



Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri (dir.)

**L'arte orale**  
**Poesia, musica, performance**

Accademia University Press

---

## Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria

Stefano Ghidinelli

---

DOI: 10.4000/books.aaccademia.7938  
Editore: Accademia University Press  
Luogo di pubblicazione: Torino  
Anno di pubblicazione: 2020  
Data di messa in linea: 18 juin 2021  
Collana: Mimesis Journal Books  
EAN digitale: 9791280136190



<http://books.openedition.org>

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 novembre 2020

### Notizia bibliografica digitale

GHIDINELLI, Stefano. *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria* In: *L'arte orale: Poesia, musica, performance* [online]. Torino: Accademia University Press, 2020 (creato il 26 novembre 2021). Disponibile su Internet: <<http://books.openedition.org/aaccademia/7938>>. ISBN: 9791280136190. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.7938>.

---

Per chi si occupa di scritte in versi contemporanee, il tema dei rapporti fra poesia e arte orale può richiedere attenzione per ragioni e da prospettive di ricerca anche difformi, benché in qualche modo interdipendenti. Si può essere interessati a rendere conto del ruolo che il *medium* e la pratica della *performance* hanno giocato, nel Novecento, nell'ambito della tradizione poetica colta (in specie nelle prassi più apertamente avanguardistico-sperimentali, anche se non solo). Oppure ci si può interrogare sui rapporti antagonistico/concorrenziali (per lo più) che quella tradizione di poesia letteraria colta ha via via intrattenuto con le sempre più pervasive forme di verso orale/performativo sviluppatesi, soprattutto dalla seconda metà del secolo scorso, nell'ambito della cultura pop (nel proliferante universo della canzone, ma anche nel più ambiguo e recente contesto della cosiddetta "spoken word"). O ancora si può essere indotti a riflettere sul più o meno mediato e obliquo rapporto con la dimensione della voce che si conserva e rimodula entro le stesse strutture della poesia letteraria (e sarà questa, per lo più, la direzione in cui mi muoverò qui).

Anche più in generale, però, ragionare sui rapporti fra poesia letteraria e arte orale è una mossa d'avvio capitale sul

piano teorico, perché ci impone subito di dar conto di una delle caratteristiche più peculiari della poesia come forma e attività interumana: vale a dire la sua plasticità metamorfica, il suo straordinario dinamismo adattivo/trasformativo. Le stesse domande intorno a *ciò che la poesia è* ne risultano subito reinscritte, più proficuamente, in un programma di modellizzazione delle logiche secondo cui la poesia, nei diversi contesti in cui la si pratica, *diventa* ciò che è.

Così – è un’ovvietà ricordarlo – la poesia *nasce* sì a tutti gli effetti come arte orale, all’interno di quelle che Walter Ong chiamava società ad oralità primaria<sup>1</sup>: e deve certo alcuni tratti di quello che percepiamo come il suo modo d’essere essenziale a questa elementare eziologia, al suo radicamento *originario* in quella vitale condizione pragmatico-funzionale. Non meno ovvio, d’altronde, è che all’origine di ogni tradizione poetico-letteraria c’è una separazione, uno *strappo da* quella condizione, determinato dallo slittamento della poesia in una situazione pragmatica di riferimento di tipo nuovo: quella della scrittura, o meglio della più o meno elitistica pratica della scrittura/lettura per come è configurata, tipicamente, all’interno delle società chirografico/tipografiche tradizionali di impianto classico/classicistico, ad alfabetizzazione ristretta. Ma la poesia letteraria vive poi almeno un altro momento di epocale ridefinizione delle proprie condizioni d’esercizio e manifestazione, dei cui effetti tutti abbiamo esperienza e piena consapevolezza, anche se non sempre la valenza trasformativa di questo passaggio viene restituita, sul piano teorico, con altrettanta nitidezza. Mi riferisco ovviamente alla sua traumatica reinscrizione nell’anti-aristocratico mercato della letterarietà moderna, nel contesto di società ad industria editoriale avanzata e alfabetizzazione diffusa.

Ora, cosa succede alla poesia (*cosa diventa*) in questi veri e propri “passaggi di stato”, in questi momenti di ridefinizione strutturale delle sue condizioni di esercizio e manifestazione? E più nello specifico, cosa succede al suo rapporto con la voce, con quella dimensione o struttura così capitale che è o sembra essere, per la poesia, la voce?

1. W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.

Vorrei avviare la mia riflessione su questi argomenti prendendo le mosse da quella branca o sottotradizione delle ricerche sulla produzione poetico/narrativa delle civiltà orali che va sotto il nome di “ethnopoetics”, e annovera tra i suoi fondatori e principali animatori un importante linguista e antropologo come Dell Hymes – insieme soprattutto al collega Dennis Tedlock. Pur muovendo da approcci analitico/interpretativi abbastanza diversi, nei loro studi sull’arte verbale dei nativi americani – per lo più i Chinook dell’Oregon per Hymes, gli Zuni del Nuovo Messico per Tedlock<sup>2</sup> – entrambi si trovano a un certo punto ad affrontare il problema delle modalità di trascrizione e edizione, ma meglio si dovrebbe dire di rappresentazione testuale, non tanto delle loro canzoni o poemi – cioè dei testi più facilmente identificabili, dal nostro punto di vista, come poesia, come l’equivalente o antecedente orale di quel *genere letterario* che per noi è la poesia –, bensì di varie forme tipologiche di *narrativa* orale. L’ovvio presupposto che entrambi condividono è che un’adeguata comprensione di questi racconti tradizionali orali (e delle loro peculiari ragioni di pregio estetico) non può prescindere dall’impegno a restituirne e valorizzarne appieno, appunto, la spesso obliterata o sottovalutata natura *performativa*, il capitale radicamento nella effimera e vibratile dimensione della *voce*. Proprio nel proposito di *ridar voce* a questi testi – ai performer/narratori che continuano a trasmetterli, alla cultura comunitaria di cui sono depositari e interpreti – essi giungono così, per vie diverse ed autonome, ad una comune “scoperta”. E cioè che la *forma di presentazione* («the presentational form») che contraddistingue quei “testi” non è affatto quella – che a lungo è stata attribuita loro, nelle stesse raccolte di racconti tradizionali allestite dagli antropologi che li hanno studiati – di una prosa primitiva, stilisticamente povera, piena di tic e formule ripetitive. Il loro assetto è invece quello di sofisticate quasi-poesie, di artefatti verbali organizzati

2. Fra i testi di Hymes riconducibili a quest’area di interesse si possono ricordare i volumi «*In vain I tried to tell you*». *Essays in Native American Ethnopoetics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 1981; e *Now I Know Only So Far. Essays in Ethnopoetics*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 2003. Di Tedlock ricordo *The spoken word and the work of interpretation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 1983, trad. it. *Verba manent: l’interpretazione del parlato*, l’ancora del mediterraneo, Napoli 2002.

secondo una peculiare struttura quasi-versale. Ecco come Hymes, nel saggio *Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative*, ne descrive il principio di organizzazione essenziale:

Il principio di organizzazione ha a che fare con gli elementi iniziali delle frasi. Spesso certi elementi iniziali ricorrono in ruoli strutturalmente significativi. Per questo aspetto, e per alcuni altri, i racconti Chinook possiedono elementi formulaici analoghi a quelli tanto importanti nel lavoro sull'epica di Milman Parry, Albert Lord, e altri. C'è tuttavia una fondamentale differenza fra i due casi. Nella poesia orale slava, in quella greca e in altre, gli elementi formulaici si manifestano e rilevano entro, e si adattano a, un verso che è regolato da un altro principio. Nella narrativa orale dei Chinook e, sospetto, in quella degli indiani americani in genere, gli elementi iniziali ricorrenti rappresentano essi stessi il principio regolatore. Sono aspetti dell'attività di misurazione che rende il materiale verso.

Uso il termine misura perché il materiale non mostra né una significativa regolazione fonologica dei versi (conta di accenti, sillabe o altro) né una significativa regolazione grammaticale dei versi (parallelismo e incorniciamento sintattico). Una o entrambe queste proprietà sono di solito attese quando si parla di metro. Certo, i versi di solito contengono o sono costituiti da un verbo, e una segmentazione dei racconti secondo il principio "un verbo, un verso" si approssimerebbe molto al vero schema. Tuttavia non i versi, ma quelli che qui vengono chiamati "versetti" sembrano essere l'unità cardine. E i versetti si riconoscono non contando elementi, ma riconoscendo ripetizioni all'interno di una cornice, la relazione tra le unità putative all'interno di un tutto. La covarianza tra forma e significato, tra unità e un modello Chinook ricorrente di organizzazione narrativa, è la chiave.

Nei racconti di Louis Simpson, come "Il ragazzo abbandonato", gli elementi iniziali ricorrenti facilitano il compito. Le particelle iniziali ricorrenti che hanno infastidito tanti linguisti, etnografi e lettori con la loro monotonia – "Adesso", "Allora", "Adesso allora", "Adesso di nuovo" e simili – si rivelano ben lontane dall'essere noiose banalità di menti primitive. Sono marcatori di misura. Quando un testo di Louis Simpson viene segmentato in base alla ricorrenza iniziale della coppia di particelle standard "Adesso

allora”, la maggior parte dell’organizzazione poetica del racconto diventa immediatamente evidente<sup>3</sup>.

Non ci interessa ora approfondire più nel dettaglio la proposta di Hymes, che peraltro è poi ben più articolata di così e si prefigge di mostrare, in definitiva, come i racconti orali dei Chinook siano organizzati in complesse strutture ricorsive e scalari, descrivibili «in termini di versi, versetti» (traduco appunto così l’opposizione, nell’originale, fra «lines» e «verses»), «stanze, scene, e quelli che possiamo chiamare atti»<sup>4</sup>. Né è il caso di insistere sul fatto che, in ogni caso, la struttura e il funzionamento di una *performance*, di un evento performativo orale, non è poi comunque davvero restituibile a partire da un’analisi – ma anche, più banalmente, da una fruizione – del suo *solo testo*. A dare ad un racconto o discorso orale la sua forma (a costituirlo come un racconto ben formato, valutabile nella sua efficacia e bellezza) sono sempre anche elementi di ordine para- o

3. D. Hymes, *Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative*, in Id., «*In vain I tried to tell you*» cit., p. 318 (trad. mia).

4. *Ivi*, p. 309. Dal canto suo, Dennis Tedlock descrive così il «frame formulaico» in base a cui è strutturata di norma una «*telapnanne*» zuni, cioè un racconto a carattere finzionale, di quelli «che possono essere raccontati solo di notte e durante l’inverno», a differenza delle «*chimiky’ana’kowa*», «storie dell’origine», che possono essere raccontate «in ogni ora del giorno e in ogni stagione»: «Quando una narrazione è una *telapnanne* è chiaramente identificabile come tale da un frame formulaico che include: *apertura* / 1. Il narratore dice (a voce alta) *SO’NAHCHI*, che può una volta aver avuto il significato “Ora noi lo stiamo riprendendo”; questa parola non è presente nel parlato zuni se non nel momento in cui costituisce un elemento del repertorio di stilemi tipici della narrazione di storie. Il narratore allora si ferma mentre la sua audience risponde con *eeso*, “Sì, infatti”, anch’essa una parola tipica del raccontare storie. / 2. Il narratore dice *SONTI INO-----TE*. La prima parola (che ricorre solo nella tipica situazione del raccontare storie) può una volta aver significato “Ora comincia a essere fatto” e la seconda è senza dubbio “tempo fa”. Poi, c’è una seconda pausa mentre l’audience dice ancora *eeso*. / 3. Il narratore, usando un *framework* sintattico standardizzato, elenca i personaggi principali e i luoghi in cui vivono [...] C’è da notare che il tono di voce alto presente nei primi due versi-cornice raggiunge il primo dei versi-elenco, ma subito si abbassa in favore di un tono normale [...] / *chiusura* / 3. Il narratore può prendere spunto dagli avvenimenti della storia per fare un’affermazione eziologica [...] o anche per fare un’intera serie di affermazioni di questo tipo. / 2. Il narratore dice *Le’n inoote teyatikya*: “Questo accadde tempo fa”, mentre l’audience comincia a dare segni d’impazienza. / 1. Il narratore dice *LEE-----SEMKONIKYA*, espressione in cui la prima parola significa “abbastanza” e la seconda (che ricorre solo quando si raccontano storie) può una volta aver significato “la parola era corta”. L’audience si alza e si stira mentre viene pronunciata la frase finale», D. Tedlock, *Verba manent* cit., pp. 184-185.

extra-linguistico: modulazioni di volume e timbro vocale, velocità e intonazione, elementi di gestualità e mimica facciale, ecc. Tutti elementi cui ad esempio Tedlock cerca di dare rilievo, nelle sue “trascrizioni”, attraverso specifiche strategie di “arrangiamento” grafico/paratestuale del testo: cambi di corpo e dimensione dei caratteri, manipolazioni della loro disposizione sulla pagina, indicazioni esecutive fra parentesi, ecc<sup>5</sup>.

Piuttosto, ciò che qui rileva notare è che lavori analitici come quelli di Hymes e Tedlock confermano con particolare forza icastica una serie di ipotesi teoriche che, in vario modo, si affacciano diffusamente nei lavori di tanti altri oralisti e studiosi di culture tradizionali<sup>6</sup>. Detto in modo un po' schematico e rozzo, il punto è che la stessa elementare opposizione *prosa/verso*, così centrale nell'orientare la nostra percezione “letterata” della forma di un testo (letterario e non solo), in un contesto di oralità pura semplicemente *non ha pertinenza*. Nella sua varietà di articolazioni generico/tipologiche, nelle società della voce l'intero dominio dell'espressività verbale cerimoniale (ma si potrebbe forse anche dire, più in generale, l'intero dominio dell'espressività verbale *tout court*) è soggetto all'impiego di tecniche di *modellizzazione ben formata* del discorso funzionali a scandirne la progettazione (ma anche la fruizione) secondo un principio di segmentazione modulare del materiale verbale in unità temporali controllabili. Certo il tasso di codifica-

5. Alcuni di questi elementi possono d'altronde a loro volta costituirsi come marcatori convenzionali/rituali del discorso narrativo rispetto a quello ordinario: «A livello fonologico, lo stile narrativo zuni implica solo due comuni distorsioni di modelli normali, ed entrambe avvengono nel linguaggio quotidiano anche se sono più frequenti nella narrazione. Una distorsione riguarda una combinazione di cambio di accento e allungamento di vocale: un personaggio del racconto può cominciare un saluto comune con qualcosa come *hom nana*, “mio nonno”, con l'accento sulla prima sillaba di *nana* (com'è normale), ma se l'occasione richiede una particolare formalità o serietà, egli cambierà l'accento e allungherà la vocale finale come segue: *hom nanà---*. [...] L'altra maggiore distorsione fonologica nella narrativa zuni implica una combinazione di cambio d'intonazione e allungamento di vocale», *ivi*, p. 70.

6. Oltre al già citato Ong, ricordo qui almeno P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984 e E. Havelock, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Bari 1987. Ma il tema era ben presente anche nelle riflessioni di N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969 (specialmente nel quarto saggio, *Critica retorica. Teoria dei generi*, pp. 321-345).

zione di queste tecniche di messa in forma e controllo del discorso orale in unità modulari (e gli stessi modi qualitativi di tale codificazione) saranno poi in ciascuna cultura relativamente vari e differenziati, cioè di volta in volta strutturati in un sistema di tipi o moduli formali (e di generi discorsivi mediati da quei tipi o moduli formali) riconoscibilmente articolato, per gli appartenenti alla comunità, secondo principi di adeguatezza funzionale e appropriatezza socio-convenzionale alla gamma di situazioni di interazione verbale che quel sistema è deputato a regolare. Ma in tutti i casi, tale sistema di alternative compositive non si articolerà sulla base di un'opposizione tra forme prosastiche e forme poetico-versali, bensì tra forme più o meno lasche o rigorose, e più o meno variamente modulate, di organizzazione versale (o sia pure "para-versale" o "proto-versale") del discorso. Inteso in questo modo insieme fluido e articolato, come categoria che identifica cioè un essenziale e malleabile paradigma di strutturazione *ortolinguistica* degli enunciati<sup>7</sup>, il verso può insomma ben essere identificato o riconosciuto come *l'unico vero strumento di formalizzazione e controllo del discorso* che una società orale ha a disposizione. Detto altrimenti: l'essere in qualche modo in versi, l'essere dotato di una *presentational form* di tipo versale, è in fondo la prima e primaria traccia del radicamento dei "testi" o "discorsi" di matrice orale nel *medium* voce.

In quest'ottica, si potrebbe dire allora che un primo effetto trasformativo capitale del trapasso da un mondo orale puro all'età della scrittura consiste appunto nella rottura del monopolio assoluto del verso come potente e fluida forma *ortolinguistica* di riferimento per la produzione di *tutti* i discorsi ben formati orali, e nell'attivazione latente di una inedita opposizione fra i paradigmi formali del *verso* e della *prosa*. In una tipologia storica delle metamorfosi del poetico, l'emergere dell'opposizione verso/prosa costituisce il segnale (e il vettore) di una traumatica messa in discussione delle ragioni di funzionalità che fondavano e sostenevano lo statuto *ortolinguistico* del verso orale. A venir meno o comunque a perdere di rilievo, sulla pagina, non è solo

7. S. Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Guida, Napoli 2013, pp. 119-135.

la sua capitale funzione di mnemotecnica, di potente strumento di stoccaggio e trasmissione dell'«informazione non genetica»<sup>8</sup>, ma anche e soprattutto il suo insostituibile ruolo di dispositivo di controllo (progettuale, fruitivo) di quella complessa attività di ri-creazione inventiva in tempo reale di un “testo ben formato” che sempre è una performance cerimoniale orale. Nasce da qui un'esigenza di profonda ri-negoziazione e ri-justificazione della funzionalità specifica del verso scritto, che sul piano delle concrete dinamiche di sviluppo storico-culturale può richiedere tempi lunghissimi per manifestarsi appieno, ma che ad un certo livello di astrazione si può ben identificare come il primo vero fronte di ridefinizione differenziale dell'identità del verso scritto rispetto a quello orale. A cosa serve, il verso, sulla pagina? Qual è o quale *diventa* la sua specifica ragion d'essere, ora che (almeno in potenza ma alla lunga – con la piena interiorizzazione della *téchne* scrittoria – anche sul piano effettuale) le tradizionali funzioni per cui era nato risultano assolute altrimenti?

aA

La risposta a queste domande è nota: nel nuovo regime rituale che governa il funzionamento delle culture chirografico/tipografiche tradizionali, il verso progressivamente ma inevitabilmente si *specializza* come il principale marcatore in senso *estetico* del discorso letterario. Tant'è che il supergenere della poesia occupa stabilmente il centro di tutti i sistemi dei generi letterari classico-classicistici; e d'altro canto, se la prosa si presta sia ad usi estetici sia ad usi utilitaristico-funzionali, il verso è invece di per sé un'opzione formale che, pur restando amplissima e variegata – in tutte le culture letterarie pre-moderne – la gamma di generi e ambiti discorsivi cui può applicarsi, di per sé produce uno slittamento o ri-orientamento dell'interazione verbale da quello che Jean-Marie Schaeffer chiama il dominio funzionale dei discorsi «seri» verso quello dei discorsi «ludici» (cioè appunto esteticamente connotati)<sup>9</sup>. Sulla pagina, insomma, un testo o discorso non è più in versi semplicemente perché *deve* esserlo, per poter essere tramandato o anche solo per assumere un assetto “ben formato”: lo è invece per marcare

35

8. G. Frasca, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma 2005, p. 15.

9. J. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992.

uno specifico orientamento intenzionale/funzionale, in ragione del forte privilegio di dignità artistica che l'ottica sostanzialista delle culture classico-classicistiche tradizionali accorda al discorso versificato rispetto a quello prosastico.

Oltre che in opposizione latente alla prosa, d'altronde, il "nuovo" verso letterario si codifica e assume la sua identità specifica anche in opposizione differenziale al "vecchio" verso orale/performativo, attraverso un processo di metamorfosi evolutiva che è sì la traccia flagrante di un legame genetico ma, nel contempo, produce un allontanamento radicale delle due prassi e delle loro forme.

La nuova canonistica che, ai diversi livelli, regola l'esercizio della poesia letteraria, risponde sì in prima istanza ad una logica di *trasposizione convenzionale* sulla pagina dei meccanismi di funzionamento della vecchia poesia orale. Ma secondo un criterio di *astrazione selettiva e codificazione normalizzante* che presto ne fa un sistema del tutto autonomo e specifico di regolamentazione dell'interazione fra chi scrive e chi legge poesia. Tutta la varietà generico/tipologica della poesia orale è radicata situazionalmente: in certe specifiche occasioni sociali si fanno certi canti o racconti, che richiedono certi supporti ritmico-musicali o non ne richiedono, presuppongono certe modalità di interazione con l'uditorio e non altre, e via dicendo. A sorreggere questo insieme di regole è un *regime di ritualità* che ha un forte fondamento comunitario/partecipativo: sia nel senso che l'insieme di elementi e relazioni che definiscono il singolo evento performativo è sempre organicamente attivato in un legame di coinvolgente co-presenza immersiva, che ogni volta guida tutti i partecipanti a re-inscrivere il loro qui ed ora esperienziale nel presente spostato e reiterabile del rito; sia nel senso che l'interiorizzazione di quel regime rituale è mediata proprio dall'iscrizione dell'individuo nella vita della comunità, dalla sua varia e reiterata presenza partecipativa alle occasioni in cui quegli eventi performativi si celebrano.

Nei sistemi letterari classico-classicistici, questo sistema di vincoli si proietta e sublima nell'aureo principio della divisione dei generi e degli stili – per cui certi intenti e argomenti richiedono una certa forma o repertorio di forme, certe opzioni stilistiche e non altre, eccetera: dando corpo ad un *nuovo e diverso regime di ritualità*, che nel suo più o

meno arzigogolato proliferare, articolarsi, rimodularsi, attenua sempre più qualunque apprezzabile rapporto con una gamma di situazioni reali, esibendo un fondamento ormai del tutto intellettualizzato e autonomo. Così come sempre più intellettualizzato ed autonomo diventa l'iter di addestramento attraverso il quale il membro della *comunità letteraria* può imparare a padroneggiarne le regole. Uno degli effetti più vistosi della riconfigurazione cui la poesia va incontro nel nuovo contesto della scrittura, insomma, è la sua trasformazione da pratica comunitaria, fondata sul (e sostenuta dal) coinvolgimento immersivo dei partecipanti nella situazione rituale, in un genere letterario a vocazione intellettualistica ed elitaria: che lungi dal prevedere un minor tasso di partecipazione attiva del fruitore, d'altronde, lo investe di nuove e più impegnative responsabilità, attribuendogli uno specifico ruolo di garante *individuale* della validità ed efficacia del rituale poetico-letterario a cui, leggendo, può distanziatamente prendere parte.

aA

In questa dinamica di forte intellettualizzazione allusiva è facile allora riconoscere anche la *ratio* essenziale della profonda metamorfosi cui va incontro la natura stessa del verso in quanto forma ortolinguistica. Non più deputato ad organizzare la produzione di un evento verbale orale/performativo nel suo svolgersi, ma a modellare la forma di un testo scritto a dominante estetica, sulla pagina esso è ridefinito anzitutto a partire da una nuova e via via sempre più autonoma metrica *meta*-linguistica. Essa seleziona cioè alcune qualità fonologiche o prosodiche di un dato linguaggio naturale facendone il criterio di *misurazione convenzionale* di una sonorità o musicalità ben più mediata e obliqua di quella del verso orale: tanto più virtuosistica quanto più virtualizzata, essa pretende ad un fondamento non più "rozzamente" pragmatico ma ontologicamente radicato nelle più intime proprietà del linguaggio stesso. Ciò che il verso misura e assicura, in questo modo, non è più la durata di una catena verbale davvero pronunciata, la sua sempre minacciata *isocronia pragmatica* rispetto ad un principio mensurale extra-linguistico operante *in praesentia*, sul quale l'attività di progettazione si distribuisce e modella adattivamente (una base musicale o ritmica o sia pure, al limite, la campata di un intervallo progettuale dominabile). Quella che ogni metro letterario misura e assicura, con

matematica precisione, è invece la durata convenzionale dell'esecuzione di una muta stringa di testo scritto, la sua corrispondenza o *isometria strutturale* ad un pattern astratto di prescrizioni/attese meta-linguistiche<sup>10</sup>.

Ciò sancisce la metamorfosi del verso in una forma allusiva, che situa l'interazione fra chi scrive e chi legge in un altrove ritualizzato, un oltre-la-pagina entro il quale il muto testo che inchiostro la pagina (manoscritta o a stampa che sia) può schiudere e attualizzare la sua dimensione di sonorità/musicalità latente, cioè in qualche modo *fnnta, simulata*. Sulla pagina il verso poetico-letterario diventa, di fatto, una sorta di spartito, di *puro spartito* che il lettore deve interpretare ed eseguire per accedere alla "scena performativa ideale" entro cui il testo poetico-letterario lo chiama a raggiungerlo, gli chiede di trasportarsi per *auscultare* l'intellettualizzata forma di *canto* codificata nelle sue mute strutture.

Naturalmente questo *luogo ideale* in cui la poesia letteraria attinge una sua sonorità/performatività ritualizzata, sublimata dai suoi elementi di materializzazione e per così dire ridotta ai suoi termini essenziali, ha poi una struttura complessa e pluralisticamente articolata, infinitamente attualizzabile e modulabile: che impegna il lettore, per poterne fare esperienza, ad una interpretazione/esecuzione competente del ricco e stratificato sistema di istruzioni del

10. Con le dovute proporzioni, l'operazione è analoga in tal senso a quella mossa di «deduzione concettuale dell'empirico» che, come ha scritto Mladen Dolar (la cui suggestiva "teoria della voce" riprende, e sviluppa originalmente, presupposti derridiani e lacanian), è all'origine della fonologia saussuriana: «Al di là dei suoni del linguaggio che la fonetica tradizionale ha descritto in maniera meticolosa – dilungandosi a lungo sulla tecnologia della loro produzione, irretita dalle loro proprietà fisiche e fisiologiche – sta un'entità completamente diversa che la nuova linguistica deve dissotterrare: il *fonema*. Al di là della voce "in carne ed ossa" (come dirà Jakobson qualche anno più tardi) abbiamo l'entità senza carne e senza ossa definita dalla sua pura funzione – *il suono silente, la voce senza suono*. [...] Tutti i suoni del linguaggio andavano descritti in modo puramente logico; essi sarebbero stati collocati in una tavola logica basata semplicemente sulla presenza o sull'assenza di minimi tratti distintivi, fondati interamente su una chiave elementare, il codice binario. [...] Il gesto inaugurale della fonologia consisteva, quindi, nella totale riduzione della voce in quanto sostanza del linguaggio. La fonologia, coerentemente con il suo etimo apocrifo, veniva dopo aver ucciso la voce – il suo nome, certo, deriva dal greco *phoné*, voce, ma vi si può egualmente cogliere il termine *phónos*, assassinio. La fonologia pugnala la voce con lo stiletto del significante; ne elimina la presenza vivente, la carne e il sangue». M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2014, p. 30.

testo-spartito che ha di fronte. Se l'essere in versi è la prima traccia del porsi del testo poetico-letterario in *una* scena performativa ideale, una serie di elementi di specificazione ulteriore del *tipo* di scena cui chi legge è chiamato ad assistere sono codificati appunto, in forma massimamente ritualizzata, nella specifica forma metrica adottata (o meglio nel modo più o meno rigoroso con cui è codificato – in una certa tradizione – il rapporto fra generi metrici e generi poetici). Leggere una canzone o un sonetto non è insomma come leggere un madrigale o una ballata, la “solennità” di un pezzo in sciolti non è paragonabile alla “brillantezza” di una anacreontica. Anche se con uno spettro di variabilità e indeterminazione più o meno sensibile, la forma del testo definisce già sempre una sorta di *chiave*, di registro tonale dell'evento verbale che la poesia simula. Ulteriori elementi di specificazione e modulazione del “canto” che la poesia virtualmente è, o ambisce ad essere andranno poi ovviamente dedotti dal modo in cui è conformato il singolo testo. A cominciare dal modo in cui è modellato il suo *voicing* (per riprendere con qualche libertà una suggestiva categoria di Culler)<sup>11</sup>, cioè gli “effetti di voce” prodotti dal più o meno ricco e mosso agitarsi in esso di atti di parola simulati (quello del più o meno fisionomizzato soggetto poetante, quelli di eventuali personaggi o prosopopee o *figurae fictae*, senza contare il “vociferare” prodotto da eventuali echi e riprese di *auctores* e testi del passato). Più in generale, entro l'astratta gabbia o struttura musicale del genere o del metro ogni lettore è poi chiamato, come ovvio, a cogliere e valutare il più o meno personale modo con cui il singolo poeta ne attualizza il sistema di vincoli (sul piano stilistico, tematico, rappresentativo, ideologico, ecc.): la metaforica “voce” individuale del poeta, la sua inconfondibile “inflexione” e “pronuncia”, consistono in definitiva in questo sintetico, sempre un po' sfuggente e imprevedibile effetto di specificità differenziale.

Come è evidente, comunque, la performatività ideale cui il testo poetico scritto in questo modo pretende definisce una *scena di interazione* ormai del tutto sganciata dalle

condizioni reali della sua progettazione: per il poeta letterario il verso non è più misura dell'evento compositivo (che ha ormai tutto l'agio di svolgersi secondo i tempi e modi dilatati concessi dal medium scrittorio), ma semmai solo dell'atto o evento verbale *fictus*, simulato/teatralizzato che ne è il prodotto (almeno nel senso elementare che questa trasposizione dell'interazione verbale in altrove ritualizzato comporta). Ma che rapporto ha invece, questa "scena performativa ideale", con le condizioni reali di *fruizione* del testo?

Si è già ricordato che, per chi legge, il nuovo rituale dell'interazione poetico-letteraria funziona appunto come un rigoroso sistema di istruzioni per la trasposizione del testo in una dimensione altra, un oltre-la-pagina performativo situato – per così dire – *tra pagina e voce*. Ma quale voce? È tautologico osservare che se una cosa non c'è, all'interno di un testo scritto, è proprio la voce di chi lo ha composto: il testo scritto ci viene sempre incontro *senza voce*, perdere la voce è l'ovvio prezzo da pagare per affidare alla pagina le nostre parole. L'unica voce in cui un testo scritto può prendere davvero voce, allora, è proprio quella di chi legge, cioè di chi dovrebbe *ascoltarlo*. Tanto più che, si sa, nel contesto delle società letterarie chirografico/tipografiche premoderne la prassi della lettura oralizzata è in effetti stata a lungo la norma. Certo eseguire vocalmente una poesia che leggiamo – ascoltarla prendere voce nella nostra voce – è un'operazione che produce sempre un esito in qualche modo ambiguo, spurio, perché instilla nel testo una dimensione di corporeità, di materializzazione, che non gli appartiene. Eppure proprio attraverso questa materializzazione episodica, in ultima analisi allotria, che l'esecuzione reale o sia pure solo mentale del testo-spartito schiude al lettore competente, diventa possibile dar vita e corpo a quella sonorità *pura, immateriale*, che è cifrata e per così dire nascosta dentro le sue mute strutture. In questo senso, si può dire che il testo poetico-letterario tradizionale fa sempre appello all'intervento di un lettore, anzi ad un *corpo leggente* – o sia pure, al limite, al *corpo muto ma risonante di una mente leggente* – che attraverso il suo atto esecutivo-performativo ne attualizzi la sonorità o performatività latente. Come ha scritto Mladen Dolar, «la voce sembra possedere il potere di trasformare le parole in atti; la mera

vocalizzazione fornisce alle parole un'efficacia rituale, il passaggio dall'articolazione alla vocalizzazione è come un *passage à l'acte*, un passaggio all'atto e un esercizio di autorità; è come se la semplice aggiunta della voce rappresentasse la forma originaria della performatività<sup>12</sup>. E proprio *su chi legge* ricade allora questa responsabilità di «aggiungere la voce» al testo poetico-letterario, così da inverarne – *col e nel* proprio corpo leggente, attraverso quell'atto performativo che è la sua lettura reale o mentale – la natura o pretesa di *evento*.

«Esecuzione reale» o «sia pure mentale», «corpo leggente» o «corpo muto ma risonante di una mente leggente»: l'opposizione polare fra queste due essenziali modalità di rapporto con il testo scritto, che nelle considerazioni appena svolte appare quasi neutralizzata in un'alternativa di atteggiamenti componibili, richiede però un supplemento di riflessione. Ben lungi dal rappresentare, semplicemente, uno spettro di possibili condotte individuali, i termini di quella polarità rimandano infatti anche, come è ovvio, a due specifiche situazioni *storico-tipologiche* di confidenza con il medium scrittoria. E proprio nella transizione dalla prima alla seconda sembra facile individuare, allora, la premessa pragmatica di quel processo di revisione interna dello statuto del discorso in versi che, nelle letterature occidentali, fra Otto e Novecento conduce al definitivo deflagrare del rituale poetico tradizionale appena descritto, con la plurisecolare tenuta della sua legalità: aprendo la strada al costituirsi di un ulteriore, nuovo e diverso regime di ritualità, in relazione al quale gli scrittori e lettori novecenteschi prendono ad atteggiarsi nel continuare a dedicarsi, con modalità inedite, alla pratica della poesia.

Colpisce in tal senso osservare che l'idea sopra accennata del «corpo leggente» come *vera sede* di appropriazione lettoriale non solo del testo poetico, invero, ma di ogni testo letterario, fosse stata molto suggestivamente proposta e esplorata dal critico americano Garrett Stewart, una trentina d'anni fa, in relazione proprio al paradigma tipicamente moderno della lettura mentale e silenziosa. Fin dalle prime righe del suo saggio *Reading Voices. Literature and*

12. M. Dolar, *La voce del padrone* cit., p. 69.

*the Phonotext*, Stewart identifica appunto nella nozione di «corpo leggente» la risposta alla «domanda fondamentale» da cui il suo ragionamento prende le mosse («Where do we read?»): riconoscendo appunto in «questo luogo somatico della ricezione muta» la vera dimensione di attualizzazione della latenza “fonotestuale” implicita in ogni testo letterario, quella in cui si compie quel «leggere che procede a dar voce, o almeno a evocare silenziosamente tale *voicing*: a evocalizzare. [...] La lettura silenziosa si situa cioè nella congiunzione di attività cerebrale e azione muscolare soppressa di una enunciazione simultaneamente convocata e silenziata»<sup>13</sup>. È un'ipotesi che sembra peraltro trovare una sorta di conferma empirica, per così dire, nei recenti studi sulla lettura condotti nell'ambito delle neuroscienze. Ad esempio nel suo *I neuroni della lettura*, Stanislas Dehaene spiega come le tecniche di imaging cerebrale facciano proprio vedere che i circuiti neurali uditivi conservano un ruolo centrale (accanto a quelli visivi) anche nella lettura silenziosa:

Nell'adulto le due vie della lettura esistono e sono attive simultaneamente. Disponiamo tutti di una via diretta di accesso alle parole, che ci evita di pronunciarle mentalmente prima di comprenderle. Ciò nondimeno, nel lettore esperto, la sonorità delle parole continua a essere utilizzata, anche se non ne ha sempre coscienza. Non si tratta di un'articolazione – non abbiamo bisogno di muovere le labbra e neppure di preparare un movimento con la bocca. Ma, a un livello più profondo del nostro cervello, le informazioni sulla pronuncia delle parole sono automaticamente attivate. Le due vie di elaborazione delle parole, la via

13. G. Stewart, *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, Berkeley (CA) - Los Angeles-Oxford 1990, p. 1 (trad. mia). «Reading voices. My title is a hypothetical proposition, a sentence. This book is not concerned with our reading of voices, or the voices of our reading, so much as with the reading that proceeds to give voice, or at least to evoke silently such voicing: to evocalize. In view of this proposed paradox of a silent textual sounding, the title is, at least at the start, rightly a question: Reading voices? It derives from another, perhaps more fundamental, question: Where we read? [...] The place of reading into which it inquires is none other than the reading body. This somatic locus of soundless reception includes of course the brain but must be said to encompass as well the organs of vocal production, from diaphragm up through throat to tongue and palate. Silent reading locates itself, that is, in the conjoint cerebral activity and suppressed muscular action of a simultaneously summoned and silenced enunciation», *ibid.*

lessicale e la via fonologica, funzionano quindi in parallelo, l'una sostenendo l'altra<sup>14</sup>.

[...] Queste due vie di lettura coesistono e fanno a gara tra loro. Secondo le parole che leggiamo, il riflesso cerebrale imbocca l'una o l'altra via. Le parole frequenti o regolari accedono direttamente alle regioni semantiche del lobo temporale medio – nell'esperimento di Simos, il tempo impiegato dai volontari per pronunciarle era predetto dalla latenza con cui si attivava quella regione. Al contrario, altre parole, che siano rare, irregolari o semplicemente sconosciute, sono prima pronunciate mentalmente nelle aree uditive del lobo temporale superiore e poi finalmente associate a un significato – nell'esperimento di Simos, la loro velocità di esecuzione era predetta dalla latenza di attivazione delle regioni uditive<sup>15</sup>.

Tanto più se si considera il rilievo di quello che Dehaene chiama «il condizionamento culturale della corteccia»<sup>16</sup>, cioè l'interazione che si istituisce fra le basi fisiologico-neuronali della lettura e il modo in cui l'interiorizzazione di certe convenzioni ne orienta e modula il funzionamento, si potrebbe allora ipotizzare che la poesia scritta è, o *diventa*, il genere che, grazie alla forza modellizzante del rituale sociale che la fonda, strutturalmente elicit e valorizza un regime di più intensa e stabile co-attivazione dei circuiti uditivi nel contesto della lettura silenziosa. Ma è possibile provare a essere almeno un poco più precisi di così.

Bisogna infatti osservare che, con tutta evidenza, l'intero rituale della poesia letteraria tradizionale prende forma e autorevolezza nel contesto di, e in riferimento a, una comunità letteraria sì ristretta e elitaria, ma mediamente composta da “lettori adulti” niente affatto dotati di quella confidenza piena con la pagina scritta, e con i protocolli della lettura silenziosa, che nei passi citati Stewart e Dehaene presuppongono: situazione che possiamo postulare normale, invece, nelle società letterarie moderne, a industria editoriale avanzata e alfabetizzazione diffusa; e tutt'al più, magari, nelle fasi mature o tarde delle culture

14. S. Dehaene, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, Milano 2007, 2009<sup>2</sup>, p. 30.

15. *Ivi*, p. 134.

16. *Ivi*, p. 107.

classico-classicistiche. Invece nelle fasi aurorali e centrali di sviluppo e modulazione delle tradizioni letterarie pre-moderne, il tasso di interiorizzazione sociale della logica della lettura è ancora parziale e discontinuo: sicché l'atteggiamento del singolo lettore adulto andrà immaginato semmai – per questo rispetto – in analogia a quello che oggi è proprio dei bambini che imparano a leggere, o comunque degli individui ancora alle prese con l'acquisizione di una piena competenza di lettura. Per loro, insomma, un privilegio forte della via fonologica su quella semantico-visiva – di norma attestato appunto anche da una gamma di pratiche lettoriali che oscillano fra la vera e propria lettura oralizzata e varie forme di mormorazione o ruminazione – è la condizione “normale” di *qualunque* atto di lettura.

Il “grado di confidenza medio” con la pagina e la prassi della lettura silenziosa che possiamo ritenere tipico fra i membri di una data comunità storico-letteraria può ben essere assunto, insomma, come un indice della *distanza* che separa il luogo reale della fruizione del testo-sulla-pagina (il libro manoscritto o a stampa) da quel luogo ideale in cui le convenzioni metrico/versali ne collocano la natura di muto “canto”, di performance verbale/musicale simulata a spiccato orientamento estetico. Quanto più la sonorizzazione del testo resta fra le procedure standard abitualmente adottate dal “lettore adulto esperto” nella sua condotta di lettura (anche di fronte ai testi in prosa), tanto più l'altrove rituale cui egli deve accedere per fruire del testo poetico (atteggiandosi secondo il rigoroso sistema di istruzioni cui la sua struttura metrico/versale fa riferimento) gli risulterà tutto sommato familiare, “a portata di mano”: e funzionalmente trasparente (se non proprio maneggevole) considererà il sistema di norme deputato a regolare quel “salto” dimensionale.

Quanto più invece le condotte abituali dei lettori si spostano verso le modalità della lettura mentalizzata e silenziosa, con forte privilegio tendenziale della «via lessicale» o «semantica» (Dehaene) nella decodifica della scrittura, tanto più l'altrove rituale del testo poetico apparirà loro distante e un poco artificioso: così come più artificioso e affettato, oneroso da acquisire e padroneggiare, risulterà il protocollo fruitivo deputato a governare il salto posturale necessario per raggiungerlo.

È precisamente questa, come tutti sanno, la situazione che si viene a stabilizzare in età moderna, quando l'inedito allargamento democratizzante del pubblico dei lettori potenziali, e lo sviluppo di una imprenditoria editoriale che di quel pubblico fa un mercato (e della letteratura un tipo di merce), mutano di nuovo le circostanze pragmatico/contextuali entro cui (anche) la poesia può continuare ad essere praticata. Il nuovo *formato* del libro industriale – medium elettivo della traumatica iscrizione anche della poesia nel moderno mercato delle lettere (tipicamente, con la sua trasformazione in un minacciato micro-genere da collana) – rimodella secondo un inedito sistema di mutue presupposizioni la relazione fra chi scrive chi pubblica chi legge. In particolare è appunto il paradigma della prosa – forma di per sé non meno innaturale o artificiale del verso, ma pienamente funzionale (Frye *docet*) al protocollo della lettura silenziosa ed estensiva – a stabilizzarsi socialmente come il modello largamente egemone e normante della testualità ben formata scritta e stampata, in relazione al quale i lettori della modernità conformano sempre più profondamente la propria postura fruitiva. Anzitutto in ragione dei suoi sempre più intensi e pervasivi usi pratico-utilitaristici-informativi, naturalmente (e prima ancora nell'ambito della stampa periodica che in quella libresca), benché il fenomeno saliente della modernità letteraria sia poi, quasi proverbialmente, il travolgente affermarsi della piena fungibilità della prosa anche in chiave estetica, attraverso le fortune del nuovo, destabilizzante genere emergente del romanzo.

È soprattutto in questo contesto, allora, che il verso scritto prende sempre più a connotarsi, a livello psico-sociale, come una forma strana, mediata e cerimoniosa, che in qualche modo mette sempre chi legge un poco a disagio, per la sua pretesa di traslare la scena mentale “normale” della lettura silenziosa verso quella di una auscultazione/esecuzione più o meno effettivamente oralizzata. Tanto più che i caratteri di *alterità* e *differenza* della speciale dimensione in cui il regime discorsivo “poesia” si colloca (e chiede al lettore di essere raggiunto) si corrobora e emblemizza nella proverbiale separatezza stilistica del codice poetico tradizionale, con le sue guarentigie di schizzinosa distinzione rispetto a quello della comunicazione in prosa.

Ad innescarsene, allora, è una sempre più pressante esigenza di revisione e rimodulazione adattiva del rituale poetico tradizionale, in vista di un suo più efficace riacclimatemento nel contesto delle pratiche di scrittura e lettura tipiche delle moderne società urbano-industriali. Si tratta di un processo che – in occidente – si avvia come tutti sanno fra Sette e Ottocento, con le più o meno intense istanze *riformistiche* via via espresse e formulate in seno alle estetiche romantiche e post-romantiche (dall'allentamento del vecchio principio della divisione dei generi e degli stili, alla sperimentazione di forme metriche meno rigidamente vincolanti, al rifiuto dei caratteri più anomali e artificiosi della *poetic diction* tradizionale, ecc.), per giungere al vero punto di culmine o rottura con il deflagrare, fra Otto e Novecento, della rivoluzione versoliberista.

In una tipologia storica delle trasformazioni del poetico, l'avvento del versoliberismo segna un altro di quei capitali “passaggi di stato” che trasformano in profondità la natura stessa della “cosa” che la poesia è. In questo senso, è limitante e in fin dei conti fuorviante continuare ad usare la categoria di *versoliberato* per identificare, banalmente, una nuova forma metrica o sia pure una nuova famiglia di tipi metrici, che altro non farebbero se non affiancarsi a quelli tradizionali allargando il serbatoio di opzioni che il poeta novecentesco ha a disposizione per dar forma ai propri testi. Il versoliberismo identifica invece, con tutta evidenza, un nuovo *regime d'uso* e di *esistenza storico-sociale* del verso letterario, alla cui legalità rituale/convenzionale *tutti* i poeti e i lettori di poesia contemporanei risultano d'ora in poi sottoposti.

Il fatto è che il nuovo regime versoliberista si oppone al precedente non tanto per il rifiuto di un insieme di misure o schemi compositivi. Decisiva è invece l'indisponibilità, da parte dei nuovi poeti, a riconoscere ancora alla vecchia metrica tradizionale il ruolo di rigoroso e indefettibile protocollo convenzionale per la traslazione del testo-sulla-pagina in quell'altrove ideale – infinitamente articolato al suo interno ma rigidamente definito nei suoi confini – in cui la poesia come genere letterario (come dominio del *canto* scritto) si trovava da secoli anzi millenni. La libertà che i poeti novecenteschi invocano riguarda insomma il diritto a non collocare più *per forza* lì, in quell'artificioso spazio

performativo ritualizzato, il proprio atto o evento verbale simulato: a immaginare e modellare inventivamente una diversa e più libera, autentica, malleabile scena d'interazione ideale in cui situare la propria pronuncia poetica. In tal senso il nuovo verso "libero" conserva e anzi rilancia con rinnovata coscienza la propria natura di *non-prosa* o *anti-prosa*: di forma cioè che deliberatamente mette in discussione il modo "normale" di composizione – e di lettura – di un testo a stampa (quello modellizzato dal paradigma egemone della prosa). Rispetto a quel luogo standard dell'interazione verbale scritta, il testo in versi novecentesco si trova pur sempre altrove, continua a chiederci di raggiungerlo altrove: ma dove, e come?

Innescato anzitutto da propositi di tipo "liberatorio", il nuovo sistema versoliberista finisce di fatto per comportare un'ulteriore complicazione intellettualistica del regime rituale che sorregge l'uso letterario della forma-verso nella contemporaneità. È la stessa definizione della sua natura e funzione, in quanto dispositivo letterario per la traslazione del testo in una scena d'interazione ideale, a risultrarne ora strutturalmente affidata alla responsabilità e iniziativa di ciascun poeta. Ciò significa che, per la prima volta nella storia delle culture occidentali, il lettore di poesia novecentesco non sa, prima di cominciare a leggere, *dove* il testo poetico si situi o ambisca a situarsi, che caratteri abbia l'evento verbale in cui il poeta intende coinvolgerlo: né quale sia il protocollo convenzionale in ossequio al quale atteggiarsi per prendervi proficuamente parte. Questo protocollo di lettura – la cui cifra essenziale coincide, in ultima analisi, con la più o meno inventiva "metrica" cui il poeta ha fatto liberamente riferimento nel comporre il suo testo – il lettore lo deve di fatto desumere *dal e nel* testo stesso, attraverso una difficile operazione di "*auto-tuning* euristico/interpretativo" della propria esperienza di lettura sulle strutture che il testo presenta, e di cui deve induttivamente riconoscere la segreta logica di funzionamento, la deliberata rispondenza ad una più o meno «autocratica» (Fortini) norma o legge d'uso del verso. In tal modo il fondamento convenzionale del verso novecentesco ne risulta attratto in uno stato di fibrillazione e ri-codificazione negoziale permanente. Al punto che il nucleo più autentico del nuovo rituale che definisce ciò che è e come funziona la *poesia* in un regime verso-

liberista, l'unica vera norma comportamentale in ossequio alla quale poeti e lettori devono atteggiarsi, può in fondo essere identificata proprio nella disponibilità a farsi coinvolgere (scrivendo, leggendo) in questa acrobatica operazione di continua reinvenzione/codificazione autoriale e messa a fuoco/identificazione lettoriale della natura e funzione del verso<sup>17</sup>. La poesia *diventa*, nel Novecento, il genere di una testualità aprioristicamente “senza forma” che tuttavia, ogni volta, avventurosamente ritrova o riedifica una *sua* forma, coinvolgendo tanto chi scrive quanto chi legge in una serrata dinamica di proposta/riconoscimento del possibile *statuto metrico* del testo (cioè della specifica funzione che il verso vi assume come principio di strutturazione formale della poesia e di definizione della scena d'interazione ideale in cui si e ci colloca).

Il che conferma d'altronde quanto la poesia versolibrista sia ormai a tutti gli effetti un genere *da libro*. È chiaro infatti che un *riconoscimento metrico* di questo genere non può più davvero avvenire solo a partire dall'incontro episodico e puntuale del lettore con un singolo testo. Per riconoscere un sonetto o una ballata come tali era sufficiente confrontare la struttura di un dato componimento con un modello o schema metrico meta-testuale, stabilmente censito e definito a livello socio-convenzionale. Il ritrovamento inventivo del regime di legalità che delimita il “libero” uso del verso in un componimento novecentesco, invece, può contare in modo solo parziale e discontinuo sulla sua riconducibilità (peraltro di norma sempre parziale) a certi moduli di versolibrismo stabilizzati intersoggettivamente. Ma in effetti al lettore di poesia novecentesco è sempre richiesto di verificare la pertinenza e tenuta di quei modelli, o di qualunque altro idiosincratico principio d'ordine abbia l'impressione di ravvisare nella lettura di certi testi, entro l'orizzonte di esperienza dilatata e protratta del *libro di poesia*. Solo entro la dimensione di serialità organizzata del macrotesto, in

17. Non senza che in ciò entrino in gioco, intorno e al di fuori dell'esperienza del testo, i «protocolli teorici o allegati programmatici» con i quali gli autori possono «orient[are] la ricezione di strutture altrimenti quasi non descrivibili»: col risultato di una spiccata tendenza alla «nominalizzazione dei fatti metrici», come l'ha efficacemente chiamata Paolo Giovannetti (P. Giovannetti, F. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 35-36 e poi ancora pp. 38-40).

effetti, il lettore novecentesco può davvero essere condotto dal poeta – attraverso il più o meno coerente ricorrere di certe abitudini compositive, sul piano propriamente metrico ma anche sintattico, enunciativo, stilistico – a riconoscere il sistema di convenzioni *in re* che governano il suo uso del verso, cioè in ultima analisi il peculiare regime allusivo cui la sua poesia fa riferimento, ciò che per lui la poesia è, e fa.

In quanto si è fin qui osservato, comunque, sono già implicite anche le ragioni per cui è sostanzialmente impossibile rispondere, o se non altro rispondere in modo univoco, agli interrogativi circa il modo in cui si riconfigura, in un contesto versoliberista, il rapporto della poesia con la voce. Come è del tutto ovvio, infatti, la modulazione di quel rapporto costituisce una dimensione o componente decisiva della dinamica di instabile ridefinizione negoziale cui la funzione e natura della forma-verso è strutturalmente sottoposta nel rituale dell'interazione poetica novecentesco. Per ciascun poeta (e anzi, al limite: per ciascun testo di ciascun libro di ciascun poeta) l'oltre-la-pagina cui il verso fa segno può avere o non avere una latenza virtualmente sonora/performativa, può istituire un rapporto più o meno intenso e inventivamente modulato con l'evocazione (o evocalizzazione) di una più o meno fantasmatica *phoné*<sup>18</sup>. Senza alcuna pretesa di tracciare una mappa o diagramma anche solo orientativi delle infinite e spesso d'altronde altamente instabili modulazioni del *voicing* poetico sperimentate nel corso del Novecento italiano, non è difficile però provare a indicarne alcuni elementari super-tipi, che diano l'idea se non altro dello spettro di soluzioni praticate (e praticabili).

Intanto si può osservare che anche nel Novecento è ampia e ricca la gamma di esperienze in cui il verso continua a funzionare come una sorta di partitura per dizione, sia pure solo virtuale: ovvero come un dispositivo per modellizzare, sulla pagina, un evento verbale performativo idealmente ri-suonante in una scena virtuale più o meno anomala o spostata, meglio o peggio fisionomizzata (cioè a seconda dei casi mimeticamente modellata su una certa

18. Su questi temi si vedano ancora le considerazioni di Giovannetti al paragrafo "Metrica per l'occhio e metrica per l'orecchio" della sua "Premessa teorica" a *La metrica italiana*, *ivi*, pp. 27-40.

situazione d'interazione reale, oppure anti-mimeticamente deformata frantumata scomposta, o ancora astrattamente rastremata e essenzializzata, ecc.). In questa zona dello spettro di modulazione dell'uso o riuso della forma verso possiamo collocare, da un lato, le prassi poetiche che in vario modo coltivano un recupero del vecchio paradigma del "canto poetico", sia pure magari addomesticato su registri più colloquiali o per altro verso violentemente distorto, con effetti di tensione e dissonanza (come avviene, per dire, in Saba o Montale). Ma anche le tante proposte che in vario modo configurano il verso come la partitura di un *parlato-recitato* a spiccato tasso di teatralizzazione (certi monologhi-happening del primo Palazzeschi, le *prosopopee* caproniane); o di veri e propri monologhi-chiacchiera che simulano/riproducono l'andamento vivido e sghembo del parlato quotidiano (esemplari i monologhi drammatici di un Raffaello Baldini). Senza dimenticare naturalmente la possibilità di arrangiamenti ancora più complessi e anomali, problematicamente policentrici e sbeccati (basti pensare ai potenti e mobilissimi effetti di *voicing* su cui sono costruiti i romanzi in versi di Pagliarani).

Una seconda grande area tipologica è quella in cui l'uso del verso è inteso a modulare invece una dizione e una sonorità essenzialmente introflesse, mentalizzate. Qui l'altrove rituale in cui il testo poetico idealmente si colloca, e ci invita a immergerci o tuffarci, si costituisce come una sorta di rappresentazione teatralizzata della coscienza del soggetto poetante. La voce o le voci che vi avvertiamo sono quelle che popolano la sua interiorità, sono il riflesso acustico di quello che Northrop Frye chiamava «ritmo associativo»<sup>19</sup> (identificandolo come il radicale di presentazione della moderna poesia versoliberista): non *vero* suono ma fantasma o pensiero di un suono, echeggiante nella cassa armonica della mente del poeta e immediatamente registrato sulla pagina *prima* della sua emersione alla soglia della pronuncia. L'esperienza di lettura che questo tipo di testualità in versi modella ha i caratteri di una avven-

19. N. Frye, *Verse and Prose*, in A. Preminger, F.J. Warnke, O.B. Hardison (eds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enlarged edition, Princeton University Press, Princeton (Nj) 1974, pp. 885-890 (l'articolo è stato di recente riproposto, nella traduzione di Sara Sullam, in «Enthymema», 5 (2011), pp. 17-30: 20).

turosa speleologia delle profondità della coscienza altrui, di una intima e privatissima comunicazione trans-mentale. Naturalmente il tipo di “vociferazione” di cui qui il verso si fa guizzante struttura di pedinamento e messa in forma può avere i caratteri tumultuosi e magmatici di uno stratificato flusso coscienziale (come in certe “fughe” surrealistiche di Gatto o magari nel primo Sanguineti) o può inclinare verso i modi allertati e sospesi, tutti rintocchi e silenzi e fruscii, che scandiscono le accensioni o i baluginii della mente intuitiva (come nel primo Ungaretti, in Quasimodo, in tanta poesia ermetico-ermetizzante); può sceneggiare la “musica” felpata, ronzante, pacatamente rimuginante o nervosamente irritata di un ragionare intimo (vengono in mente tante poesie di Sereni, ma anche di un Pusterla o un Fiori) o spingersi a pedinare la deriva e dissoluzione del pensiero in farfugliamento o lallazione pre- o post- linguistica (come per antonomasia in Zanzotto, o nel primo Viviani). Va da sé, d'altronde, che nella concretezza dei testi tutti questi diversi registri o modi della vocalità “associativa” (ma anche quelli delle altre due “famiglie” di atteggiamenti, invero) possono mescolarsi e convivere, alternarsi e interferire (all'interno dello stesso libro, della stessa poesia), movimentandone la struttura interna e ulteriormente complicando, in parallelo, l'esperienza fruitiva del lettore.

aA

Un ulteriore spettro di possibilità è infine quello dischiuso da un'intenzione d'uso del verso più spiccatamente orientata a farne un dispositivo di organizzazione puramente grafico-spaziale del testo-sulla-pagina, fino al limite di una ideale inibizione di qualsiasi possibile effetto di voce. La poesia accetta ed esplora allora con risolutezza il proprio statuto di testo muto, afono e ottuso, di prodotto di un gesto di “pura scrittura”: spesso anche attraverso una sintomatica interferenza della forma-verso con il paradigma della prosa (emblematico, in tal senso, il lavoro di un Giampiero Neri, o la programmatica tensione ad una *littéralité* integrale che ispira le “prose in prosa” dell'odierna poesia di ricerca); ma anche, con ancor più radicale messa in mora della rilevabilità di una struttura “voce-enunciante”, con il paradigma dello schema o con forme di impaginazione grafico/diagrammatica del testo (come in tante scritture d'avanguardia di primo e secondo Novecento o di inizio millennio – dai *Chimismi lirici* di Ardengo Soffici a certi testi-

elenco di Antonio Porta fra *Cara* e *Week-end* a quelli anche più deprivati di un Marco Giovenale).

Quel che è certo, comunque, è che anche al di là di come questo rapporto con la voce è di volta in volta modulato all'interno del singolo testo (o della singola prassi scrittoria), lo statuto instabile e metamorfico del verso novecentesco costringe chi legge a sperimentare, ogni volta che si accinge a leggere una poesia, la vertigine di una condizione di *indeterminazione* dei protocolli di lettura necessari a confrontarsi con essa: una condizione che si può sostenere solo disponendosi ad un atteggiamento di protratta interferenza e messa alla prova euristica di una pluralità di ipotesi o scommesse circa la postura o stile fruitivo da adottare. Col risultato di un generalizzato effetto di rallentamento o disturbo della «via lessicale» o «semantica» alla decodifica del testo – quella appunto a dominante visiva, con il suo accesso rapido e diretto dai grafemi ai significati –, che inevitabilmente comporterà anche (e sarà l'effetto di) una strutturale sovraeccitazione dei percorsi tipici della «via fonologica», con i loro un poco più tortuosi rimbalzi dal grafema al suono al significato. In questo senso, si può ben dire che il corpo leggente del lettore novecentesco ne sia indotto a processare *tutte le parole della poesia* come se fossero in qualche modo «rare, irregolari o semplicemente sconosciute»: o se non altro, un po' più rare o un po' meno conosciute (in qualche modo sempre «strane e straniere», come diceva Giudici) di quanto non gli apparirebbero se le incontrasse in prosa.

Ho intitolato questo intervento *perdere la voce*. E in effetti per la poesia letteraria, e tanto più per quella contemporanea, la voce – intesa come vera sede o dimensione *originaria* della poesia – potrebbe davvero sembrare qualcosa come la caproniana *Res amissa*<sup>20</sup>: *la cosa perduta*, quel «dono» insomma che i poeti della scrittura avrebbero tanto «gelosamente / (irrecuperabilmente) riposto», dentro i muti segni che inchiostrano le loro pagine, da averlo reso ormai del tutto irrintracciabile. Oppure forse no. Forse quella perdita integrale – per la poesia – resta davvero un limite invalica-

20. G. Caproni, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Garzanti, Milano 1991, ora in Id., *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998, pp. 755-920 (le brevi citazioni seguenti sono tratte dalla poesia eponima, che si legge alle pp. 777-779).

bile. E proprio il ritrovamento, per quanto accidentato e acrobatico, di una qualche rastremata traccia del rapporto con quel «flautoscomparso» essere voce, resta l'unica proprietà davvero *inamissibile* della poesia, l'unica condizione che la sua dinamica identità mutante – anche quando più platealmente sembra negarla – non può fare a meno di perpetuare.