della felicità»⁶⁹², 60, 1-2) non sarà necessario discutere, date le già evidenti riprove discusse in questa sede. Il gioco di ritorno costante al già detto, il principio – per il quale nella dimensione orale all'assenza di una schematizzazione razionale dei contenuti si sopperisce mediante la ripresa costante di alcuni elementi ai quali si aggiungono nuovi dati – costella le due opere affrontate, corroborando un'idea della poesia “da esecuzione” che Porta sostiene costantemente, sperimentandone forme e potenzialità.

5.2.4 Aspetti prosodici

Come per gli aspetti linguistici e contenutistici, Porta guida apertamente il lettore nella comprensione degli espedienti prosodici adottati. Il poeta, anche prima della svolta comunicativa, intende comporre versi nella “forma della *mimesis*” come “pronuncia ad alta voce”:

Lavoravo alle diverse sezioni del poemetto raccogliendo materiali e pian piano rielaborandoli, cercando di trasformare la pura notizia di cronaca, reale ma anche immaginaria, in linguaggio adeguato, strutturalmente conseguente. La forma della *mimesis*, azzardo ora a dire. Quindi la scelta di una metrica per accenti, ritmica, da pronunciare ad alta voce. Passaggi rapidi tra un'immagine e l'altra, tra un luogo e un altro e conclusioni altrettanto rapide: un atto, una metafora...⁶⁹³

⁶⁹¹ A. Porta, op. Cit. p. 388

⁶⁹² *Ivi*, p. 390.

⁶⁹³ A. Porta, *Nel fare poesia*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 10

La dichiarazione citata proviene da un'autoantologia intitolata *Nel fare poesia*, risalente al 1985. Porta commenta *Europa cavalca un toro nero*, poemetto inserito nei *Rapporti* e per nulla comparabile all'apertura colloquiale che da *Passi passaggi* abbiamo visto determinare la nuova natura dei testi portiani.

Ma cosa intende esattamente Porta per «metrica per accenti, ritmica, da pronunciare ad alta voce»? Anche Terreni ha parlato di «metricità strettamente connessa all'interpretazione comunicativa del testo, non solo semantica, ma anche, nel nostro caso soprattutto, performativa, enunciativa»⁶⁹⁴, con coerenza condotta dal poeta dalle prime battute della propria carriera. Innanzitutto, si tratta di una metrica accentuale, sulla quale, ancora una volta, l'autore dà indicazioni nei suoi scritti. Così, in un'intervista del 1989:

io sono più fedele alla tradizione del verso libero e mi baso, per arrivare alla forma, di più sui ritmi, su una metrica di tipo accentuativo, di tipo musicale, invece che chiudermi in una forma che in qualche modo m'imprigiona, mi precostituisce. [...] nel verso libero si possono mescolare molti tipi di metriche, accentuative e sillabiche, si può usare la rima, si possono usare assonanze, enjambements: tutti i sistemi possono entrare in questa forma⁶⁹⁵.

La "fedeltà" al verso libero, in questo passo dichiarata fin da subito, si coniuga con altri strumenti per tradizione utili alla musicalità e all'ascoltabilità del verso. Oltre a ciò, si usa individuare all'interno del verso portiano, seguendo i suggerimenti dell'autore e gli studi di Pinchera già menzionati (*Infra* 3.3), un numero massimo di tre accenti principali per verso o per emistichio. Come Porta ha chiarito in un contributo apparso nei *Novissimi* – anch'esso in riferimento a *Europa cavalca un toro nero* – la sua «metrica» seguirebbe «ragioni narrative», basata su «tre accenti (che talvolta si riducono a due)» che «scandiscono con incisiva rapidità la cinematica dei fatti»⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ A. Terreni, op. Cit. p. 158.

⁶⁹⁵ A. Mainardi, *Vita e morte d'un poeta, intervista ad Antonio Porta*, «Mondoperaio. Rivista mensile del Partito socialista italiano», 6, 1989.

⁶⁹⁶ A. Porta, op. Cit. p. 169.

Questa strategia, ha scritto Luigi Sasso, garantirebbe una «continuità ritmica» finalizzata «ad assicurare omogeneità al testo»⁶⁹⁷. In merito, Alessandro Terreni ha ripreso dagli studi sulla *Sintassi del parlato* di Miriam Voghera il concetto di «prominenza che determina l'accento di frase»⁶⁹⁸, facendolo aderire al «vertice intonativo» teorizzato da Pinchera⁶⁹⁹ e agli «ictus logici» individuati da Paolo Giovannetti⁷⁰⁰, per affermare che il verso di Porta si fonda su tali prominenze, percepibili alla lettura ad alta voce del verso. Queste, ha aggiunto, non possono essere «svincolate» «dalle funzioni sintattiche della parola [...] né dalle funzioni semantiche del vocabolo»⁷⁰¹. Per dare un'idea della proposta di Terreni, si riporta la suddivisione dei primi tre versi estratti da *Balene delfini bambini*:

caro vecchio, / giovanissimo Melville, / un mio amico / nel ventre
di New York/ci è arrivato da Newport/senza vele/adesso
mi racconta/che le balene/non ci sono più, / qui intorno

Si è trascritto il testo suddiviso in unità semantiche, che per Terreni corrisponderebbero anche ad unità ritmiche. Lo studioso individua delle prominenze all'interno di tali unità, segnalandole in corsivo e aggiungendo quanto segue: «ogni ictus valorizza, di ciascuna unità semantica, un unico accento lessicale»⁷⁰². La scansione è però, sotto molti aspetti, discutibile. Ad esempio, nei versi 1 e 2, le unità ritmiche «giovanissimo Melville» e «ci è arrivato da Newport»,

⁶⁹⁷ L. Sasso, op. Cit. p. 48.

⁶⁹⁸ Ecco la definizione della studiosa: «per quel che riguarda l'accento è bene distinguere tra accento che è inerente al singolo elemento lessicale e che permette per esempio ai parlanti italiani di distinguere tra *àmbito* e *ambito*, e *prominenza* che determina l'accento di frase. La *prominenza* è una proprietà associata alla parola in virtù della sua collocazione all'interno del discorso. Mentre in italiano ogni *lessema* ha un accento lessicale fisso, la *prominenza* può essere associata a parole diverse, a seconda del ruolo informativo che esse svolgono. Possiamo dire [...] che la *prominenza* segnala il centro di interesse dell'enunciato». In M. Voghera, op. Cit. p. 96.

⁶⁹⁹ ««un gruppo ritmico-sintattico, semplice e unitario (il colon) può avere un solo accento, o due, al massimo tre. Ma sarà generalmente uno solo l'accento dominante, quello che si può anche dire vertice d'inflessione. Quindi un verso di due, tre, quattro gruppi, o cola, avrà solitamente due, tre, quattro vertici d'inflessione: ciascuno dei quali spartisce la propria unità ritmico-sintattica in un ramo tensivo, che passando attraverso eventuali sillabe toniche quasi le abbrevia, e arriva fino al vertice d'inflessione; ed in un ramo distensivo, dal vertice d'inflessione in poi». In A. Pinchera, op. Cit. p. 66.

⁷⁰⁰ P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, p. 148.

⁷⁰¹ A. Terreni, op. Cit. p. 158.

⁷⁰² *Ivi*, p. 161.

presentano per Terreni una prominenza corrispondente alla prima sillaba dei due lessemi «Melville» e «Newport», negando di fatto l'accentazione doppia che invece, a ben vedere, caratterizza entrambe le unità ritmiche centrali dei versi. Terreni antepone le proprie costruzioni teoriche a un'analisi razionale del testo: ignorare gli ictus dell'aggettivo pentasillabico «giovanissimo» o il tetrasillabico «arrivato» appare pertanto una forzatura, non giustificabile nemmeno alla luce delle dichiarazioni portiane. Altro discorso, invece, sarebbe considerare soltanto la posizione strategica dei due termini, che assieme a «New York» scandiscono il verso attraverso richiami fonici.

Proviamo a leggere qualche altro testo e ad addentrarci nel sistema versuale di Porta, iniziando dalle *Brevi lettere* '78:

[...]

sia preda degli sciocchi. Avrei molta voglia	-2---6--8-11-
di riposare sotto la paglia, di stare zitto,	---4----9----14-
di diventare sciocco in fretta, prima dell'inverno. Ma devo	---4-6-8-10---14--17-
dare segnali acuti che sono ancora qui e vivo	1--4-6--9-11-13-15-
altrimenti mi tagliano fuori dalla ragione e in pochi giorni	--3--6--9----14---18-
smetto di aspettare, e in pieno inverno, per giunta	1---5---9--12-
«Non si può certo scherzare», mi dico	---4--7--10-
e il coraggio mi torna subito tutto	--3--6-8--11-
e ricomincio a lavorare	---4---8-

12.12.1978⁷⁰³

Se dovessimo soffermarci sul numero di ictus per verso noteremmo una certa variabilità di scelte. In alcuni casi l'accentazione è rada (il verso 2, ad esempio, ha tre ictus), in altri è fitta. Insomma, nulla di rimarchevole per il discorso che si sta conducendo. Spostandoci poi sulla suddivisione in unità tonali, troviamo invece qualche particolarità. Esistono delle formule iterative, dei ritmemi (*Supra* cap. III) disposti nel verso. Al principio o in sede centrale si rilevano «di riposare», «di

⁷⁰³ A. Porta, op. Cit. p. 301.

stare», «di diventare», la cui ridondanza risulta marcata dalla presenza di ulteriori infiniti non introdotti dalla preposizione. Dal verso 3 in poi si susseguono una serie di trisillabi – «Ma devo», «e vivo», «per giunta» e «mi dico» che chiudono i versi 3, 4, 6 e 7. L’abitudine all’inserimento di segmenti che fungono da elementi di ripetizione e ripresa, d’altronde individuati nel paragrafo precedente, sono stati individuati già da Siti⁷⁰⁴, che ha anche notato come questi sono bene isolati dalla punteggiatura, in generale utile a marcare «pause forti»⁷⁰⁵.

Rivolgiamoci ora alla *Scelta della voce*, riesaminandone l’incipit:

Questa lettura deve avvenire tutta al buio,	---4---9-11-13-
le parole le ripeto tutte a mente, segno	--3---7---11-13-
la carta con l’indice e ripeto quello che ho sentito	-2--5---9-11---15-
riproduco a braccio quello che ho capito, perché	--3-5-7---11--14
amare significa questo: mutare	-2--5--8--11-
la repulsione dell’amata, la repulsione dell'amato	---4---8---13---17-
mutare una bocca laida in cespuglio fiorito	-2--5-7--10--13-
un ventre rigato in campo aperto	-2--5-7-9-
una passera sigillata in labbra di pesce	--3---8-10--13-
fino a che le tenebre e il nero soffitto	--3-5--8--11-
precipitano sulle parole ⁷⁰⁶	-2-----9-

Anche qui il numero di accenti per verso varia e non pare avere elementi che ne determinino o meno la leggibilità. Come per il caso preso in analisi in precedenza, si notano numerose formule di iterazione, strumentali alla creazione di parallelismi interni: «tutta» e «tutte» con «al buio» e «a mente» che ne sostengono la ripetizione; la rima «sentito» e «capito», gli infiniti (ancora una volta) «amare» e «mutare», che si ripete al verso 7, «la repulsione», ripreso in variazione nello stesso verso, e la struttura complemento oggetto con articolo indeterminativo, o con quest’ultimo affiancato da sostantivo più complemento di trasformazione. Ma, come si può notare dalla rilettura di tale incipit, i ritmemi nel testo delle *Lettere* non sono qui rintracciabili. Tale rilievo è indicativo di un verso variabile, che tende a essere

⁷⁰⁴ W. Siti, *La metrica dei "Rapporti"*, «Nuovi argomenti», XXV (1972), p. 119-122.

⁷⁰⁵ *Ivi*, p. 113.

⁷⁰⁶ A. Porta, op. Cit. p. 305.

talvolta strutturato irregolarmente, presentando delle regolarità come i ritmami prima evidenziati, talaltra fin troppo regolare o, ancora, in casi particolari, mettendo in discussione questa stessa regolarità.

Riportiamo di seguito il secondo e il terzo dei casi elencati, partendo da un passo dell'*Aria della fine*:

io e te non saremo	-2--5-
finché due diventi uno: felici	--3--6-8--11-
e uno non sia due per diventare uno	-2---6---10-12-
ti propongo ma un gioco	--3--6-
legarci a poco a poco	-2-4-6-
succhiarci a poco a poco	-2-4-6-
finché dai piedi	-2-4-
non escono radici	-2---6-
finché le foglie	-2-4-
non escono dagli occhi	-2---6-
così le capre ci brucano le mani	-2-4--6----11-
e il ciclo ricomincia / della fame	-2---6---10-

Si tratta di versi tradizionalissimi: settenari ed endecasillabi, con l'eccezione dei versi 3, un doppio settenario, 7 e 9, entrambi quinari. I primi tre versi introducono una cantilena, quasi un gioco, che tale si rivela al verso 4. La diversità che individua i primi due, rispettivamente caratterizzati da una scansione ternaria su sedi divergenti (seconda e quinta per il primo, terza ottava e, per l'ultimo isolato bisillabo, seconda), subisce una temporanea sospensione al verso 4, dove la congiunzione avversativa prepara alla riconfigurazione del verso in direzione del ritmo iterativo dei due settenari successivi, ai quali si lega anche grazie alla rima («gioco», «poco» e «poco»), che confluisce in versi accentati sulle medesime sedi (seconda, quarta e/o sesta). Non c'è niente di nuovo, nessuno scarto verso un'ipotetica oralità in questi versi, se non il tradizionale meccanismo un po' cantilenante che una serie di versi regolari con rime annesse può provocare.

Leggermente diversi sono i casi in cui quest'alternanza tra regolarità e irregolarità servono a contestare l'idea stessa di tradizione, come nei versi seguenti, tratti dalla lettera 24 delle *Brevi lettere* '76:

(canto popolare qui nel sud)	1---5-7-9
che la barba di Gesù Cristo	--3---8-
non è la barba di un dio	-2-4--7-
chi non lo sa	1--4
ma qui cantano le sue ferite	--3-----9-
suonano il tamburo coi suoi chiodi	1---5--9-
si incoronano con le sue spine	--3-----9-
ballano scuotendo il suo mantello	1---5---9-
gliela tirano quella barba da uomo	--3---8--11-
chi non lo sa che a un uomo come loro	1--4-6---10-
la religione è quella dei piedi sopra il collo ⁷⁰⁷	(1) ---4-6--9---13-

Dal titolo indicato tra parentesi ci si aspetterebbe un canto, ma siamo in realtà di fronte a tutt'altro, ovvero a una sua messa in discussione. La ritualità del canto («ma qui cantano le sue ferite») e della gestualità («si incoronano con le sue spine») è qui problematizzata nel rovescio dei «piedi sopra il collo» con cui la personificazione della «religione» domina gli uomini. I versi 2-5 sono accentati in terza e quarta sede, sulla medesima vocale /a/, e allo stesso modo sono legati da assonanza in /i/. A questa peculiarità si aggiunge la tendenza al distanziamento tra gli accenti, che in alcuni casi mima la prominenza da Voghera descritta e caratterizza in generale la prosodia del parlato, il cui sistema prevede che il numero di accenti all'interno dell'enunciato sia basso e che vi sia una distanza accentuata tra di essi, proprio a causa dell'esistenza delle prominenze. Ad esempio, il verso 4 poggia quasi completamente sull'ultima sede accentata. Questo, dunque, più degli altri casi, si avvicina a un'idea di oralità come parlato, che però non è, beninteso, l'unica via perseguita dal poeta. È in questa idea che si esplica la «la liberazione della voce» come «tendenza del verso a darsi una forma che [...] possa assecondare, nella sua

⁷⁰⁷ A. Porta, op. Cit. p. 378.

mutevolezza, la progressione del senso, contribuendo a sua volta alla regolamentazione del flusso comunicativo»⁷⁰⁸.

Si è osservato, dunque, che come in Pagliarani anche in Porta si manifesta un'oscillazione tra ridondanza e flusso del parlato. L'autore analizzato nel presente capitolo usa diversi espedienti che rendano quella *mimesis* a cui si è fatto cenno al principio di questo breve discorso, che però non vanno stigmatizzati. L'accentazione su due o tre sedi è un'alternativa valutabile, una realizzazione rintracciabile nella poetica dell'autore, ma non sempre presente e non sempre funzionale alla lettura a voce alta. D'altronde, la stessa idea di oralità, come si sta tentando di dimostrare in questa tesi, non è univoca e si biforca costantemente tra resa del parlato e ritorno all'orale-formulaico.

5.3 Conclusioni

Il percorso fin qui condotto attraverso l'attività artistica e letteraria di Antonio Porta mostra chiaramente quanto il lavoro dell'autore sia affine a quello di Elio Pagliarani. Poledricità e apertura comunicativa, plurilinguismo e dialogismo, proiezione del testo sulla scena: queste le costanti da entrambi perseguite, che confluiscono e si generano da una poesia influenzata dalla pratica teatrale.

È evidente quanto tale condizione rifletta le fattezze del fenomeno dell'oralizzazione esogena ed endogena: il teatro smuove, per così dire, dall'esterno la propensione a un'esibizione del verso, inducendolo a modificarsi in funzione della scena. Ed è in tal modo che *Passi passaggi* ingloba il poemetto *La scelta della voce*, inserendovi il dialogo tra Amleto ed Ofelia; è così che l'opera s'impianta su un sostrato dialogico, è allo stesso modo che si fa carico del *nonsense* da filastrocca. Infine, riprendendo la questione del divenire del testo in uno spazio di esibizione in personaggi, accavallamenti di voci o dialoghi, in vista di un'ulteriore messa in

⁷⁰⁸ A. Terreni, op. Cit. p. 159.

scena, il verso va configurandosi in una doppia linea. Si tratta, ancora una volta, del percorso anticipato nel terzo capitolo: il parlato, espediente orale del secondo Novecento e il ridondante, come strumento della tradizione orale dall'antichità a oggi, coesistono e si alternano all'interno del sistema versuale di entrambi gli autori.

Conclusioni

«[...] in quanti casi l’oralità è più un’ambizione che non una realizzazione? Quanto, davvero, siamo in grado di gestire l’oralità secondaria dei media? E quanto sono, invece, i media a parlare usando noi? Inoltre, [...]: quanto l’oralità della poesia è un mito e quanto è una realtà?»⁷⁰⁹.

Così, Paolo Giovannetti suggella il capitolo dedicato all’*Oralità poetica come performance* inserito nel saggio *La poesia italiana degli anni Duemila* (Carocci, 2017), chiedendosi, a distanza di più di vent’anni dai dibattiti proliferati nel fervore dei dopofestival, se questa ambigua e sfuggente parola altro non sia che una chimera, un’illusione, un “mito” più che una realtà.

Eppure, le premesse da cui lo studioso parte sono del tutto mutate. Ciò è confermato dalle riflessioni che precedono i dubbi esposti, in cui si forniscono numerosi esempi di intersezione e di contaminazione tra verso e dimensione orale – un’analisi che include poeti vicini al mondo del Poetry Slam, come Lello Voce, e del cantautorato, come Franco Battiato e Vasco Brondi – per poi dimostrare mediante tre fenomeni – Poetry slam, neometricismo e poesia dialettale – che l’«oralità secondaria» oltre che «una conseguenza della diffusione dei media elettrici e digitali in quanto tali» si rivela anche nel «ruolo assolutamente decisivo [...] svolto dalla miscela esplosiva affidata alla musica per i giovani che dagli anni Sessanta a oggi ha impazzato su scala planetaria, con i suoi molti generi e sottogeneri»⁷¹⁰.

Oggi esisterebbero, pertanto, delle manifestazioni performativo-poetiche ben delineate e in stretta connessione con espressioni artistiche di ampia portata, come la musica e la canzone. Si direbbe con una certa sicurezza della relazione in varia

⁷⁰⁹ P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila: un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, p. 79.

⁷¹⁰ Ivi, p. 70.

misura reinstauratasi tra poesia e oralità. Nonostante ciò, Giovannetti espone dubbi e mette in discussioni radicali: da cosa scaturiscono tali perplessità? Perché ripresentare un'idea di illusorietà sulla questione? Una considerazione appare necessaria: fin quando si continuerà a discutere di "poesia orale" e a sentire l'esigenza di giustificare l'esistenza dell'"oralità" si resterà impigliati in un tentativo di definizione vano. Fin quando si sentirà la necessità di dichiarare come afferente o non al campo dell'oralità *in toto* un determinato esperimento o una certa proposta artistica, senza considerare il bisogno di ripensare a questi con uno sguardo critico nuovo, si tornerà al punto di partenza, ovvero all'oscillazione continua tra l'affermazione e la negazione dell'esistenza di un'oralità aleatoria. Si riprenderà, insomma, la consueta prospettiva dubitativa anche quando, come è il caso di Giovannetti, a esprimersi saranno i sostenitori di espressioni artistiche in linea con la performance orale.

Al contrario, l'inafferrabilità dell'insieme di problemi, fenomeni, testi e pratiche tirate in ballo dal binomio poesia-oralità richiederebbe di mettere da parte ogni tentativo di assolutizzazione e di osservare le incongruenze del caso e le mancate appartenenze al campo dell'oralità dei tentativi poetici "performativi". È quanto la presente tesi ha tentato di portare a termine: offrire il tracciato di un fenomeno scaturito dalla convergenza di più fattori, non pienamente aderenti al concetto di oralità teorizzato dagli anni Sessanta in poi, né del tutto estranei a esso.

L'impossibilità di definizione rigida, affiancata alle necessità di un inquadramento dei numerosi esperimenti che in Italia hanno coniugato aspetti poetici e performativi - sostenuti da posizioni critiche talvolta divergenti - ha portato a ricondurre, nel primo capitolo, le interazioni in gradi e modalità diverse tra poesia e oralità sotto un unico fenomeno, quello dell'oralizzazione assunto come rinata interazione tra poesia e oralità, secondo gradi e modalità diverse. Per approdare a quest'ultima si è scelto di inquadrare teoricamente il problema e di offrire un'argomentazione il più dettagliata possibile sulle prospettive di studio relative al verso e alla dimensione orale, restringendo il campo ai dibattiti e studi concentratisi tra gli anni Sessanta e Ottanta.

Per quanto concerne il secondo capitolo, tracciare lo sviluppo di questo riassorbimento dell'espressione poetica nella dimensione orale a partire dalla

manifestazione esogena, ha consentito l'individuazione di alcuni cambiamenti cruciali. La spettacolarizzazione della poesia, data da una serie di operazioni culturali che la "mettono in voce", opera dall'esterno e scardina l'immaginario grafico sedimentato da secoli nei lettori, per ripristinare dall'esterno un immaginario sonoro, fisico, performativo e quindi un immaginario orale. Le operazioni che hanno contribuito all'evoluzione di tale immaginario – dalle prime letture in radio, alle incisioni di poesia su vinile, dai festival, alle i proposte in tv, dai cd-rom pensati come supporto in allegato all'edizione a stampa, fino alle nostre piattaforme web – sono opportunità di diffusione alternativa al libro, e incentivano l'abitudine a una connotazione performativa del testo. Non sottovalutabile, poi, è quanto la ricognizione di tali operazioni sia stata un'opportunità per ricondurre l'attenzione su occasioni culturali lontane nel tempo, la cui memoria – per problematiche d'archiviazione – rischia d'essere perduta.

Osservando il tutto dal punto di vista meramente testuale, gli aspetti esogeni dell'oralizzazione, connotativi se considerati nel loro aggiungersi dall'esterno al verso scritto, si coniugano sul piano denotativo con le conseguenze di un contesto in cui la comunicazione e la spettacolarizzazione fanno leva sulla lingua e sulla retorica del verso. Si rilevano, pertanto, coincidenti trasformazioni linguistiche che riflettono il contesto in cui il poeta è calato. Il terzo capitolo, introducendo le analisi puntuali di Elio Pagliarani e Antonio Porta, ha proposto una connessione tra il bombardamento mediatico e la comunicazione secondonovecentesche e la lingua quotidiana adottata dai poeti nei termini di un lessico e di una morfosintassi del parlato. Il capitolo ha presentato, inoltre, i Novissimi in quanto gruppo particolarmente sensibile a tale mutamento linguistico, offrendo brevi esempi di uso consapevole della colloquialità. Accanto a tale prospettiva si è evidenziata la presenza costante dell'uso della resa testuale formulaica, fatta di ridondanza e ripetizione (dal *refrain* della canzone alle formule della tradizione antica, dal neometricismo alla ricorsività della filastrocca), che attinge ai canoni della tradizione orale intessuti di ridondanza e fa da specchio all'invasione della comunicazione parlata. In quanto elemento fondante dell'oralità, si è demandata l'analisi degli esempi di reiterazione ai *case studies*, per dare spazio a una breve ricognizione dei principi dai quali i Novissimi hanno mosso i propri tentativi di

rimodulazione ritmica, a partire dal “verso proiettivo” di Charles Olson, volendo però dimostrare quanto il critico e poeta sia stato un modello aleatorio più che un esempio concreto, e quanto, soprattutto, il respiro e la dimensione orale siano stati principi da raggiungere, *de facto*, con la pratica performativa e una rifondazione dialogico-colloquiale del verso, alternata o compresente al discorso di ridondanza cantilente e funzionale alla resa a voce alta della poesia.

Gli studi ravvicinati condotti nei capitoli quarto e quinto hanno offerto la riprova di quanto preannunciato. La spinta volontaria alla lettura a voce alta, sostenuta dal contesto spettacolare-performativo e da carriere che si muovono tra il teatro e la poesia, produce testi diversi, ma con tendenze comuni: dialoghi e monologhi, colloquialità predominante, uso fitto del parlato incrociato o alternato al mondo della formularità. Le parole di “ferro” della *Ragazza Carla*, le voci che si accavallano nella *Ballata di Rudi*, i monologhi de *La scelta della voce*, e ancora le ripetizioni ossessive delle *Ivasioni* o di *Rosso corpo lingua*, hanno costituito un campo d’indagine ricco e funzionale.

In conclusione, innumerevoli sono i contributi di cui la macroarea scaturita dall’intersezione tra oralità e poesia, in relazione al periodo storico secondonovecentesco ma anche agli anni Duemila, ancora necessita. Sarebbe, ad esempio, opportuno svolgere un lavoro di tipo intonativo, coadiuvato da studi di fonologia e di metrica *stricto sensu*, che scavi a fondo nelle pratiche di lettura a voce alta, mediante analisi di video e registrazioni, con un confronto puntuale dei versi scritti. Nonostante ciò, si è offerto un quadro ampio, che ha delineato aspetti teorici, storico letterari e culturali e corroborato tali premesse attraverso lo studio ravvicinato degli autori e dei testi, senza la cui riprova a nulla sarebbero valse le speculazioni precedenti.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino, 2005.
- AA. VV., *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.
- AA. VV., *Il dialogo. Scambi e passaggi di parola*, Sellerio, Palermo, 1985.
- AA. VV., *La filosofia del dialogo da Buber a Levinas*, a cura di M. Martini, BPCC, Assisi, 1990.
- AA. VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno del 1984, Librex, Milano, 1985.
- AA. VV., *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Mondadori, Milano, 1996.
- AGOSTI S., *Mario Luzi. Su fondamenti invisibili*, in «Strumenti critici», 16, ottobre 1971.
- AGOSTI S., *Porta e la scena della crudelza*, in *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 153-65.
- ANOLLI L., CICERI R., *La voce delle emozioni*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 308-336.
- ANTONELLI G., *Lingua*, in A. Afrifo, E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 15-52.
- ARGYLE M., *Bodily Communication*, London, Methuen & Co, 1975.
- ASOR ROSA A., *Una voce poetica fra comunicazione e trasgressione (Elio Pagliarani)* [1978], in Id., *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Milano 2004, pp. 361-381.
- BACHTIN M., VOLOSINOV V. N., *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*, Pensa multimedia, Lecce, 2010.
- BACIGALUPO M., DE MARI C. (a cura di), *Poesia In Pubblico/Parole Per Musica: Atti Degli Incontri Internazionali Di Poesia 1979-1980*, Genova, Liguria Libri, 1981.

- BALESTRINI N., GIULIANI A., BARILLI R., GUGLIELMI A. (a cura di), *Gruppo 63: L'antologia - Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013.
- BALESTRINI N., *Gruppo 63: La Nuova Letteratura: 34 scrittori*, Palermo, 1963.
- BALESTRINI N., *Gruppo 63: L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.
- BALESTRINI N., *Imitazione - Improvvisazione - Invocazione*, in «Grammatica», II (1967), pp. 5-10.
- BALLERINI L., *Della violenta fiducia ovvero di Elio Pagliarani in prospettiva*, in *Elio Pagliarani*, numero monografico a cura dello stesso, contenente gli Atti della giornata di studi di Los Angeles del 7 ottobre 2003, di «Carte italiane. A Journal of Italian Studies edited by the Graduate Students at UCLA», I, 2004, pp. 1-27.
- BALLERINI L., *Elio Pagliarani: poesia come respiro (e come continuo saltare)*, in «Studi novecenteschi», 11, 1973, pp. 101- 121; Francesca Bernardini Napoletano, *Da Savonarola all'avanguardia*, in «Avanguardia», 9, 1998, pp. 15-27.
- BALLERINI N., *Documenti per una preistoria della Ragazza Carla*, prima in *L'Illuminista*,
- BALLERINI N., *La piramide capovolta*, Venezia, Marsilio, 1975.
- BARBUTO A., *Da Narciso a Castelporziano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.
- BARBUTO A., *Poesia e pubblico: alcuni dati documentari per una verifica*, in «Sociologia della letteratura», III, 1979.
- BARILLI R., CURI F., LORENZINI N. (a cura di), *Il gruppo 63 quarant'anni dopo, Atti del Convegno di Bologna, 8-11 maggio 2003*, Bologna, Pendragon, 2005,
- BARILLI R., GUGLIELMI A. (a cura di), *Gruppo 63: Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- BARILLI R., *La neoavanguardia italiana: Dalla nascita del "Verri" alla fine del "Quindici"*, Lecce, Manni, 2007.
- BARTHES R., *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. London: Jonathan Cape, 1967.
- BARTHES R., HAVAS R., s.v. «Ascolto», *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8, Torino, Einaudi, 1979, pp. 15-20.
- BARTHES R., *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- BARTOLUCCI G. (a cura di), *La scrittura scenica*, Roma, Marcalibri/Lerici Editore, 1968.

- BARTOLUCCI G., *L'area formale brechtiana e le tecniche teatrali d'oggi*, «Sipario», CCXIX (1964), pp. 25-7.
- BARTOLUCCI G., *L'esempio del Living Theatre, teatro=vita*, «Sipario», CCXXXII-XXXIII (1965), pp. 50-74.
- BARTOLUCCI G., *Situazione brechtiana '66*, «Sipario», CCILV (1966), pp. 4-12.
- BATTISTI S., *Arrancare, arrancare (una conversazione con Laura Betti)*, in «Salvo imprevisti», XVII (1979), p. 13.
- BECCARIA G. L., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975.
- BELTRAMI P. G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- BERARDINELLI A., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- BERARDINELLI A., *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008.
- BERNARDINI F., *Da Savonarola all'avanguardia*, in «Avanguardia», 9, 1998.
- BERNARDINI F., Lunetta M., Ferroni G., *Una lettura a più voci*, in «Avanguardia», 1, 1996.
- BERNSTEIN C. (a cura di), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Nueva York, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- BERTONI A., *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, il Mulino, 2006.
- BETTARINI M., *Le pietre sono nere e bianche (Una conversazione con Ignazio Buttitta)*, in «Salvo Imprevisti», XVII (1979).
- BETTINI F., MUZZIOLI F. (a cura di), *Gruppo '93: La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni, 1990.
- BOLOGNA C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BOLTER J. D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, Boston, The MIT Press, 1999.
- BOSELLI M., *Procedimento metonimico e fonostilismi nella «Lezione di fisica»*, in «Nuova Corrente», 42-43, 1967, pp. 155-177.
- BRADLEY A., *Derrida's Of Grammatology*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

- BRECHT B., *Scritti teatrali*, traduzione a cura di Emilio Castellani, Roberto Fertonani e Renata Mertens, Torino, Einaudi, 1962.
- BRIGANTI A., *Prefazione a Elio Pagliarani, Poesie da recita*, a cura della stessa, Bulzoni, Roma 1985, pp. 5-16.
- BRIGGS A., BURKE P., *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- BUBER M., *Il principio dialogico e altri saggi*, Edizioni San Paolo, Milano, 1993.
- BUBER M., *Sul dialogo. Parole che attraversano*, Edizioni San Paolo, Milano, 2013.
- BUONOFOLIO M., *Il suono di sottofondo della città e i turbamenti ritmici della "Carla" del Pagliarani*, «Il Segnale», XXXI (2011), n. 93, pp. 70-74
- BUREERT W., *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- CALTAGIRONE B., *Oralità dei miti e miti dell'oralità nell'indagine etnologica*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convegno di Cagliari (14-16 aprile 1980), Roma, Bulzoni, 1982, pp. 79-90.
- CAMPBELL N., MOKHTARI P., *Voice quality: The 4th prosodic dimension*, in *Proceedings of ICPhS, International Congresso f Phonetic Sciences*, Barcelona, Spain, 2003.
- CAMPORESI P., *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, in C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia. Annali*, vol. 4., *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 81-157.
- CARDONA R., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *La letteratura italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni, Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 25-101.
- CAVALLO G., CHARTIER R. (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- CAVANAGH C., *Lyric Poetry and Modern Politics: Russia, Poland, and the West*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- CAVANAGH C., *The Death of the Book à la russe: The Acmeists under Stalin*, in «Slavic Review», LV (1996), pp. 125-135.

- CAVARERO A., *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- CERINA G., *La fiaba tra oralità e scrittura: aspetti semiotici*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Arti del Convegno di Cagliari (14-16 aprile 1980), Roma, Bulzoni 1982, pp. 115-31.
- CHASTING M., *Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse*, «Revue philosophique», CLV (1965), pp. 41-56.
- CHIRUMBOLO P., MORNI M., SOMIGLI L. (a cura di), *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- CHIRUMBOLO P., PICCHIONE J. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde*, Londra, Legenda, 2013.
- CIRESE A., *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988.
- COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- COLETTI V., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000.
- COLETTI V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993.
- CORTELLESSA A. (2006), *La parola che balla*, introduzione a Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, pp. 7-54;
- CORTELLESSA A., *La bella estate dei poeti*, in C., *Proprietà perduta*, Roma, L'Orma, 2016.
- CORTI M., *L'oralità e il parlare delle Muse*, in «Alfabeta», XIII (1980), p. 4.
- CORTI M., *Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno*, Cagliari, 14-16 aprile 1980, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 7-21.
- CORTI M., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- CUCCHI M., *Per i poeti o per la poesia*, «L'Unità», 19 luglio 1977, in A. Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, p. 145.

- CURI F., *La poesia italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- CURI F., *Poema come dialogo e gesto*, «Quindici», XIII (1968), pp. 26-8.
- DALLAMANO P., *Una serata a teatro giocata in scena e a colpi di dadi*, «Paese Sera», 6 Ottobre 1963, p. 13.
- DE DOMINICIS A., *Intonazione. Una teoria della costituenza delle unità intonative*, Roma, Carocci, 2010.
- DE MARINIS M., *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- DE MARINIS M., *Visioni della scena*, Bari, Laterza, 2004.
- DERRIDA J., *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.
- DI GIROLAMO, C., *Elio Pagliarani*, in «Belfagor», 29, 1974, pp. 197-203.
- DI GIROLAMO, *Ritratti critici di contemporanei. Elio Pagliarani*, «Belfagor», (1974), n. 29, pp. 187-203;
- DI MARCA P., *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- DI MARCO R., TESTA G., PERRIERA M., *La scuola di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- DI PAOLA G., *La Ragazza Carla: linguaggio e figure*, Bulzoni, Roma, 1984.
- DOGANA F., *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Franco Angeli, 1990. FÓNAGY I. *Il significato dello stile vocale*, «Il Verri», IX (1993), pp. 7-29.
- DOGANA F., *Suono e senso*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- DOLAR M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2004.
- DONAERA A., *Su una tovaglia lisa. Nell'inventario privato di Elio Pagliarani*, Roma, L'Erudita, 2017.
- EISENBERG E., *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, trad. a cura di P. Prato, Torino, 1997.
- EISENSTEIN E. L., *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- ELIOT T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber and Faber, 1964.
- ERBA L., *Ero nato sui mari*, in «L'esperienza poetica», 2, aprile-giugno 1954, pp. 39-40.
- ESPOSITO R., *Ideologie della neoavanguardia*. Napoli, Liguori, 1976.

- FARINA F., *Comunicazione e dialogo: aspetti e problemi della lingua in atto*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1985.
- FASTELLI F., *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.
- FERRETTI G., "Stella variabile" e stella polare di Vittorio Sereni, "Belfagor", 29, 1984.
- FERRETTI G., *La filosofia di Lévinas. Alterità e trascendenza*, Rosenberg & Selliers, Torino, 1996.
- FERRONI G., *Dopo la fine: sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- FERRONI G., *Elio Pagliarani*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Il Novecento, Einaudi Scuola, Milano 1991, pp. 537-539.
- FERRONI G., *Il rendiconto di Rudi*, in «l'Unità-2», 3 luglio 1995.
- FERRONI G., *Proviamo ancora col rosso*, in Id. Andrea Cortellessa Italo Pantani-Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana*, vol. 10, *Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)*, Edumond, Milano 2005, pp. 525-526.
- FINNEGAN R., *La fine di Gutenberg. Studi sulla tecnologia della comunicazione*, Firenze, Sansoni, 1990.
- FINNEGAN R., *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington-Indianapolis, Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- FINNEGAN R., *The Oxford Library African Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1970.
- FOLEY J. M., *Oral Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York: Garland, 1985.
- FOLEY J. M., *Oral Tradition and its Implications*, in I. Morris, B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Kòln, pp. 146-73.
- FÓNAGY I., *La comunicazione in poesia*, in *Le lettere vive*, Dedalo, Bari, 1993, pp. 194-195.
- FÓNAGY I., *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.
- FORTINI F., *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977.
- FORTINI F., *La poesia ad alta voce*, a cura di Carlo Fini, Siena, Edizioni di Barbablù, 1986.

- FORTINI F., *Le poesie italiane di questi anni* [1960], in Id., *Saggi italiani* [1974]; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 548-606.
- FORTINI F., *Milano, città "scomparsa"?* [1992], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, saggio introduttivo di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 1686-1693.
- FORTINI F., *Pagliarani*, in *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974.
- FRASCA G., *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.
- FRYE, N., *Mito e Logos*, «Strumenti critici», IX (1969), pp. 122-145.
- FRYE, N., *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, «Daedalus», XCIX (1970), pp. 268-342.
- GALLAIS P., *Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», VII (1964), pp. 479-493.
- GAMBARO F., *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Milano, Mursia, 1993.
- GARAVELLI B.M., *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.
- GASPARINI F., *Poesia come corpo-voce*, Roma, Bulzoni, 2009.
- GASPARINI F., *Poesia come corpo-voce: ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Roma, Bulzoni, 2009.
- GENTILI B. (1982), *Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convegno di Cagliari (14- 16 aprile 1980), Roma, pp. 143-73.
- GENTILI B., CERRI G., *Comunicazione scritta e comunicazione orale nel pensiero storiografico dei Greci*, in E. A. Havelock, P. Hershbell, *Arte e comunicazione nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza, pp. 187-204.
- GENTILI B., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», VI (1980), pp. 17-59.
- GENTILI B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

- GINSBERG A., *Saluti cosmopoliti : poesie 1986-1992*, premessa di Luca Formenton, traduzione di Luca Fontana, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- GIORGINO S., *Estetica dell'opposizione. La rappresentazione del lavoro nella poesia di Elio Pagliarani*, «Rivista di Letteratura Italiana», 3, 2015, pp. 135-144.
- GIOVANNETTI P., *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008.
- GIOVANNETTI P., *La poesia italiana degli anni Duemila: un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- GIOVANNETTI P., LAVEZZI G., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- GIOVANNETTI P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- GIRARDI V., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Marsilio, Venezia, 2010.
- GIULIANI A., *Il Menabò 2: un contributo alla conservazione degli equivoci* [1960], in Id., *Immagini e maniere* [1965], Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 19962 , pp. 105-110.
- Giuliani A., *Introduzione a «I Novissimi»* [1961], in Id., *Immagini e maniere* [1965], Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 19962 , pp. 125-154.
- GIULIANI A., *Nel corpo dell'astrazione* [1977], in Id., *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 207-208.
- GOODY J., *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, Il saggiatore, 1989.
- GOODY J., *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- GOODY J., WATT I., *The Consequences of Literacy*, in J. Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-68.
- GOZZI L., *Gruppo '63 a Palermo*, «Marcatre: Notiziario di cultura contemporanea», I (1963), pp. 13-16.
- GOZZI L., *Lo spettacolo di Palermo*, in BALESTRINI N., GIULIANI A. (a cura di), *Gruppo 63: La Nuova Letteratura: 34 scrittori*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- GRANDE M., *Il teatro della parola e l'istituto del dialogo*, in AA. VV., *Strategie di manipolazione. Semiotica, psicanalisi, scienza delle comunicazioni*, a cura di C. Sibona, Longo, Ravenna, 1981.

- GRIGNANI M. A., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara, 2002.
- GUGLIELMI G., *Recupero della dimensione epica*, in «Paragone / Letteratura», 1963, 160.
- GUGLIEMI A., PAGLIARANI E., *Introduzione a Manuale di poesia sperimentale*, Milano, Mursia, 1966, pp. 5-29.
- GUGLIEMI G., *In forma di recitativo*, in *Per i settantacinque anni di Elio Pagliarani*, numero monografico di «l'immaginazione», 190, agosto-settembre 2002, p. 23.
- HAVELOCK E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- HAVELOCK E. A., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma, Laterza, 1987.
- HAVELOCK E. A., *The Oral Composition of Greek Drama*, in B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 713-65.
- HODGSON K., SHELTON J., SMITH A. (Eds.), *Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, Cambridge, Open Book Publishers, 2017.
- HOEKSTRA A., *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the Development of Greek Epic Diction*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche, Uitgevers Maatschappij, 1965.
- HOLLY G. W. (Eds.), *The Rolling Stone Book of the Beat Generation and the Beats*, New York, Rolling Stone Press, 1999.
- JACCHIA P., *Per i trentacinque della Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, in «Baldus», 2, 1992.
- JAKOBSON R., *Linguistica e Poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- JAKOBSON R., *Sulle fiabe russe*, in *Russia Poesia Follia*, Napoli, Guida Editori, 1989, pp. 71-91.
- JOUSSE M., *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*, «Revue Archives de philosophie», II (1925), n. 4.

- KEMENY T., VIVIANI C. (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo libri, 1979.
- KRISTEVA J., *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del XIX secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Milano, Spirali. Ed. or., Venezia: Marsilio, 1979, 2006.
- LAVER J., *The phonetic description of voice quality*, Cambridge, CUP, 1980.
- LIBERTI G. A., *Per un commento a La ragazza Carla di Elio Pagliarani*, in Raffaele Giglio (a cura di), *Temi e voci della poesia del Novecento*, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative editoriali, 2017, pp. 196-213.
- LIBERTI G. A., *Per una storia paratestuale della Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, «Paratesto. Rivista internazionale», XIII (2016), pp. 145-164.
- LOLINI A., *Inventario delle riviste di poesia degli anni 70*, in “La poesia italiana negli anni Settanta”, Quaderno n. 9, Siena, 1980.
- LORD, A., *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.
- LORENZINI N., *La poesia del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- LOTMAN J. M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.
- LOTMAN J., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio Editori, 1985.
- LUPERINI R., *Introduzione*, in Elio Pagliarani, *Epigrammi da Savonarola Martin Lutero eccetera*, Piero Manni, Lecce 2001, pp. 17-23 (*);
- LUPERINI R., *Ma l'elegia no, intervista a Elio Pagliarani*, in «Allegoria», 23, 1996.
- LUTI G., VERBARO C., *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- MAGRO F., *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, «Versants», vol. LXII (2015), n. 2, pp. 85-97.
- MANACORDA G., *Gli anni Settanta in Storia della letteratura italiana contemporanea (1940- 1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- MANACORDA G., *Quando è di scena la poesia*, «L'Unità», 7 luglio 1977, in A. Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, p. 141.

- MANDELSTAM N., *Hope Against Hope*, transl. by Max Hayward, London, Collins and Harvill Press, 1971.
- MANETTI B., STROPPA S., DALMAS D., GIOVANNUZZI S. (a cura di), *Poesia '70-'80 : Le nuove generazioni : geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, San Marco dei Giustiniani, 2016.
- MARGIOTTA S., *Il nuovo teatro in Italia: 1968-1975*, Pisa, Titivillus, 2013.
- MARIN L., *On Representation*. Stanford, CA, Stanford University Press, 2001.
- MARINETTI F. T., *La grande Milano tradizionale e futurista*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Mondadori, Milano 1969.
- MARTIN P., *Questions de dominance des faits prosodiques sur les marques syntaxiques*, «Studi di Grammatica Italiana», VI (1977), pp. 23-31.
- MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MCLUHAN M., *La Galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 2011.
- MCNEIL D., *Gesture and Thought*, Chicago, The University of Chicago, 2005.
- MINARELLI E. (a cura di), *Le voci dei poeti*, Bologna, Edizioni Aspasia, Petali, 2011.
- MISTRORIGO A., *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- MONTALE E., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1998.
- MORABITO R., *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria*, Bulzoni, Roma, 1984.
- MORRIS D., COLLET P., MARSH P., O'SHAUGHNESSY M., *Gestures. Their Origins and Distributions*, London, Jonathan Cape, 1979.
- MORRIS D., *Manwatching. A Field Guide to Human Behaviour*, London, Jonathan Cape, 1977.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2014.
- MUZZIOLI F., Carlino M., Bettini F., *Commento al testo (A tratta si tirano)*, in «Allegoria», 1, 1989, pp. 72-100.
- MUZZIONI F., *Il Gruppo '63: Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.

- MUZZIONI F., *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1982.
- N.d.R. [Elio Vittorini], *Notizia su Elio Pagliarani*, in «Il Menabò», 2, febbraio 1960, pp. 169-170.
- NANCY J.L., *All'ascolto*. Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- NENCIONI G., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983.
- NOWELL SMITH D., *On Voice in Poetry: The Work of Animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- NOWELL-SMITH D., *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, London, Palgrave MacMillan, 2015.
- ONG W. I., *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- ONG W. I., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- ONG W. I., *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1958
- P. S. Sessa, *La Lettura, il Corpo, la Voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*, Roma, Giovanni Fioriti, 2018
- PAMPALONI G., «*La città alienata*» di Pagliarani, in «Epoca», 15 giugno 1962.
- PARINI J. (Ed), *The Columbia History Of American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1993.
- PARRY M., *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- PAUTASSO S., *Mario Luzi. Storia di una poesia*, Rizzoli, Milano, 1981.
- PEDULLÀ W., *Elio Pagliarani*, Enciclopedia Novecento, vol. X, Marzorati, Milano, 1979, pp. 9838-9856.
- PEDULLÀ W., *Il morbo di Basedow*, Lerici, Cosenza, 1975.
- PENNISI A., PERCONTI P., *Le scienze cognitive del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- PETRELLA A., *Avanguardia, postmoderno e allegoria: Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, tesi discussa presso l'Università La Sapienza di

Roma, anno accademico 2002/3,

<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/PetrelAvanTes.pdf>.

PFEILER M., *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2003.

PIANIGIANI G., *La ballata di Rudi di Elio Pagliarani: romanzo-partitura e drammaturgia antilirica*, in «Allegoria», VIII, 1996, 23, pp. 149-165.

PIANIGIANI G., *Ong, l'oralità e la poesia dei giovani*, «Allegoria», xv (1993), pp. 107-14.

PICCHIONE J., *Poetry and the Abject: The Case of the Italian New Avant-Garde*, in BOLDT-IRONS L., FEDERICI C., VIRGULTI E. (a cura di), *Beauty and the Abject. Interdisciplinary Perspectives*, New York-Oxford, Peter Lang, 2007, pp. 267-80.

PICCHIONE J., *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

PICCHIONE J., *The Poetry of the Neoavanguardia and the Materiality of Language*, in CHIRUMBOLO P., MORONI M., SOMIGLI L. (a cura di), *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 149-70.

PINCHERA, *La metrica dei 'novissimi'*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 243-265.

POGGIOLI R., *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge-MA-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

POLICASTRO G., *Parodia in predica: didascalìa, straniamento, e afasia negli "Epigrammi" di Elio Pagliarani*, in «Filologia e Critica», 3, 2016, pp. 409- 421.

POLICASTRO G., *Polemiche letterarie : dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

POLICASTRO G., *Sanguineti*, Palermo, Palumbo, 2009.

PONZIO A., *Tra Bachtin e Levinas: scrittura, alterità, dialogo*, La Nuova Italia, Scandicci, 1994.

PORRO S., *Il poeta Antonio Porta e il teatro artigiano*, «Canturium», XXV (2010), pp. 42-9.

- PORTA A. (introduzione, antologia e note ai testi), *Poesia degli anni settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1979.
- QUADRI F. (a cura di), *Il teatro del regime*, Milano, Cremonese, 1976.
- QUADRI F., *L'avanguardia teatrale in Italia: Materiali (1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977.
- QUARTUCCI C., *Il guaio dell'asino morto è che ci vuole l'interpretazione. Giuliani, Pagliarani e le riscritture di Perrault*, «Autografo», XXI (2013), n. 5, pp. 141-63.
- QUARTUCCI C., *La verifica della poesia: Il teatro secondo I Novissimi, Pagliarani (e T.S. Eliot)*, «Autografo», XXI (2013), n. 50, pp. 133-7.
- QUARTUCCI C., *Proviamo ancora col corpo*, in SANTINI F., SUMMERFIELD G. (a cura di), *The Politics of Poetics: Poetry and Social Activism in Early-Modern through Contemporary Italy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 93-120.
- QUARTUCCI C., SCABIA G., *Per un'avanguardia italiana*, «Sipario» CCIII (1965), pp. 11-12.
- QUARTUCCI C., *Sette anni di esperienze*, in «Quadri», in Id. *L'avanguardia teatrale in Italia: Materiali (1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 51-64.
- RABONI G., *Il secondo Novecento [1986]*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 207-208.
- RABONI G., *La musa pedagogica di Elio Pagliarani*, in AA.VV., *Poesia del degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1996, pp. 80-81.
- RABONI G., *Pagliarani non allineato [1995]*, in Id., *La poesia che si fa*, cit., pp. 288-289; Marrucci M., *Effetti di romanizzazione in Elio Pagliarani*, in «Moderna», II, 2000, 2, pp. 137-166.
- RABONI G., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- RABONI G., *Tre libri di poesia*, in «Aut Aut», 73, 1963.
- RICCIARDI M., *Un cactus chiamato poesia nel deserto della Pedagogia urbana*, «L'illuminista», VII (2017), n. 20-21, pp. 187-199.

- RIZZO G. (a cura di), *On the Fringe of the Neoavantgarde / Ai confini della neoavanguardia. Proceedings of the Conference IAtti del congresso, Los Angeles, 17-19 Ottobre 2013*. New York: Agincourt Press, 2017.
- RIZZO G., a cura di, *Elio Pagliarani – Tutto il teatro*, Marsilio, Venezia, 2013.
- RIZZO G., *Poetry on Stage: The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2020.
- RONCEN F., *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», LXXIII (2016), n. 3, pp. 50-86.
- RONCEN F., *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 47–71.
- ROSSINI N., *Il gesto. Gestualità e tratti non verbali in interazioni diadiche*, Bologna, Pitagora, 2009.
- RUSCONI M., *Gli scrittori e il teatro*, «Sipario», CCXXIX (1965), pp. 2-14.
- SANGUINETI E., *Critica e teoria*, 895-8, Milano, Bompiani, 2013.
- SANGUINETI E., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- SANGUINETI E., *Il secolo del montaggio*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Atti del convegno di Venezia, 13-15 aprile 2000, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi, Pendragon, Bologna 2003, pp. 251-257.
- SANGUINETI E., *Laborintus*. Varese, Editori Magenta, 1956.
- SBARDELLA L., *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006, p. 24.
- SERIANNI L., *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI (2005), pp. 3-32.
- Sica G., nota introduttiva a *Rosso, corpo, lingua, oro, pope, papa, scienza, Doppio tritico di Nandi*, Cooperativa Scrittori, Roma, 1977.
- SITI W., *Lezioni di Fisica e fecaloro*, in *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 94-107.
- SMALL T., *Memory and the Study of Classical Antiquity*, in «Helios», 22 (1995), pp. 149-177.
- SPINAZZOLA V., *Il pubblico nella letteratura*, in “Pubblico 1977. Rassegna annuale di fatti letterari”, Il Saggiatore, 1977.

- SPIZTER L., *La lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Il saggiatore, Milano, 2007.
- STATI S., *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Liguori, Napoli, 1982.
- STELLA L. A., *Il poema d'Ulisse*, Firenze, La Nuova Italia, 1955.
- STOUGAARD P., BRIGITTE H. I., «*The Performing Voice of the Audiobook*», Angelucci, Caines, 2014.
- TEDESCO N., *Frustrazione esistenziale e rivalsa etica nel nuovo "parlato" di Vittorio Sereni*, in ID, *La condizione crepuscolare: saggi sulla poesia italiana del Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1970, pp. 237-71.
- TESTA E., «*Sur la corde de la voix*». *Funzioni della deissi nel testo poetico*, in RAPALLO U., *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Genova, Il melangolo, 1986, pp. 113-46.
- TESTA E., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.
- TSAN L., *Spazio negativo e specularità nella Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, «*Carte italiane*», II (2004), n. 1, *Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani*, pp. 99-107.
- TSUR R., *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Brighton, Sussex Academic Press, 2012.
- TURCONI S., *La poesia neorealista italiana*, Mursia, Milano 1977.
- TYNIANOV Y., *Problems of Verse Language*, Ann Arbor, Ardis, 1981.
- VALERY P., *Quaderni*, vol. 1, Milano, Adelphi, 2009.
- VENTRONI S., *La ragazza Carla di Elio Pagliarani*, Tesi di laurea discussa nell'anno accademico 2003-2004 presso l'Università «La Sapienza» di Roma, relatore Walter Pedullà, correlatore Siriana Sgavicchia.
- VENTRONI S., *Roma in poesia. Letture dagli anni Settanta*, dal catalogo «ROMAPOESIA 2001- 1997», a cura di Tommaso Ottonieri e Franca Rovigatti, per la redazione di Anna Paola Bonanni, Claudio Mapelli, Lorenzo Mazzoni, Marina Saraceno.
- VETRI L., *Letteratura e caos: Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni sessanta*. Mantova, Edizioni del Verri, 1984.

VII (2007), nn. 20-21, pp. 121-38.

VIVALDI C., *Ballate di Pagliarani*, in «Tempo presente», 1962, 12.

VOGHERA M., *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il mulino, 1992.

VYGOTSKY, L.S., *Mind in Society the Development of Higher Psychological Processes*, Ed. by M. Cole, V., John-Steiner, S. Scribner and E. Souberman, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1978.

WATSON S., *The Harlem Renaissance. Hub of African American Culture. 1920-1930*, New York, Pantheon Books, 1995.

WATZLAWICK P., HELMICK BEAVIN J. J., DON JACKSON D., *Pragmatics of Human Communication. A study of Interational Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, Norton & Co, 1967.

WEBER L., *Pensare che s'appassisca il mare: economia del paesaggio de La Ballata di Rudi di Elio Pagliarani*, in *Atlante dei movimenti culturali in Emilia Romagna dall'Ottocento al contemporaneo*, Bologna, CLUEB, Bologna, vol. III, 2010, pp. 271-288.

WEINRICH, H., *Mnemosyne. Saggi per una teoria letteraria della memoria*, Napoli, Diogene, 2016.

ZUMTHOR P., *La lettera e la voce. Sulla letteratura, medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

SITOGRAFIA

Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani, Biblioteca Elio Pagliarani, <http://www.associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/>

CARRARA G., *Un'epica del mare: fra Eliot e Pagliarani*, «AOQU», II (2020), <https://riviste.unimi.it/index.php/aoqu/article/view/14719>

CEPOLLARO B., 2015, *Su Inventario privato (1959) di Elio Pagliarani*, in «poesiadafare»: <https://poesiadafare.wordpress.com/2015/05/14/biagiocepollaro-su-inventario-privato-1959-di-elio-pagliarani/>

- CEPOLLARO B., 2017, *Prima di Carla: l'Inventario privato di Elio Pagliarani*, intervista a cura di Andrea Donaera, in “Centro di ricerca PENS – Università del Salento: <https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/113-prima-di-carla-l-inventario-privato-di-elio-pagliarani-intervista-a-biagio-cepollaro>
- CONTE G., *Castelporziano, 1979. La svolta stracciona della cultura italiana*, «il Giornale», <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/castelporziano-1979-svolta-stracciona-cultura-italiana-1338527.html>
- DI DIO T., *Antonio Porta. Fra prosa e poesia “nel momento della fuoriuscita totale”*, in «puntocritico2», <https://puntocritico2.wordpress.com/2013/01/29/antonio-porta-fra-prosa-e-poesia-nel-momento-della-fuoriuscita-totale/>
- DONAERA A., 2017, *Come sono fatti certi libri, 27*, in «vibrisse, bollettino di letture e scritture»: <https://vibrisse.wordpress.com/2017/10/26/come-sono-fatti-certi-libri-27-inventario-privato-di-elio-pagliarani/>
- DONAERA A., *La città che cambia; il soggetto che cambia: un primo sguardo sul ruolo del paesaggio urbano milanese nella poesia di Elio Pagliarani*, in «Rossocorpolingua», III (2020), n.1, <http://www.associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/rcl/index.php?it/239/p-20-39-la-citt-che-cambia>
- FRUNGILLO V., *Al di là della fine. Riflessione su "La ballata di Rudi" di Elio Pagliarani*, in «puntocritico2», <https://puntocritico2.wordpress.com/2015/03/14/aldila-della-fine-riflessione-su-la-ballata-di-rudi-di-elio-pagliarani/>
- LIBERTI G. A., *Prospettive di lavoro su La ragazza Carla: il commento*, in «Rossocorpolingua», I (2018), n.1, <http://www.associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/rcl/index.php?it/102/p-10-21-prospettive-di-lavoro-su-la-ragazza-carla>.
- MARRUCCI M., *Dal laboratorio della Ballata di Rudi: l'invenzione della signora Camilla*, in «Rossocorpolingua», I (2018), n.3, <http://www.associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/rcl/index.php?it/154/p-5-12-dal-laboratorio-della-ballata-di-rudi-linvenzione-della-signora-camilla>

MARRUCCI M., *Nel laboratorio della Ballata di Rudi*, in «Rossocorpolingua», I (2018), n.1,

<http://www.associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/rcl/index.php?it/126/p-2-9-un-quaderno-per-due-nel-laboratorio-della-ballata-di-rudi>.

MOROSI S., *Castelporziano 1979, omaggio all'estate dei poeti: «Con la parola ci prendiamo cura del mondo»*, «Corriere della sera»,

https://www.corriere.it/cronache/19_giugno_08/castelporziano-1979-omaggio-estate-poeti-con-parola-ci-prendiamo-cura-mondo-8c6b1e42-897e-11e9-bfcc-731d367bbf04.shtml

PERILLI P., 2012 *Inventario privato e pubblico stridore*, in *Le reti di Dedalus*: http://www.retidedalus.it/Archivi/2012/aprile/PRIMO_PIANO/6_pagliarani2.htm

DISCOGRAFIA

AA. VV., *Le grandi voci della poesia del mondo*, Stereoletteraria, Italia Sansoni Accademia Editori.

AA. VV., *Le grandi voci della poesia della prosa e del teatro italiano*, Stereoletteraria, Italia Sansoni Accademia Editori.

BO. C (a cura di), *Il primo Novecento*, in *I 30 Discolibri della letteratura italiana*, la Nuova Accademia.

BO. C (a cura di), *Il secondo Novecento*, in *I 30 Discolibri della letteratura italiana*, la Nuova Accademia.

DE STEFANI N., *Collana letteraria Documento*, Cetra.

Poésie et Oralité en Italie dans la deuxième moitié du XXe siècle

Résumé substantiel

La thèse de doctorat propose un repérage théorique et historique-littéraire du rapport entre poésie et oralité dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Elle s'articule en deux sections.

La première section comprend trois chapitres qui visent à encadrer dans leur ensemble les études théoriques et les débats sur le sujet oralité/écriture. En deuxième lieu, ces chapitres offrent un aperçu des instruments et des opérations culturelles de «mise en voix/mise en parole» de la poésie, ainsi que des changements en direction de l'oralité intervenus dans le texte poétique. Le but de cette première section est donc celui d'illustrer le cadre global où les poètes s'insèrent avec leur écriture, c'est-à-dire le contexte théorique, artistique, technologique et littéraire d'où naissent les œuvres poétiques.

Chapitre I

Le premier chapitre, intitulé *Poesia, oralità e scrittura: un prospetto teorico*, se structure comme ci-dessous:

- 1.1 Introduction
- 1.2 Société et oralité: une approche anthropologique et sociale
- 1.3 Poésie et oralité
 - 1.3.1 L'oralité dans le texte
 - 1.3.2 Sur l'exécution: vocalité et geste
 - 1.3.3 Les lectures à haute voix
- 1.4 Sur la poésie orale: les discussions des années '70 et '80

1.5 Conclusions.

Les domaines d'investigation pris en considération sont deux : 1) l'état récapitulatif des principales études sur le sujet ; 2) l'attention sur les débats nés pendant les années 1970 et 1980, qui témoignent une explosion des lectures à haute voix.

L'oralité est une forme de transmission culturelle que dans le cours des siècles à subi des changements. Des "Oralistes", c'est à dire des érudits comme Milman Parry, Albert B. Lord, Walter Ong et Marshall McLuhan ont démontré comment telle forme de transmission était présente au cours de l'antiquité et comme est renaître à vivre dans le XIXe siècle avec nouvelles méthodes. Northrop Frye a dit, dans un essai publié en 1969 sur le "Yearbook of Comparative and General Literature", on est revenu à une culture similaire à celle pre-littéraire (comme par exemple celle de la Grèce antique, basée sur la dimension orale dans laquelle in cui la poésie récitée jouée en public ou accompagnée par un instrument musical) est un facteur structurant. Bruno Gentili en *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (1984) a montré que la poésie (depuis toujours en relation étroite avec la vocalité et la gestualité, éléments essentiels de cette forme de communication) était partie intégrante d'un système culturel confié à la seule voix et non à l'écriture, dans la contemporanéité l'écriture a encore un fort pouvoir. L'œuvre poétique est donc hybride et conditionnée par les deux technologies de communication, orale et écrite.

Paul Zumthor, dans les années '80, s'est concentré sur l'étude de la relation entre oralité et poésie. Son œuvre majeure, *Introduction à la poésie orale* (1983), des informations et des réflexions essentielles pour étudier la question dont nous débattons présentement. Comme l'auteur annonce, «notre oralité n'a plus le même régime que celle de nos ancêtres» et «au 20e siècle, les données de la situation ont complètement changé, du fait de l'invention et de la diffusion des media sonores, puis audiovisuels» (Zumthor, 1983: 27), c'est-à-dire que notre oralité se présente dans nouvelles formes. Paul Zumthor insiste sur le fait que la tradition orale utilise un langage séparé du langage habituel, qui fait du texte un monument et non pas un simple document. Aujourd'hui nous vivons dans un espace d'oralité

mécaniquement médiatisée, c'est-à-dire dans une oralité que passe par les médias imprimés et électroniques, avec une communication rétroactive.

Si nous travaillons sur le plan de la réception, c'est-à-dire sur le processus de communication dans lequel le lecteur/auditeur reçoit le vers poétique, nous pouvons distinguer trois niveaux d'enquête, sur la base d'un critère qui vise à évaluer la nature (orale ou écrite) de la dimension où a lieu la réception. Le deuxième et le troisième niveau se superposent si on se concentre sur la diction entendue comme lecture à voix haute :

- L'oralité dans l'écriture: par exemple, ce que Enrico Testa a défini "riporti linguistici della realtà", inscrites dans nombreux vers des inscrits dans de nombreux vers d'auteurs comme Montale, Sanguineti, Pagliarani et Porta; l'utilisation du dialecte comme retour à une dimension archétypique perdue, par exemple dans Zanzotto.
- L'oralité de l'écriture poétique: on est entre le niveau de rythme et son; l'oralisation d'un vers: lectures et typologies de la diction poétique.

Le vers est connoté in musicalement, puisque structuré sur une partition musicale rythmique, indépendamment du fait que celui sera lu à voix haute ou basse. La lecture à voix haute peut cependant prendre nombreux nuances en fonction des choix du lecteur. Le poème *est né pour* lecture à voix haute et les étudiants des verses le savent. Jean Cohen, dans son essai *Structure du langage poétique* (1966), plus exactement dans le chapitre consacré à la versification poétique, *se concentre sur la* diction et étudie la déclamation: La poésie est faite pour la déclamation, mais tout le monde ne déclame pas de la même manière. Les différences entre les types de lecture sont nombreuses. Pour exemple, les poètes lient selon le rythme et les acteurs lient selon la syntaxe. Les poètes n'ont jamais fourni des éléments pour la lecture à haute voix, ni des partitions rythmiques. *C'est pourquoi* il faut nécessaire d'examiner de près les textes écrits. La choix des poètes est pour une lecture "sans expression", alors que, au contraire, la choix des acteurs est par une lecture "expressive ». Cohen se prononce en faveur de la lecture "sans expression", parce-que il est respectueux *des* règles métriques.

Aussi, dans *L'autonomia del significante*, Cesare Beccaria décrit deux types de diction,

vale a dire una tendenza innaturale, ritmizzante, ed una contrastante lettura naturale, una tendenza fraseggiante, raggruppativa (in cui prevale l'interesse per il contenuto; «si basa sul senso e ci obbliga ad una continua infrazione del principio ritmico»). Certo sono due poli implicati entrambi e in forme diverse mescolati nel discorso in versi, che è stato sino a tutto il Novecento guidato da una «poetica del Ritmo», cioè di una scrittura prosodica, e da «una poetica della Frase», cioè una scrittura associativa.⁷¹¹

Le chercheur affirme également que ni l'écriture métrique ni celle rythmique de la poésie sont immédiatement liées à sa exécution orale, parce que cette-ci peut avoir nombreuses, même si ne sont pas infinies, variations.

En Italie, Franco Fortini dans *La poesia ad alta voce* (1986), démontre que les deux types de lectures ont la même légitimité. Ce dernier point vise à démontrer comme en Italie il n'est pas possible de parler de poésie orale *stricto sensu*, à savoir d'une poésie écrite uniquement pour être déclamée et de cette façon accueillie par le publique, comme c'est le cas pour l'Amérique ou la Roussie (Cfr. Frye). On parle plutôt d'expériences pour lesquelles il faudrait éviter d'abuser de l'étiquette de « poésie orale » tout court.

Finalement les conclusions introduisent les deux chapitres suivantes, centrés sur les deux formes d'intersection entre la dimension orale et la dimension écrite de la poésie italienne de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, c'est-à-dire l'«oralisation» de la poésie et l'«oralisation» dans la poésie, un phénomène mise en voix orale du poème écrit. Avec cette phénomène on entend par oralité tous les aspects identifiés par les études scientifiques mentionnés jusqu'à présent, en deux directions: de l'extérieur vers l'intérieur, eu égard en particulier à la mise en voix du vers et à l'ensemble des facteurs qui l'ont réalisée; de l'intérieur vers l'extérieur, avec les formules et le mimétisme du langage parlé.

⁷¹¹ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

Chapitre II

Le deuxième chapitre, intitulé “Dalla radio alla tv: l’oralizzazione *della poesia*”, est ci-après illustré:

2 Introduction

2.1 La poésie dans la radio

2.1.1 De le Futurisme à la programmation de l’après-guerre

2.1.1.1 L’*Approdo*

2.1.1.2 Le *Teatro* et les *Notturmi dell’Usignolo*

2.2 Les disques de poésie

2.2.1 Les *30 discolibri della Letteratura italiana*

2.2.2 La *Collana Letteraria Documento*

2.3 La poésie en scène: le Festivals dans les années 1970 et 1980

2.3.1 *Un poeta per volta* au Beat 72

2.3.2 Le Festival de Castelporziano

2.4 Conclusions

L’objectif du deuxième chapitre est celui de présenter les principales opérations culturelles de mise en voix/mise en parole du texte poétique dans les médias (radio/télé, disques) et sur la scène (théâtres institutionnels et non) à partir de l’après-guerre jusqu’aux années 1980. Dès la fin de la Première Guerre mondiale en effet la littérature, et spécifiquement la poésie, sont enregistrées et lues en public en se servant des incitations à l’oralité venues par médias comme la radio ou la télévision et par supports comme le disque. Le climat culturel change et atteint le pic d’attention et spectacularisation à la fin des années 1970, quand dans les grandes villes italiennes sont organisés beaucoup d’événements à caractère poétique. Dans ce chapitre les principales occasions de lecture et enregistrement sont traité en ordre chronologique.

Le chapitre porte sur la poésie dans la radio, et en particulier sur les programmes de radio l’*Approdo* et *Il Teatro* et *I Notturmi dell’Usignolo*.

L'Approdo, idée par Adriano Seroni à l'antenne RAI, a été diffusé de 1945 à 1977. *L'émission de radio*, un important moyen de diffusion culturelle, accueillit des personnalités illustres: Carlo Betocchi, Enrico Pea, Piero Bargellini, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Garin, Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Roberto Longhi, Alessandro Parronchi, Riccardo Bacchelli, Diego Valeri, Giuseppe De Robertis, Oreste Macrì, Attilio Bertolucci, Ezio Raimondi, Natalino Sapegno, Dino Buzzati, Salvatore Quasimodo, Corrado Alvaro e Carlo Emilio Gadda.

Il Teatro et I Notturmi dell'Usignolo, conçus en 1947 par Leonardo Sinisgalli et Gian Domenico Giagni, avec le directeur Sergio Pugliese, ont été diffusés par la Rete Azzurra, tard dans la soirée, de 23:20 à 23:45. Il y avait beaucoup de actrices, acteurs et traducteurs – comme Renato Cominetti, Carla Bizzarri, Adriana Parcella, Wanda Tettoni, Antonio Crast, Luciano Mondolfo, Antonio Bonucci Romeo Lucchese – accompagnés de la musique de Gino Modigliani et, après sa mort, de Roman Vlad, Ermanno Colarocco et Luigi Colonna. La direction a été confiée à Franco Rossi, Guglielmo Morandi, Pietro Masserano Taricco et Anton Giulio Majano.

Ces opérations culturelles montrent à quel point la poésie est lue en public et dans quelle mesure les médias sont un important outil culturel important dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Pour ce qui est des disques, le chapitre approfondit les collections *I 30 discolibri della Letteratura italiana* et *La Collana Letteraria Documento*, deux collections avec différents programmes et différentes fins.

La Collana Letteraria documento, série de disques littéraires de la Fonit Cetra, a été conçue par Alessandra De Stefani. Le projet est étudié en détail. De Stefani invite nombreux acteurs et actrices, comme Anna Proclemer, Vittorio Gassman et Arnaldo Foà, mais aussi dessinateurs, qui s'occupent de l'aspect graphique du projet: Emanuele Luzzati, qui réalise la couverture des disques de Dante, Gozzano, Ariosto, Belli, Porta, Galdieri, Rocca, Pascoli, Manzoni et Carducci, ou Gianni Polidori, qui réalise la couverture de Leopardi, Di Giacomo, Montale, Ungaretti et Lorca.

I 30 discolibri della Letteratura italiana, sous la direction de Carlo Bo et publiés par La Nuova Accademia, est un projet de littérature à haute voix, avec les lectures des acteurs et des introductions d'encadrement *historiques et littéraires*, de 1200 à 1900. Les auteurs ont été nombreux: Giorgio Albertazzi, Tino Buazzelli, Ernesto

Calindri, Tino Carraro, Carlo Cattaneo, Valentina Cortese, Renato De Carmine, Ottavio Fanfani, Gabriella Giacobbe, Renzo Giovanpietro, Anna Maria Guarnieri, Roberto Herlitzka, Nicoletta Languasco, Alberto Lionello, Eva Magni, Davide Montemurri, Carlo Ninchi, Anna Proclemer, Salvo Randone, Renzo Ricci, Gianni Santuccio, Bruno Slaviero, Bianca Toccafondi. Franco Fortini, Alfonso Gatto, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Vittorio Sereni, Sergio Solmi et Giuseppe Ungaretti ont lu leurs poèmes.

Finalement, le chapitre présente les plus importants festivals des années '70, *Un poeta per volta* et le *Festival di Castelporziano* (trois journées, 28-30 juin 1979, avec invités internationaux, comme les poètes William Burroughs, Gregory Corso, Evgenij Evtušenko, Erich Fried, Allen Ginsberg, John Giorno).

Un poeta per volta, 16 soirées dans le Beat 72, furent organisées par Ulisse Benedetti et Simone Carella. Les soirées ont eu lieu au Beat 72, un sous-sol à Rome, en voie Gioacchino Belli. Les auteurs ont été nombreux: Dario Bellezza, Paolo Prestigiacomo, Renzo Paris, Giorgio Manacorda, Maurizio Cucchi, Valentino Zeichen, Elio Pecora, Mariella Bettarini, Cesare Viviani, Gino Scartaghiande et Michelangelo Coviello. *Un poeta per volta* c'était un projet de poésie et de théâtre, avec une attention prioritaire aux aspects scéniques.

Chapitre III

Le troisième chapitre, intitulé "Tra mimesi del parlato e ridondanza ritmica: l'oralizzazione endogena" se présente dans cette forme:

3. Entre mimétisme de la langue parlée et la redondance rimique: l'«oralizzazione endogena»
 - 3.1 L'oralité du texte poétique entre la langue parlée et la communication
 - 3.2 Dialogue et mimétisme de la langue parlée
 - 3.3 Le vers "pour l'oreille" et la proposition des Novissimi

Ce chapitre se propose le but de travailler sur l'oralité *dans* la poésie, avec une attention particulière aux aspects linguistiques, stylistiques et rythmiques. Le chapitre sert d'introduction aux deux chapitres suivant, centrés sur les auteurs et est divisé en trois paragraphes.

Les poètes du 20^{ème} siècle peuvent puiser à la tradition orale, riche de formules et doivent en même temps tenir compte des influences de la communication verbale. Le chapitre se vise aussi à démontrer que cette condition est perceptible dans les poèmes seconde moitié du 20ème. Ainsi, un petit group d'auteurs, dont Elio Pagliarani et Antonio Porta, ont ressenti de cet état de fait et a commencé à faire de la poésie avec des projets communs.

Il est donc proposé de fournir une brève récapitulation sur le concept d'oralité en relation avec la composition d'un texte poétique dans les propositions théoriques des études de la seconde moitié du 20ème; on se concentre après sur le phénomène de l'introjection dialogique et communicative du poème; finalement, on se concentre sur les objectifs du "vers comme souffle", élaboré par les Novissimi.

La première partie du chapitre est consacrée à l'introduction du concept de «oralizzazione endogena» et à encadrer les domaines de «mimétisme» et de «redondance rythmique». Le paragraphe *Dialogo e mimesi del parlato* s'agit de «mimétisme de l'oralité» pour les propositions d'approche formel qui rappellent la langue parlée comme celle dialogique (intégration de dialogues dans le texte lyrique), celle de la transcription (le texte écrit semble une transcription de la langue parlée dépourvue d'élaboration formelle), ou comme le rapprochement de langues différents dans le même vers et la simulation de la langue parlée au niveau morphosyntaxique. Enrico Testa, dans une étude sur la langue poétique italienne du 20^{ème} siècle, a écrit que dans les années '60 les poèmes ont ressenti des nombreuses modifications causées par un renforcement de la relation avec la dimension orale et cite des auteurs comme Eugenio Montale, Edoardo Sanguineti, Mario Luzi et Andrea Zanzotto. L'analyse menée par Testa se concentre principalement sur les exemples linguistiques, e fait coïncider oralité et la langue parlée. C'est pourquoi il faut continuer sur la question.

La seconde partie du chapitre examine l'oralité poétique d'un point de vue stylistique et rythmique. A cet égard, le vers peut se rapprocher à deux types

d'oralité: l'une réursive, comme celle d'une comptine, et l'autre plus près de la prose. Les poètes du 20^{ème} siècle, et notamment ceux qui sont pris en considération dans la deuxième partie de la thèse, se servent des deux possibilités rythmiques en prenant exemple sur le « vers projectif » indiqué par Charles Olson, c'est-à-dire le vers “fermé”, le vers qu'engendre l'imprimé. Dans son essai, Olson a écrit :

Aujourd'hui, en 1950, la poésie, si elle veut aller de l'avant, et si elle se veut d'usage *essentiel*, doit, me semble-t-il, se saisir de, et s'intégrer, certaines lois et possibilités du souffle, de la respiration de l'homme qui écrit, aussi bien que de ses facultés auditives. (La révolution de l'oreille, en 1910, la houle du trochée, y invite les jeunes poètes.)⁷¹²

Olson, cité par Alfredo Giuliani dans *I Novissimi*, propose un nouveau type de vers, sur le modèle de Pound et Williams. Dans cette optique, le poème est le soufflé du poète qui arrive à aux oreilles des auditeurs. Les affirmations de Olson reflètent une nouvelle manière de penser à la composition e à la réception de la poésie. Les *Novissimi* sont influencés par cette vision et écrivent à partir de cette vision du vers. Le chapitre se termine sur une prémisse sur les deux auteurs étudiés, Pagliarani et Porta, afin de présenter la structure des chapitres suivantes.

SECTION II

Cette section est axée sur deux études de cas: Elio Pagliarani et Antonio Porta. L'objectif principale est d'offrir deux exemples individuels de rapprochement poétique à l'oralité, centrés sur l'analyse du parcours poétique, artistique et de l'oralité dans les textes. S'agit donc, concernant les auteurs sélectionnés, de travailler sur le plan métrique et rythmique, considérant les invariants orales du vers et les variants des lectures à voix haute desquelles on est en possession.

712

Les deux chapitres se présentent dans cette façon : 1) parcours poétique et artistique de l'auteur ; 2) son rapprochement avec opérations et occasions d'oralisation de la poésie (avec un regard particulier aux collaborations théâtrales et télévisées) ; 3) une analyse détaillée des textes poétiques et des phénomènes d'oralisation à l'intérieur du vers.

Le corpus pris en examen est le suivant: Elio Pagliarani, *La ragazza Carla* (1962) et *La ballata di Rudi* (1995); Antonio Porta *Passi passaggi* (1976-1979), *L'aria della fine* (1982) et *Invisioni* (1984).

Chapitre IV

Le deuxième chapitre, intitulé "La poesia *en plein air*: Elio Pagliarani", est ci-après illustré:

- 4.1 Les laboratoires de poésie et "Videor
- 4.2 Vers qui parlent et résonnent: sur l'«oralizzazione endogena»
 - 4.2.1 Prémisses sur *La Ragazza Carla* et *La ballata di Rudi*
 - 4.2.2 Le *sermus cotidianus* c'est à dire la langue des habitudes
 - 4.2.3 Redondance et itération
 - 4.2.4 Aspects prosodiques
- 4.3 Conclusions

La première partie du chapitre est consacrée à l'introduction de l'auteur et des relations entre Elio Pagliarani et l'oralisation «esogena». Le poète publie *La ragazza Carla e altre poesie* en 1962, chez Mondadori, "roman en vers" déjà inséré dans "Novissimi", une anthologie de 1961. Dans le 1963 il publie *Lezione di fisica*, complété en 1968 dans la *Lezione di fisica e fecaloro*. En 1995 Pagliarani publie la *Ballata di Rudi*.

Elio Pagliarani écrit des poèmes dans une période historique durant laquelle les auteurs lisent à *haute voix* dans les *théâtres*, la radio, la télévision. Il vit et travaille

à Rome, dans les années '70-'90, ville dans laquelle il organise des lectures poétiques et des laboratoires. Elio Pagliarani travaille à l'écriture des poèmes pendant qu'il travaille à l'écriture pour le théâtre: il écrit pour la scène et la scène écrit ses poèmes. Pagliarani est, aussi, le promoteur des recherches collectives, comme, à la fin des années 1980, Videor, avec le "Gruppo 63" (Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Adriano Spatola, Corrado Costa e Patrizia Vicinelli) et des autres auteurs comme Giorgio Caproni, Amelia Rosselli, Vito Riviello e Gregory Corso.

La deuxième partie du chapitre analyse les aspects linguistiques, rhétoriques et métriques des poèmes. Les *œuvres poétiques* de Pagliarani simulent la *langue parlée quotidiennement* et ont une prédisposition à la pensée *situationnelle*: les concepts sont exprimés avec *expressions concrètes* et avec un *bas niveau* d'abstraction. Voici un exemple:

Chi c'è nato vicino a questi posti
non gli passa neppure per la mente
come è utile averci un'abitudine

Le abitudini si fanno con la pelle
così tutti ce l'hanno se hanno pelle

Ma c'è il momento che l'abitudine non tiene
chissà che cosa insiste nel circuito

o fa contatto

o prende la tangente⁷¹³

Il est possible d'identifier des formules typique de la *langue parlée quotidiennement* en Italie, comme le "chi polyvalente" (qui *polyvalent*) par "a chi" (*à qui*), avec *le renforcement* du *pronom personnel* "gli". Nous avons aussi des exemples des expressions idiomatiques (v. 9, «non gli passa neppure per la mente», vv. 12-16 «l'abitudine non tiene», «fa contatto», «chissà cosa insiste nel circuito»

⁷¹³ E. Pagliarani, op. Cit. p. 121.

e «prende la tangente»). Dans le paragraphe *Il sermo cotidianus ovvero la lingua delle abitudini* (4.2.2) sont fournis nombreux exemples de ce type de vers, avec analyses et considérations concernant la expérimentation répétée de ce usage de la langue.

Le deuxième aspect analysé est la technique de répétition. Les poèmes de Pagliarani ont une structure basée sur la répétition des mots et formules, insérées dans vers narratifs. Voici un exemple:

Chissà cosa vuol dire debolezza
forza, nella gente, spina dorsale.
Chissà che cosa sanno quanti sanno
ciò che vogliono, che spingono avanti la certezza
di essere, come fossero da sempre
uomini, e per sempre.

Casa mia casa mia
per piccina che tu sia
c'è Nerina con la pancia
con lo schiaffo sulla guancia
del marito che lavora
chi lo sa per quanto ancora
c'è la madre che permette
calze larghe calze strette
tutto bene come fosse
un bambino con la tosse
ogni giorno sempre uguale
c'è una volta carnevale
c'è una volta carnevale
c'è una volta.⁷¹⁴

Ce texte poétique est se divise en deux parties: une réflexion sur l'humanité, sur la "force" et sur la "faiblesse" de l'homme (vv 1-6), et une strophe- comptine dans

⁷¹⁴ E. Pagliarani, op. Cit. p. 132.

laquelle l'auteur répertorie tous les aspects relatifs à la alla vie familiale de Carla (vv 7-20). Dans le poème on remarque un fort contraste entre la pensée abstraite (dans la première strophe, que linguistiquement et rhétoriquement se fonde sur la répétition, et structure narrative de la deuxième strophe, une comptine pour les enfants. Cette strophe se caractérise par une métrique traditionnelle: il-y a treize vers octosyllabiques – la seule exception est le dernière quatenaire –, liés par rimes à la fin du vers (mia-sia, pancia-guancia, lavora-ancora, permette-strette, fosse-tosse) et dans le vers (casa mia- casa mia, piccina-Nerina, calze-calze). Ces rimes combinent des significations centrés dans les couples des vers – l'environnement domestique (vv 7-8) et les habitants de la maison de Carla, Nerina (9-10), Angelo (11-12) et la mère (13-14) –, avec fonction de récapitulation. Les trois identiques derniers vers (vv 18-20) reprennent les mots du conte de fées traditionnel. Dans cet exemple, le plus proche niveau à l'oralité est atteint. C'est un cas unique dans *La Ragazza Carla*, mais nous montre comment Pagliarani contribue à la relation entre poème-oralité, qu'il réalise en *Rosso corpo lingua oro pope papa scienza*.

En conclusion, on présente quelques considérations sur le travail de Elio Pagliarani. Le début de notre chapitre s'est inspiré de cette constatation: quand Elio Pagliarani pense sur et fait de la poésie, il pense et fait du théâtre. La mise en scène est une mise à l'épreuve concrète des vers structurés pour l'écoute et, en ce sens, conformés linguistiquement, rhétoriquement et rythmiquement. En outre, le travail constant mise en œuvre dans l'organisation de laboratoires ou dans les occasions quotidiennes des lectures dans les tavernes et dans les expériences audiovisuelles confirment que les choix du poète relèvent non seulement d'un plan individuel, mais aussi dans un travail d'implication collective pour l'utilisation orale, de la poésie. Par conséquent, il est incontestable que Pagliarani est une des figures les plus représentatives dans dans le champ de l'oralization de la poésie dans les années 1950-90.

Chapitre V

Le troisième chapitre, intitulé “La voce come scelta: Antonio Porta” se présente dans cette forme:

5.1 Poésie pour la performance: Milanopoesia, *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio notturno*

5.2 La poésie comme communication

5.2.1 Présentation du *corpus*: *Passi passaggi*, *L'aria della fine* et *Invasioni*

5.2.2 Déclinaisons de la communication

5.2.3 Répétitions, chants et comptines

5.2.4 Aspects prosodiques

5.3 Conclusioni

Le chapitre se propose le but de travailler sur Antonio Porta, avec l'objectif de présenter l'auteur, comme pour le précédent chapitre, dans un contexte d'oralité secondaire. *Poesia in esecuzione* offre un cadre des opérations culturelles auxquelles Porta a apporté une contribution active.

Le poète est présente au Festival de Castelporziano, au deuxième Festival international du poème à Rome, à le *Poeti e poesia* (Teatro Città Murata, Como, novembre 1978- juin 1979), à le *Poesia e Fiaba. Incontri teatrali di poesia* (Salle “Azzurra”, Milano, janvier 1979), à le *Sex poetry all'Out-off* à Milano (*Théâtre, Out-Off*, Milano, janvier-mars 1979), à *Poesia sonora* (*Théâtre Espace Livre*, Naples, 20-27 mai 1979) et aux nombreuses occasions de lecture. Porta est aussi *un organisateur* des festivals, comme Milanopoesia, et des *spectacles*, comme *Penultimi sogni di secolo* et *Oratorio notturno*. Dans ces circonstances, l'auteur exprime une position théorique et travaille activement à la gestion des activités pratiques pour le fonctionnement des soirées culturelles.

Antonio Porta travaille à la gestion de Milanopoesia de 1984 à 1989. La première édition du spectacle, organisée par Porta, Giusti et Sassi, a lu dan les Cortili del Palazzo del Senato, du 26 mai au 1 juin 1984. Les auteurs participants sont

nombreux. En cette occasion, aux lectures *se* sont ajoutés des vidéos et des films sur la poésie.

Au cours des mêmes années Antonio Porta organise avec Carmelo Pistillo deux spectacles, joués par l'acteur Luigi Pistillo, intitulés *Penultimi sogni di secolo* et *Oratorio notturno*. *Penultimi sogni di secolo* est écrit en 1984 et mise en scène en 1985. Pistillo et Porta sélectionnent des poèmes écrits entre 1910 et 1970. Les vers des poètes sont divisés en dix soirées: *Incertezze della voce*, *Salotto: dentro e fuori*, *Il primo gelo*, *Derive di un'anima*, *Il sogno americano: andata e ritorno*, *Diversi amori*, *Il mito e il suo rovescio*, *Bombe sull'Europa*, *Nostalgia dell'infanzia*, *Resurrezioni dopo la pioggia*. Les auteurs lus sont: Sergio Corazzini, Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, Nino Oxilia, Piero Jahier, Giuseppe Ungaretti, Clemente Rebora, Dino Campana, Emanuel Carnevali, Giovanni Pascoli, Umberto Saba et Sandro Penna.

Oratorio notturno est, par contre, une opération culturelle centrée sur la littérature du XIX siècle: Alessandro Manzoni, Alfred de Musset, Friederich Hölderlin, Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Novalis, Giacomo Leopardi, William Blake, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Alfred de Vigny, Johann Wolfgang Goethe, Percy Bysshe Shelley, Friederich Hölderlin et Ugo Foscolo. Les objectives sont le mêmes: mettre sur la scène le poème et valoriser ses qualités musicales.

Antonio Porta, de *Passi passaggi*, démarre un parcours, un projet de longue date que a pour objectif de donner forme communicative à la poésie. Le poète accepte les propositions de modernisation linguistique effectuées par les Novissimi, à partir de Cara jusqu'à 1975, mais estime qu'il est nécessaire de renforcer les aspects communicatifs de la poésie. La communication devient donc un nouveau projet à réaliser dans les œuvres poétiques suivantes.

Porta défend sa position de poète et insiste sur la nécessité de lutter contre la *résignation* poétique du silence: la parole doit être exprimée librement et doit être une forme de "action". L'action est, selon l'auteur, réagir au silence représenté par la langue moyens de communication. Porta entend répondre à l'utilisation dépréciative subi par la langue. Ce travail, finalisé à la refondation d'une éthique de communication, sur le modèle des études de Jürgen Habermas,

visée d'une part à réaffirmer la fonction sociale de la poésie et d'autre part à la libérer des limites de l'ontologie dans laquelle le langage a été limité par le post-structuralisme et par le déconstructivisme.

La nécessité de communication, apparaît progressivement dans la langue, tant dans le lexique tant dans la morphosyntaxe. *Passi Passaggi* commence par les *Brevi lettere* (1976-1979): une ouverture apparente, si on évalue l'idée d'une communication relative à l'échange de lettres. Malgré cela, la première partie de l'œuvre ne relève pas d'un plan d'une communication directe. Les expressions idiomatiques dans le registre dans l'*Aria della fine* ne sont pas utilisées. La communication est ouverte, mais n'est pas toujours marquée.

Le silence se révèle dans la lecture, comme un point de départ à surmonter au nom d'un passage à la "parole parlée":

con un cesto di vimini largo e vuoto
tra poco esco a prendere la legna
mi auguro di incontrare qualcuno
davanti a casa o invece spero: nessuno?

Scendo nel cortile pronto alla sorpresa.
Nessuno. Allora mi accorgo di
un cumulo di errori (muti) da spazzare via
perché il vuoto di per sé rimane vuoto e io
ho bisogno di aprire la bocca per dire:
sì, dentro, col fuoco, si sta bene
più tardi ci vediamo per bere
e insieme a lui guardo le foglie che si restringono
polverose nell'attesa della pioggia che non viene.⁷¹⁵

Dans cette poésie, datée du 1 septembre 1978, le poète est hanté par la réunion manquée avec le «personne» («nessuno», répété dans les vers 4 et 6) et exprime la nécessité d'«ouvrir la bouche» – le premier lieu que l'interlocuteur reconnaît comme l'origine du son produit par l'homme – pour parler, c'est-à-dire pour

⁷¹⁵ A. Porta, op. Cit. p. 298.

émettre des sons qui véhiculent des significations: le poète veut “effacer” les erreurs muets («errori muti»).

La première section est suivie d’une deuxième section dans laquelle on lit un discours sur sa volonté de parler et de montrer les vers sur la scène. C’est *La Scelta della voce*, un petit poème dans lequel l’auteur expérimente le rapport entre le mot et la chose, entre le signe et la réalité. Le poème a un lexique typique de la langue populaire, mais aussi avec nombreuses monologues lyriques, dialogues et comptines. Voici le début, un monologue dans lequel une voix suggère au destinataire les modalités de la lecture du poème:

Questa lettura deve avvenire tutta al buio,
le parole le ripeto tutte a mente, segno
la carta con l'indice e ripeto quello che ho sentito
riproduco a braccio quello che ho capito, perché
amare significa questo: mutare
la repulsione dell'amata, la repulsione dell'amato
mutare una bocca laida in cespuglio fiorito
un ventre rigato in campo aperto
una passera sigillata in labbra di pesce
fino a che le tenebre e il nero soffitto
precipitano sulle parole⁷¹⁶

Dans ces vers il y a des parties dans lesquelles le lexique est typique de la langue parlée et des parties dans lesquelles le lexique n’est pas parlée. À la différence de Pagliarani, Antonio Porta n'utilise pas toujours le lexique typique de la langue parlée. L’incipit de la *Scelta della voce* est surtout intéressante pour les instructions fournies par le poète: la lecture “doit”, et ne peut pas, avoir lieu dans l’obscurité, avec une obscurcie de la vue et une attention auditive exclusive. Les suggestions relatives aux modalités de performance sont également présentées dans les vers qui suivent, avec des exemples relatifs à la fonctionnalité apotropaïque de la répétition à voix haute («non conosco l'amata (da ripetere tre volte per scongiuro)»), ou mots qui soulignent la nécessité de l’exécution et de la parole parlée. En outre, ans ces vers sont introduits

⁷¹⁶ A. Porta, op. Cit. p. 305.

les aspects temporels de l'écriture, relatifs au passer du temps nécessaire pour la lecture à voix haute («parlerò dunque per un certo numero di minuti / trascorso questo tempo starò zitto per sempre»).

Le parcours entrepris par l'activité artistique et littéraire de Antonio Porta montre clairement que le travail de l'auteur est semblable à celui de Elio Pagliarani. Ouverture à la communication, plurilinguisme et aptitude au dialogue, projection du texte sur la scène: ce sont les constantes poursuivies tant par Pagliarani que da Porta.

C'est évident que cette condition reflète le phénomène del l'oralization: le théâtre conduit, de l'extérieur, la propension à une performance du vers et le conduit à des modifications en fonction de la scène. C'est de cette manière que *Passi passaggi* englobe le petit poème *La scelta della voce*, en y insérant le dialogue entre Amleto et Ofelia; c'est comme ça que l'œuvre se fonde sur un substrat dialogique. Finalement, en reprenant la question du devenir du texte dans un espace de performance au moyen des personnages, des voix ou des dialogues, en vue d'une mise en scène, le vers v se présente dans une double ligne. Il s'agit, encore une fois, du parcours anticipé dans le troisième chapitre: la langue parlée, expédient oral du deuxième moitié du XXe siècle et la répétition, comme instrument del la tradition orale de l'Antiquité à nos jours, coexistent et s'alternent à l'intérieur du système des vers de Pagliarani et de Porta.