



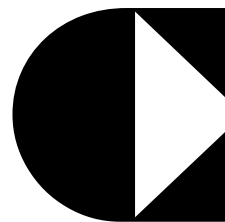
POIESIS OVVERO PERFORMATIVITÀ TRA *ORAL THEORY* E *PERFORMANCE STUDIES*

Fabrizia Vita

ABSTRACT. The problem posed by the re-emergence of poetic orality in the contemporary world is considered by proposing the theoretical and critical application of the tools offered by Performance Studies, in the light of Oral Theory. We intend to reflect on the substantial superimposition of the concept of poiesis and that of performativity.

KEYWORDS: Oral Poetry, Oral Theory, Performance Studies, Literary Genres, Orality and Writing

*D'accordo, amore. Espungiamo
dal testo perle d'acqua.
(B. Cattafi)*



hi voglia corredare il proprio bagaglio umanistico dei pezzi di base può trovare l'etimologia di *poesia* davvero a buon mercato, spacciata ancora tra i banchi del liceo. Tuttavia, l'idea del fare che la parola traina con sé da millenni, sotto spoglie

chirografiche, rimane una delle nozioni più vaghe e complesse dell'equipaggiamento degli stessi letterati¹. Essa si colloca, anzi, tra quegli universali indefinibili che paradossalmente coincidono con i pilastri stessi della letteratura occidentale, in compagnia della inattingibile nozione di quantità vocalica e della irrecuperabile natura effettiva della metrica classica. Il fatto stesso che il comune disagio di una definizione difficile porti ad accostare l'idea di *poiesis* a fenomeni specificamente legati alla dimensione orale dell'arte della parola suggerisce che l'orizzonte di indagine sui punti più oscuri della realtà della poesia è quasi buio, ma pieno della risonanza di un'oralità – vaga ma di resistenza verificata – intorno alla quale verte questo contributo.

Le evidenze epistemologiche, che si rivelano sull'orizzonte della critica umanistica contemporanea² e che qui tenteremo di passare brevemente in rassegna, sottolineano che, per una rinnovata indagine sull'oralità – forse anche su quella non strettamente poetica? –, occorre partire proprio dalla nozione di *poiesis*, tornando a interrogarsi, senza ingenua pretese di esaustività, su cosa faccia effettivamente la poesia.

Nell'introduzione a *Finzione e dizione*, Gérard Genette scriveva:

Se temessi meno il ridicolo avrei già potuto giustificare questo saggio di un titolo ch'è stato già grossolanamente usato: "Che cos'è la letteratura?" – il testo illustre che ha posto tale domanda a propria titolazione in verità non vi ha risposto;

il che tutto sommato è molto saggio: a domanda sciocca, nessuna risposta; ragione per cui la vera saggezza consisterebbe forse nel non porre neppure l'interrogativo. La letteratura è probabilmente molte cose assieme, congiunte (ad esempio) da quel legame piuttosto allentato che Wittgenstein chiamava "aria di famiglia", difficili (o forse secondo una relazione di dubbio paragonabile a quella nota in fisica, impossibili) da considerare nel complesso. Mi limiterò dunque a un solo aspetto, quello che in questo caso maggiormente mi interessa: l'aspetto estetico (Genette 1993: 11).

Sul termine letteratura ci soffermeremo brevemente più in là. Intendiamo piuttosto approcciare la riflessione sulla poesia, che sta molto a monte della letteratura, adottando un criterio performativo, che proveremo subito a delucidare. È appunto questo criterio che ci consente di sostituire la domanda impossibile se non ridicola – consentendo con Genette – su cosa sia la poesia, con quella, forse un po' meno capitale, su cosa essa faccia.

Al di là della soddisfazione teorica che si possa prevedere in questa sede, che sottintende un ascolto limitato sostanzialmente al panorama contemporaneo e italiano, l'intenzione è quella di fornire un saggio delle possibilità che il metodo performativo, che proveremo a illustrare, apre non tanto o non soltanto nella direzione estetica di cui parla Genette. Non si mira cioè a definire, attraverso la tracciatura di un discrimine di valore, ciò che si elevi esteticamente fino al grado poetico del linguaggio; si tratta piuttosto del tentativo di individuazione di un metodo che consenta di avvicinarsi a comprendere cosa faccia il

1 Non sarà possibile, in questa sede, approfondire le articolate questioni etimologiche relative alla parola *poesia* e allo spettro performativo che essa evoca. Rimandando a un approfondimento prossimo la disamina dei rapporti, verificabili in campo letterario, tra ποιέω, πράσσω, δράω, si segnalano, al di là delle voci dei maggiori dizionari etimologici, gli studi senz'altro datati ma tuttora utilissimi, di Marcello Durante, sulla preistoria della lingua poetica greca e, nello specifico, sulla terminologia relativa alla creazione poetica (Durante 1960); sempre sul versante greco sono utili, tra gli altri, il contributo di Komornicka, su poesia e poeta (Komornicka 1984) e di Bouvier, sul poeta come carpentiere (Bouvier 1999). In ottica etimologica e performativa sarà imprescindibile tentare una navigazione del *mare magnum* affrontato dallo studio monumentale di Calvert Watkins, *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics* (Watkins 1995). Interessante e più recente, declinato anche sul versante del mito, lo studio di West, *Indo-European Poetry and Myth* (West 2007), (per il confronto sul tema ringrazio l'amico, indoeuropeista e grecista, Roberto Batisti). Infine, davvero notevole è la visione offerta, risalendo alle radici indoeuropee, dagli studi sulla lingua poetica di Gabriele Costa (Costa 1998), sul quale torneremo brevemente anche in questa sede.

2 Con l'espressione "critica umanistica" si vuole alludere, complessivamente, agli studi critici di area umanistica. L'intenzione di riferirsi a un territorio così vasto è determinata dalla volontà di adottare per lo specifico poetico (che tuttavia tra poco tenteremo di emancipare funzionalmente dai termini tradizionali più stringenti) la lente dei *Performance Studies*, che consente e obbliga a una visione spiccatamente grandangolare delle varie manifestazioni dell'arte. Su *Performance Studies* e orizzonte umanistico si veda il recente contributo di Fabrizio Deriu, *Le fonti performatiche dell'istanza narrativa* (Deriu 2021).

linguaggio poetico, che tipo di operazione intenti, per distinguersi, a più livelli e con diverse intensità, da quello non poetico. In seconda istanza ci si potrà chiedere anche quanto questo discrimine sia netto o al contrario sfumato nel mondo contemporaneo, in particolare nella dimensione dell'oralità.

Operando dunque da subito una riduzione all'essenziale, attraverso la quale vorremmo riscattare la ricerca dal timore che incutono i territori che si danno per dissoadati e i concetti che si ritengono fin troppo assodati per tornarci su, risponderemmo che la poesia fa l'opera. L'opera della poesia è evidentemente la poesia stessa. Dunque, occorre ammettere che, nella dimensione della poesia, convivono un aspetto per così dire oggettuale e uno verbale, di azione. Quest'ultimo si esplica in un processo, il quale a sua volta si deposita – ma non sempre e non necessariamente – in forma di poesia scritta.

Sui legami che il testo intrattiene con l'azione, ai quali l'ermeneutica novecentesca ha dedicato una parte cospicua delle proprie indagini, alcune pagine di Ricoeur risultano nitide e illuminanti:

Profonde ragioni giustificano i trasferimenti dalla teoria del testo alla teoria dell'azione e viceversa. [...] Dirò in breve che, da un lato, la nozione di testo è un buon *paradigma* per l'azione umana, dall'altro, l'azione è un buon *referente* per tutta una categoria di testi. Per quel che riguarda il primo punto, l'azione umana è per molti aspetti un quasi-testo. Essa viene esteriorizzata in un modo paragonabile alla fissazione caratteristica della scrittura. Staccandosi dal suo agente, l'azione acquista un'autonomia simile all'autonomia semantica di un testo; essa lascia una traccia, un segno; si iscrive nel corso delle cose e diventa archivio e documento. Alla maniera di un testo, il cui significato si sottrae alle condizioni iniziali della sua produzione, l'azione umana ha un peso che non si riduce alla sua importanza nella situazione iniziale della sua apparizione, ma permette la reinscrizione del suo senso in nuovi contesti. Finalmente, l'azione, come un testo, è un'opera

aperta, rivolta ad una serie indefinita di "lettori" possibili. I giudici non sono i contemporanei ma la storia ulteriore (Ricoeur 1989 :168-169).

Si tratta chiaramente di una riflessione sul testo nella sua forma scritta, ma si può accogliere il suo significato in generale, come riferibile anche al testo orale: esso evidenzia la sua attività più nell'atto di manifestarsi che in quello di depositarsi, anche se, dal Novecento, pure un'esecuzione orale può divenire documento, in forma di registrazione audio – che è una formata di scrittura –. Proveremo ad affrontare tra poco, brevemente, anche il rapporto tra scrittura e oralità, spesso in secca ma pronto a ripartenze apparentemente improvvise, come quella verificatasi poco oltre la metà del secolo scorso: anticipiamo qui che, etimologicamente ancorato, il concetto di testualità come tessitura di dati linguistici che si consegna a un'alterità – indipendentemente dalla forma scritta o orale in cui lo fa – è la base comune per ogni ulteriore riflessione, che, a seconda dell'opportunità, si presenti più o meno incline a discriminare tra le due forme³.

Tornando a Ricoeur: la lezione dell'ermeneutica, insieme a quella che proviene dalla fenomenologia, è stata sostanzialmente assorbita dalla critica del secolo scorso, penetrando attraverso il canale della teoria della letteratura⁴, e divenendo vulgata, almeno nella formula di *opera aperta*, che abbiamo rintracciato nelle righe appena lette, ma che ha avuto straordinaria diffusione in Italia grazie agli studi di Umberto Eco (Eco 1962).

Ora, la maggior parte delle ricerche sulla dimensione attiva della letteratura si è concentrata sul momento di approdo, il lettore, che coincide con il punto di attivazione-riattivazione della scrittura.

Gli studi sviluppati negli ultimi decenni, a cavallo tra letteratura e scienze cognitive, si sono rivolti anche alla fase dell'ispirazione e creazione oltre che a quella della

3 Sul concetto di testo risulta in questo senso ancora imprescindibile l'*Avviamento all'analisi del testo letterario* di Cesare Segre (Segre 1985).

4 Tra gli studi italiani sull'ermeneutica della lettura ricordiamo, per acutezza ed essenzialità, il breve contributo di Paolo Giovannetti (Giovannetti 2019) e le pagine dedicate alla questione da Giovanni Bottirolì (Bottirolì 2006: 410-426).

lettura dell'opera⁵. Tuttavia, le indagini sul primo aspetto, intorno alle quali è naturale che si concentrassero maggiori aspettative, sono risultate comunque più impervie. È emersa dunque, forse anche in virtù di una vacanza o di una sostanziale insoddisfazione su questo fronte, la proposta di affiancare al paradigma cognitivista quello offerto dai *Performance Studies*⁶.

Si immagina facilmente che un'indagine performativa possa rivolgersi con agio immediato, ma rischiando forse una certa fiacchezza, al punto di destinazione dell'opera. L'esempio più semplice, in questo senso, sarebbe rappresentato dal momento della resa, cioè della messa in scena, ovvero della attivazione performativa, di un testo specificamente teatrale. Tuttavia, i concetti di base della teoria performativa, al di là dell'ovvio domicilio che hanno su un palco tradizionale e applicati invece al contesto ibrido della poesia orale contemporanea, potrebbero rivelare una altrimenti insospettabile capacità di rischiarare, è il caso di dirlo, anche la zona aurorale dell'opera – e non ci riferiamo chiaramente solo a quella teatrale – ovvero proprio il territorio della cosiddetta ispirazione. Essa, sfuggente eppure ostaggio della concrezione metaforica più resistente che abbia prodotto la mitogenia romantica, risulta di più ardua penetrazione.

Ora, sebbene i legami tra ermeneutica del Novecento e teoria della *performance* non siano stati, per la verità, troppo enfatizzati, la convergenza del portato epistemologico dei due approcci sull'idea di azione appare significativa.

Ricostruendo con cura l'archeologia della teoria schechneriana della *performance*, Fabrizio Deriu rievocava la sua preistoria, nel concetto di *actual*:

Il viaggio esplorativo e descrittivo che Schechner intraprende inizia quindi col concetto di *actual* [...]. *Actuals: uno sguardo alla teoria della performance* è un saggio del 1970[...]. Il cuore dell'idea di *actual* è in qualche modo una contrapposizione o un capovolgimento del principio estetico implicito nella teoria mimetica dell'arte che si fa risalire, nel pensiero occidentale, a Platone e Aristotele. Le realizzazioni di gran parte delle avanguardie artistiche, osserva Schechner, introducono l'idea che "l'arte non è un modo di imitare la realtà, o esprimere stati della mente" (Schechner 1970: tr.it. 41), ma un evento. Così come sono eventi, prima che espressioni artistiche, le cerimonie rituali studiate dagli antropologi. [...] La nozione di *actual* non subisce sotto la stessa denominazione ulteriori sviluppi, ma la sua sostanza antropologica va, per così dire, a dare corpo alla nozione che costituisce l'ossatura intorno alla quale è costruita la riflessione e l'elaborazione teorica di Schechner, vale a dire la *performance* (Deriu 1988: 10-12).

Basati su una logica interna davvero performativa, in divenire, i concetti che formano la teoria schechneriana risultano tipicamente sfuggenti a definizioni troppo nette. Tra le definizioni eluse anche quella del termine basilare *performance*. Tuttavia, possiamo farcene un'idea leggendo la risposta che Schechner dà alla domanda *What is to perform?* nella sua *Introduzione ai Performance Studies*:

Negli affari, nello sport, nel sesso, "eseguire una *performance*" significa fare qualcosa che raggiunga un livello prossimo al successo, all'eccellenza. Nelle arti, "eseguire una *performance*" corrisponde a mettere in scena uno spettacolo, un'opera teatrale, un balletto, un concerto. Nella vita quotidiana, significa esibirsi, raggiungere i limiti delle proprie possibilità, sottolineare il valore di un'azione per coloro che la stanno osservando. Nel XXI secolo, la gente, come mai era successo prima, vive e vivrà di *performance* (Schechner 2018: 71).

5 Ancora utile, per uno sguardo generale, la breve introduzione di Marco Bernini e Marco Caracciolo su *Letteratura e scienze cognitive* (Bernini – Caracciolo 2013). Contiene interventi sulla poesia interessanti e meno noti il volume miscelaneo curato da Massimo Salgaro, *Verso una neuroestetica della letteratura* (Salgaro 2009). Infine, su un fronte più specifico, *Retorica e scienze neurocognitive* di Stefano Calabrese (Calabrese 2013).

6 Fondati da Richard Schechner, i *Performance Studies* ricevono suggestioni, all'origine, dalla filosofia del linguaggio di John Austin, dall'antropologia di Victor Turner e dalla sociologia di Erving Goffman, ma in primo luogo si basano sull'esperienza biografica – come lui stesso ama precisare – e artistica di Schechner. Oggi sono una galassia, ben descritta nella *Introduzione ai Performance Studies* dello stesso fondatore (Schechner 2018: 34-53), nella quale le ricerche dedicate alla poesia occupano una posizione senz'altro non preminente. Tuttavia, presso la Northwestern University, gli studi performativi hanno avuto un singolare sviluppo in direzione della poesia orale, a partire dall'esperienza decennale del Dipartimento di Interpretazione orale (*Ibidem*: 35).

Commentando questa affermazione, Deriu scrive: «La scelta di definire un concetto mediante una panoplia di verbi piuttosto che attraverso sostantivi è già di per sé significativa. Presenta infatti il considerevole vantaggio di mostrare la natura essenzialmente dinamica del concetto: i verbi esprimono azioni e dove non c'è azione non c'è *performance*» (Deriu 2012: 84). E chiosa in nota: «Non è necessariamente vero il contrario: non ogni azione è una *performance*, e tuttavia questa considerazione sta alla base dell'idea "afferma con chiarezza da Goffman, secondo cui *performing* [eseguire *performance*, agire secondo partiture] è una modalità del comportamento che può caratterizzare *qualsiasi* attività" (Schechner, *Magnitudini della performance*, 61 n.)» (*Ibidem*: 84-85 n.).

Una delle più lampeggianti formule di Schechner distingue ciò che è *performance* – *is performance* – da ciò che è interpretabile come una *performance* – *as performance* – (Schechner 2018: 86-90). A questa espressione sintetica e suggestiva, che conferma tuttavia la vaghezza sempre ricercata dallo studioso, rimanda anche la distinzione tra *performance* e *performatività*, sulla quale si sono impegnati, in particolare, gli studi di area italiana.

Sebbene ci si sia recentemente orientati al tentativo meritorio di una definizione etimologica della parola *performance* (Tomasello-Vescovo 2020; in generale, sul termine, già Bigliuzzi 2002: 9-19), la parola *performatività* – sollevata, come derivato, dalla diretta compromissione con le questioni di etimologia – risulta ancora felicemente aperta. Da un lato essa rappresenta la proprietà "verbale" della *performance*, la sua essenza attiva-attivatrice; dall'altro, più pragmaticamente, sembra adatta a circoscrivere – con un rischio di isolamento che registriamo purtroppo ancora alto – un'area degli studi performativi, quella che si dedica alla letteratura e che rivendica una collocazione precipua all'interno del paradigma.

Non a caso, proprio in riferimento a una riflessione generale sull'oralità artistica contemporanea, nell'introduzione agli atti di un ricco e recente convegno italiano, *L'arte orale. Poesia, musica performance*, si

legge: «Per quanto riguarda la letteratura [...] "significato" e "evento" si integrano dando vita di volta in volta a nuove configurazioni, che variano idealmente da un massimo di performatività a un massimo di scrittura e testo, dove l'evento sopravvive in dosi via via più "omeopatiche" [...]» (Cardilli-Lombardi Vallauri 2020: XV). Si tratta di una visione che riconosciamo in effetti performativamente corretta: orientata all'evento; basata sulla polarità *immediacy* (della comunicazione orale "faccia a faccia")/*distance* (massima nella comunicazione "scritto a scritto") teorizzata da Koch e Oesterreicher (2012); riferita in modo congruo alla dimensione storica in cui dall'oralità si passò alla scrittura/letteratura. Tuttavia, come vedremo, quando parliamo di performatività della letteratura in senso lato intendiamo in questa sede riferirci a qualcosa di ancora più essenziale, sebbene meno palpabile di quanto ci si possa forse auspicare in sede di ricerca: una proprietà presente, con modulazioni peculiari, nell'una e nell'altra forma, scritta o orale, al di là della dose di eventualità manifesta in *performance* più o meno rivelate.

Ha scritto Dario Tomasello:

"Performatività", nello specifico, significa "capacità di agire qualcosa" rimanda alla sfera del fare, del compiere un'azione. Con tale definizione, si intende riorientare la percezione della cultura da una statica collezione di artefatti ad una rete di interazioni, un *network* dinamico di processi interrelati e multilivello che contesta la fissità di forma, struttura, valore o significato. [...] In questa direzione, la scoperta dei *mirror neurons* ha enfatizzato la vocazione performativa che, prima ancora che nelle azioni e nel linguaggio (come illocuzione) è evidenziata da un'attivazione di molteplici aree cerebrali significativamente improntata all'*actio*. L'anelito alla *performance* risiederebbe non tanto, e non solo, nella lezione degli *speech acts* di austriana memoria, quanto piuttosto in una radicalità performativa della nostra percezione neurobiologica. Sebbene ci sia chi, ragionevolmente, ha sollevato dei dubbi sull'appartenenza all'area della *performance* della letteratura e degli studi letterari, la performatività (secondo lo stesso Richard Schechner "a term hard to pin down"), si riferisce, in realtà, ad un *milieu* più complesso e riguarda, più ancora di una possibilità meramente spettacolare di un testo scritto (sia consuntivamente che preventivamente), l'aspirazione performativa sottesa, per usare un

termine preso a prestito dall'evoluzionismo, ad ogni euritopicità dell'individuo, ovvero ad ogni comportamento destinato a passare al vaglio della nostra capacità, nonché necessità, di sperimentare un'abilità, un'attitudine (Tomasello 2015: 57-58).

Ora, scegliendo come oggetto di studio la poesia orale, l'attenzione del critico, libera di appuntarsi su un oggetto che palesemente, anche, *is performance*, potrebbe ritenersi sollevata dalla responsabilità di esercitarsi epistemologicamente sul filo tra *performance* e performatività, lasciando cadere il gioco: tuttavia, proprio in questo caso, chiamare in causa il concetto più labile, meno afferrabile ma più essenziale di performatività, costringendosi volutamente a un'indagine più profonda, si rivela più interessante.

Una ricerca sulla performatività della dimensione orale si può condurre più agevolmente ponendo l'oralità allo specchio della scrittura che, soppressa la *pars* più evidentemente performativa nel silenzio della pagina, obbliga ovviamente il critico performativo a inoltrarsi nel segreto essenziale di una azione priva di immediata estroflessione. Infatti, se la performatività sommersa è l'unico mistero disponibile all'esercizio investigativo di ricerche di ascendenza schekneriana che si rivolga a fenomeni di pura scrittura, è innegabile che lo stesso mistero, sicuramente attivo, anima anche l'oralità.

Una conduzione di questo tipo è d'altronde conforme alle condizioni inaggirabili che la ricerca in oggetto deve affrontare in partenza: l'oralità che possiamo esperire nel mondo contemporaneo non può che essere "secondaria", secondo la nota formula di Zumthor (Zumthor 1984) e di Ong (Ong 1986: 51), e dunque non si può indagare se non in relazione con la letteratura, ovvero con la scrittura. Sottolinea Massimo Fusillo:

da tempo si è abbandonata la dicotomia netta fra oralità e scrittura, uno dei binarismi su cui si è costruita la cultura occidentale, dando al primo termine il valore di una pienezza primaria e originaria, fino alla decostruzione paradossale di Derrida, che ha teorizzato una primarietà della scrittura suscitando infinite discussioni [...]. Certo non bisogna dimenticare l'impatto rivoluzionario che gli studi sull'oralità

hanno avuto sulla critica letteraria [...]. Non si devono però trasformare queste acquisizioni in un anticanone, e considerare quindi l'oralità la forma più autentica e preziosa di comunicazione letteraria. [...]. Se si guarda in prospettiva storica, nella lunga durata, si nota che in fondo la maggior parte delle epoche ha praticato una costante commistione di oralità e scrittura [...] (Fusillo 2009: 172).

Accogliendo il monito anti-romantico in prospettiva performativa, occorre precisare che, in sede critica, si può addirittura continuare ad accordare la propria lettura all'ottica di un binarismo che non sia però fine a se stesso, né teso ad esaltare uno dei due aspetti a discapito dell'altro, ma funzionale al movimento dell'opera, alla sua azione: l'oralità e la scrittura sono effettivamente un binario ed effettivamente appaiono indivisibili. Più che di commistione si può parlare dunque di confermata concorrenza a un unico scopo creativo. Se poi si adotta il principio della testualità nell'accezione sopra ricordata, la comune performatività di oralità e scrittura si potrà ritenere solidamente fondata. Recuperato dunque all'orizzonte di indagine orale l'essenzialità del performativo, al di là dell'evidenza che una declamazione orale è a tutti gli effetti una *performance*, con l'orecchio rivolto al nostro oggetto, si potrà indagare la performatività come proprietà attivante, collocata, per intenderci, proprio al momento dell'ispirazione, che condivide con la memoria, sulla quale torneremo brevemente tra poco, lo stesso spazio mentale, finendo a volte per sovrapporsi, se è vero ciò che viene descritto dal mito originato in seno alla tradizione orale, e cioè che Mnemosine è madre delle Muse.

Guardando alla performatività come dimensione che l'oralità condivide soltanto con la letteratura, si scoprirà dunque che la performatività di fatto coincide con la poesia stessa, con la sua essenza attiva, con la sua essenza concepita in senso lato e al di là di ogni ingolfante distinzione in generi. Se poi è ancora consentito, a margine del lavoro dei giganti, cercare per questa via una definizione di letteratura, si potrà dire semplicemente: la letteratura è la poesia stessa, ma osservata nel suo percorso e nelle sue deviazioni: a partire dal momento in cui essa si deposita in lettere,

ovvero in scrittura, fino ai suoi esiti meno prevedibili, cioè allo specchio della prosa, su cui torneremo brevemente tra poco⁷.

Ci soffermiamo su quest'ultima affermazione, ovvero che la letteratura sia una specificazione e declinazione scritta di un unico originario macro-genere, la poesia, e cerchiamo di chiarirne i termini.

Alla inequivocabile condanna che Ong riserva alla formula "letteratura orale", considerata ragionevolmente "concetto mostruoso" e "termine assurdo" (Ong 1986: 51), faceva eco opportunamente la riflessione che Gabriele Frasca consegnava a *La lettera che muore* (Frasca 2005). Frasca, soffermandosi sull'origine del termine "letteratura", evidentemente legato alla civiltà del libro, – nel tentativo, per altro assai equilibrato, di definire il piano semantico che oggi è a esso ascrivibile e spazzare il campo dai limiti di una visione chirografica – ha scritto: «la "letteratura", così come la intendiamo nella sua accezione vasta, è il sinonimo approssimativo di un fenomeno essenzialmente linguistico ben più complesso, cui si darà il nome di "arte del discorso"» (*Ibidem* 2005: 14).

La formula – che richiama quella di Genette «la letteratura è l'arte del linguaggio» (Genette 1993: 11) – è senz'altro cauta, limpida e opportunamente inclusiva. Si può forse tuttavia provocare una considerazione performativa proponendo appunto di sostituire al termine letteratura, quanto meno in sede di una riflessione teorica circostanziata, il termine poesia, *tout court*.

Se è vero che l'arte che divenne letteratura era all'origine orale, è altresì vero che essa era tutta poetica, ma prima di addentrarci, occorre un'avvertenza.

La lente dei *Performance Studies*, se applicata al campo degli studi umanistici

produce visioni caratterizzate da un essenzialismo più calibrato di quanto forse appaia e ben cosciente di poter provocare un certo sconcerto, ovvero di poter indurre una certa resistenza intellettuale e persino un iniziale rigetto dal fronte degli studi umanistici⁸. Degli studi performativi, del resto, colpisce proprio quello che la lingua italiana, nella traduzione imperfetta che scegliamo, rivela: essi sono performativi in sé e per sé, hanno qualità di *performance*. Anche la critica ha *agency*. Ciò è verificabile, in primo luogo, proprio nella misura in cui questi studi si rivelano capaci – sollevando lo scandalo innocuo e ponderato della riduzione pragmatica di molti costrutti intellettuali raffinatamente consolidati dai metodi millenari della critica – di creare una resistenza simile a quella che nel panorama culturale, e specificamente poetico, italiano ha provocato la riemersione dell'istanza performativa dell'oralità. Conservando felicemente la tensione antropologica delle origini, gli studi performativi mostrano inoltre uno spiccato interesse tanto per la contemporaneità quanto per i tempi remoti, tra i quali quello in cui si collocano le origini della poesia rientra a pieno titolo. Ora, ciò che in questa direzione i *Performance Studies* tentano di operare è la correzione dell'inevitabile miopia di uno sguardo tanto ambizioso, ma tale correzione non può non comportare una ricaduta: rimpicciolirà e renderà fin troppo netti i contorni degli oggetti inquadrati. E guardando, dunque, alla poesia con questa lente, bisogna ricordare che, se nella visione ottenuta la preziosità delle sfumature fornita da secoli di elucubrazioni specifiche della retorica si perde momentaneamente, ciò è in nome della affilatura minimalista dei concetti,

7 Riscattiamo l'opportunità di questa visione della poesia come genere "complessivo", in sede teorica e in ottica performativa, al di là dell'impressione che essa sia veicolata da quello che Fortini, in un interessantissimo saggio sulla *Poesia ad alta voce*, individuava come «tenace rifiuto tardo romantico di distinguere fra generi letterari» (Fortini 1986: 36). Questo rifiuto sarebbe legato, secondo Fortini, a una «confusione di ruoli», sostanzialmente quello del poeta e quello dell'attore, verificatasi negli anni Settanta in Italia. Il punto è se la "confusione" sia frutto di una degenerazione o di una involuzione, e infine se in questa involuzione si possa cogliere qualcosa di positivo o solo il senso di catastrofe diffusamente e forse esageratamente avvertito da una parte del mondo intellettuale italiano, negli anni Settanta.

8 Sulla resistenza iniziale all'introduzione del paradigma dei *Performance Studies* in Italia, si veda il saggio di Dario Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies* (Tomasello 2018) che figura in calce all'edizione italiana dell'*Introduzione ai Performance Studies* di Schechner (Schechner 2018).

dalla quale si può sempre tornare indietro: rinunciando a ricerche cronologicamente più estreme, rimuovendo la lente, spostando uno sguardo meno spericolato su oggetti più vicini. Se infatti la natura gli studi sulla *performance* è performativa a sua volta, il metodo dinamico acquisito non necessariamente deve assestarsi su un territorio e divenire definitivo, ma pare possa ritrattare la propria presenza dopo aver fornito una preziosa occasione di rischiaramento, pronto magari a rinnovate incursioni.

Ora, ancora dietro questa lente, ma con l'intenzione di eludere il più possibile la tentazione di passare una facile spugna sulla millenaria teoria dei generi letterari⁹, occorre riferirsi chiaramente alla fondazione greca della poesia occidentale (Gentili 2006). Ciò che si vuole semplicemente rilevare è che, come racconta il mito stesso delle Muse e come conferma la *Poetica* di Aristotele – e come con irripetibile intelligenza davvero performativa insegna la filosofia di Vico – tutto il “fare” che si fa con le parole era in origine poesia, genere unico, per così dire, declinato nel vantaggio di quelli che chiamiamo sottogeneri: lirico, corale e coreutico, epico-narrativo, teatrale etc.¹⁰

Ciò torna particolarmente chiaro se si guarda alla poesia davvero performativamente, ovvero come a una prassi, che ha un suo sviluppo interno nella memoria e una sua manifestazione esterna nella voce – e, in origine, anche nel gesto – e che consiste prevalentemente nella versificazione, la quale appare “cosa fatta” ovvero si rivela come artificio perché si distacca e affranca la parola dallo scorrere immusicale del quotidiano parlare, su cui torneremo tra poco.

Se nel campo della sonorità, dell'oralità, quindi, si distinse originariamente ciò che era “fatto” poeticamente dal suono comunicativo quotidiano disorganizzato, in verità si può a ragione affermare che la poesia come macro-genere, in senso di generatore, iniziò ad essere identificabile come un genere, nel senso lato di tipo, solo con l'introduzione della scrittura, quando, per evocare il celebre saggio, la Musa imparò a scrivere (Havelock 1987) e quando dunque nacque anche la prosa¹¹.

Ci soffermiamo brevemente sulla prosa, oggetto, tra le altre, delle notissime riflessioni consegnate da Barthes a *Il grado zero della scrittura* (Barthes 1982), polo che non comprendiamo nel nostro cerchio, ma che risulta indispensabile ad equilibrarne il peso, dalla propria collocazione *extra moenia*, e che ha avuto straordinaria fortuna nella riflessione che le avanguardie italiane del Novecento fecero, comparativa anche quella, tra poesia e prosa¹².

È evidente che la prosa è un genere scritto e dunque dai caratteri spiccatamente mentalistici, non è fatto per la voce e la voce non può accoglierne ampiezza e a-ritmicità, se non con sforzo. Solo nella visione offuscata da secoli di scrittura esso può apparire, paradossalmente, come il genere più vicino alla quotidianità, alla invenzione della cosiddetta “prosasticità”, appunto: ma la quotidianità è il territorio d'elezione per l'incontro, nella vocalità, della poesia e del normale parlare. Tuttavia, si può chiamare prosastico il quotidiano solo intendendo la prosa come parola “non fatta” cioè non artefatta, non elaborata poeticamente, in pratica non versificata. Anche la prosa descrive dunque dall'esterno, per contrasto, la dimensione artigianale, performativa, della poesia e una disposizione

9 Per una riflessione sulla teoria dei generi centrata in relazione alla poesia e in particolare alla poesia moderna si vedano le pagine lucide e ricche di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, nel quale lo studioso si riferisce alle note teorie di Szondi, Todorov e Genette (Mazzoni 2005: 26).

10 Nell'ambito di una disamina del problema dei generi ampia e articolata, della quale non è possibile riferire estesamente in questa sede, salterà all'occhio una opportuna nota di Mazzoni, in merito alla tesi affidata da Genette al suo *Introduzione all'architetto* (Genette 1981): «le categorie di narrativa, dramma e lirica su cui si reggono quasi tutti i sistemi moderni non hanno alcun fondamento logico assoluto, ma solo un'origine storica relativa» (Mazzoni 2005: 27).

11 Sui rapporti originari tra poesia e prosa e sulla prosa ritmata, in riferimento alla transizione neolitica, si veda lo studio succitato di Gabriele Costa, sulle origini della lingua poetica (Costa 1998).

12 Ancora sul rapporto tra poesia e prosa nella prospettiva del passaggio dall'oralità alla scrittura, si veda l'interessante saggio di Stefano Ghidelli, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria* (Ghidelli 2020).

comparativa ci tornerà utile quando vorremo distinguere, all'interno dell'oralità, ciò che è poetico e ciò che non lo è.

La poesia, per millenni, ha rappresentato dunque il *medium*, il mezzo e il mestiere con il quale si faceva l'arte del discorso: per questo, nella sua coincidenza con il concetto artigianale di fare – che non è altro che una declinazione più incidente, creativa o trasformativa, di agire – si può guardare alla poesia, o quanto meno alla poetica, in riferimento all'aspetto pragmatico, metodologico, super categoriale della fondazione teorica aristotelica, come a un sinonimo del concetto di performatività, calato in un contesto di parola.

Se poi, staccandoci dalla ambiziosa visione di profondità millenaria di cui sopra, mossi da intenzioni più pratiche, ci si volgerà all'osservazione della poesia contemporanea, il confronto tra il contesto scritto e quello orale nel quale essa è tornata a presenziare dopo all'*oral turn*, rilevabile – con le cautele storiografiche sarebbe opportuno adottare – sull'orizzonte della letteratura contemporanea anche in Italia, stimolerà ad approfondire certe prospettive tracciate nel secolo scorso.

Una ricerca sul contemporaneo effettivo sa rivelare, ad esempio, che il poeta orale – la cui fisionomia generale oggi risponde a quella di uno scrittore che fissa più o meno concretamente le fasi della sua composizione e che le performa oralmente a vari livelli – chiamato a testimoniare appunto sulle fasi della sua composizione altrimenti inaccessibili, è in grado di descrivere con consapevolezza teorica l'esistenza della propria oralità nella propria mente, dove essa sarebbe generata dal concorso di ispirazione e memoria, prima di essere performata in modi intellegibili a un'alterità collocata al di fuori di essa¹³.

Ora, è chiaro che, guardando le implicazioni della memoria nel processo creativo

poetico non ci riferiamo tanto alla memoria *tout-court*, quella che in una condizione di oralità primaria consentiva all'aedo di ritenere la poesia ereditata dalla tradizione per poterla rielaborare e riprodurre. La psicologia cognitiva ha definito i concetti di memoria a breve termine, memoria procedurale e memoria di lavoro, solo in parte sovrapponibili e ovviamente posseduti anche dai vecchi bardi. Per offrirne un'immagine vivida e semplice, seguendo una tendenza spesso abusata, non resistiamo ad attingere a nostra volta una metafora al bacino del linguaggio informatico: nel mondo di oralità secondaria la memoria del poeta è simile a una *ram*, una memoria operativa, ovvero creativa, un supporto al dinamismo verbale che consiste nel momento performativo dell'ispirazione e realizzazione mentale dell'opera. Tuttavia, è chiaro che ogni poeta ha una memoria di base del complesso dell'opera che ha prodotto e, se poi è un poeta anche orale, è comune che abbia imparato a memoria un numero più o meno definito di suoi testi, anche quando preferisce abitualmente performarli con il supporto scritto a disposizione¹⁴. Questa memoria di base della propria opera, che affianca e in parte coincide con la memoria biografica, è la fonte alla quale l'ispirazione attinge quasi sempre in innumerevoli ripetizioni, se è vero che l'intertestualità, esperita come intratestualità, è una condizione ineludibile di ogni *opera omnia* personale. Mentre invece la memoria operativa è il luogo impalpabile nel quale l'ispirazione si manifesta e si performa in creazione interiore, nelle lunghe fasi di un processo che per gran parte risulta impossibile da ricostruire allo stesso scrittore/oratore.

Noi non possiamo definire questo processo in termini univoci. Esso è sicuramente performativo. Che sia mentale è evidente, meno evidente è se sia scritto o orale.

13 Ho potuto riscontrare questa costante nell'ambito di un progetto che contempla la raccolta di una serie di interviste a personalità dell'oralità italiana contemporanea. Il dato si riferisce genericamente alle prime cinque conversazioni, realizzate nella primavera del 2021 con i poeti Francesco Benozzo, Gabriele Frasca e i membri del collettivo bolognese Zoopalco Eugenia Galli, Toi Giordani, Riccardo Iachini e Vittorio Zollo; con gli autori – entrambi narratori e attori – Gaspare Balsamo e Davide Enia.

14 Ecco, a proposito, con un significativo cortocircuito dizione-lettura una testimonianza di Umberto Fiori: «Molti miei testi li conosco a memoria, e potrei "dirli" senza leggerli; ma questo darebbe alla lettura un carattere che non ricerco, e dal quale anzi rifuggo» (Fiori 2020:149).

Una lettura ispirata a Derrida suggerirebbe la possibilità di individuare nella memoria operativa del poeta una serie di scritture, ovvero fasi della stessa scrittura in relazione tra loro, una quantità indefinibile di avantesti del testo orale o scritto che si manifesterà nella *pars* esterna del processo¹⁵. Qualora si volesse dunque adottare una visione che privilegi l'idea di ispirazione e creazione come scrittura mentale – prospettiva che riteniamo ermeneuticamente utilissima – si rischierebbe tuttavia di rimanere impigliati nelle maglie di una costruzione metaforica estremamente interessante, utile in ultima analisi a raggiungere una visione della questione concreta proprio come la scrittura, ma carica, almeno in partenza, di una inclinazione retorica i cui effetti di deriva, suggestivi, sarebbero senz'altro più difficili da arginare. Se invece si adotta una visione dell'ispirazione e realizzazione mentale come momento eminentemente orale della creazione, la conoscenza dei meccanismi dell'oralità primaria, emersi nella ricerca sull'oralità condotta nel Novecento, è in grado di soccorrere e orientare in senso più pragmatico la nostra riflessione.

Il primo paradosso che dobbiamo rilevare è che, se ciò è vero, è davvero possibile affermare anche che esiste un livello in cui oralità e scrittura sono manifestazioni binarie e funzionali della stessa "cosa" mentale.

Ma, senza soffermarci su questo aspetto, che nella sua scarsa visibilità ci costringerebbe, ciò non di meno, a riflessioni ontologiche ulteriori, ci tratteniamo invece dentro l'alveo di una visione fenomenologica e performativa e, per questa via, incontriamo l'opportunità di riflettere su un paradosso su cui l'*oral theory* non si è forse soffermata in termini abbastanza espliciti: l'oralità è attiva anche senza che nessuno la espliciti e senza che nessuno la ascolti.

Sarà a questo punto evidente che una tale consapevolezza di ciò che dell'oralità è performativo ma non necessariamente performato, e dunque tutt'altro che evidente, non può che raggiungerci attraverso la riflessione comparativa con la dimensione passiva-attivabile della scrittura, che ne risulterà, di converso, illuminata. Se l'ermeneutica sul testo suggerisce che un'opera scritta può essere attivata solo dalla lettura, un'ermeneutica performativa del testo orale, congiunta a una prospettiva cognitivista che potrebbe recuperare fiato in questo contesto rinnovato, deve spingersi a immaginare l'oralità nella sua dimensione di memoria (ben nota anche e soprattutto a chi abbia tentato di penetrare le dinamiche dell'oralità primaria), come un deposito impalpabile e sempre attivo, in quanto circuitante nella mente del soggetto vivente-poeta orale, ma realmente attivato solo nel momento in cui si trasforma nella sua dizione.

Anche al di là delle evidenze di un certo romanticismo contemporaneo, che ha portato, per esempio, all'istituzione dei *tesori umani viventi* dell'Unesco¹⁶, guardando alla mente e al corpo viventi del poeta, in un'ottica performativo-cognitivista, non si potrà non considerare che il poeta orale consiste in un archivio di poesia "attivo- in quanto vivente" e si esprime in un repertorio "attivo- in quanto fruibile"¹⁷.

Se si rivolge l'attenzione al contesto della poesia orale contemporanea, considerando praticamente l'attività di alcune personalità che vi si muovono, a vari livelli ed esprimendosi variamente, torna in mente la domanda dalla quale muovevamo, ovvero se fosse possibile evadere le strettoie del poetico tradizionale e mostrare come l'oralità poetica, in senso lato, sia comprensiva di più generi, al suo interno. A nostro avviso, se è vero che la poesia, guardando alla sua essenza performativa originale, risulta super-categoriale, anche

15 Ho provato ad affrontare questo aspetto in un breve contributo (Vita 2021) nel quale accenno anche all'accoglienza di Derrida in Italia, al filtro della filosofia di Maurizio Ferraris.

16 In Italia tra i *tesori umani viventi* dell'Unesco è stata rubricata, per la poesia orale, una sola testimone, la "poetessa popolare" messinese Maria Costa.

17 Sui concetti di archivio e repertorio si è interrogata ampiamente Diana Taylor, in particolare si ricorda il suo contributo su *performance* e patrimonio culturale immateriale (Taylor 2019: 171-197).

l'oralità attuale ne evidenzia la trasversalità rispetto ai generi¹⁸. Uno studio sull'oralità contemporanea, necessariamente approfondito al di là delle riflessioni teoriche accolte in questo spazio e pensate come premesse, si potrà offrire anche come un mezzo per rischiarare la qualità macro-generica di cui sopra. È per questo quanto mai opportuno considerare la poesia orale, anzi l'oralità poetica contemporanea, non semplicemente come pratica della voce che legge o declama a memoria poesia, ma nel senso più ampio del quale abbiamo raggiunto visione, come un macro-genere, poetico appunto, cioè performativo, all'interno del quale diversi generi felicemente coesistono, performandosi in una fortunata varietà. Essa solo superficialmente si manifesta slegata, si esprime negli esiti diversificati nel ventaglio di un tempo millenario: declamazione ovvero pubblica lettura o *reading* di un testo in versi; parola cantata con o senza l'accompagnamento di uno strumento musicale; spettacolo di teatro; etc.

Se all'inizio si potrà limitare l'approccio a esempi sostanzialmente afferenti al primo tipo, occorrerà, anche qui, evidenziare la consapevolezza della possibilità di approfondire la prospettiva più larga suggerita anche dalla recente proposta di Dario Tomasello, in *Playtelling*. In questo studio, rilevando ed esaltando il principio della narratività come base comune alle diverse manifestazioni dell'oralità contemporanea italiana, Tomasello ha voluto comprendere nel suo alveo, accanto all'opera di una poetessa come Jolanda Inzana, «votata all'ostensione generosa dei

suoi versi» (Tomasello 2021: 89), anche Marco Baliani e Davide Enia, autori-attori ascritti entrambi alla categoria del cosiddetto teatro di narrazione italiano in cui, a esaltare peraltro il legame con la pratica della scrittura, si rileva la prassi secondo la quale recita solo chi abbia prima scritto la sua parte¹⁹. Si tratta di forme di oralità che si esplicano sulla scena: la critica, evidenziando l'impossibilità di liquidarle come teatro *tout-court*, ha tradito un felice disorientamento e la necessità di riferirsi ad esse con formule a cavallo tra diversi generi²⁰. D'altronde già Massimo Fusillo, in un brevissimo cenno, nel libro di estetica della letteratura succitato, aveva inserito nel ventaglio ampio dell'oralità contemporanea «il teatro dei nuovi cantastorie (Baliani, Celestini, Paolini)» (Fusillo 2009: 173). È davvero significativo anche l'utilizzo del termine «cantastorie» scelto da Fusillo per riferirsi alla cerchia (per la verità più larga di quanto lo studioso lasciasse intendere, affidandola a una breve nota) di autori-attori che rappresentano in Italia un genere a cavallo tra teatro, narrazione e poesia. Il termine «cantastorie», con perfetta sintesi, esalta l'aspetto dell'oralità poetica, centrale e trasversale in questa manifestazione performativa specificamente italiana. «Cantastorie», oltretutto, evoca suggestivamente anche l'area dei *cuntisti*, detti anche «cantastorie» o «cuntastorie», autori e *performer* del *cunto* siciliano. Questo consiste in una *performance* che, per le caratteristiche metriche della sua dizione, si colloca davvero a cavallo tra narrazione e poesia e che, sicuramente attestata dall'Ottocento, affonda le sue radici in un passato remoto, in-

18 Sulla «trasversalità» dell'oralità si veda l'introduzione agli atti del convegno *L'arte orale*, succitato (Cardilli-Lombardi Vallauri 2020: VII-XI).

19 Non bisogna dimenticare, in questo contesto, l'esistenza del cosiddetto «teatro di poesia» che, per limitarci all'Italia e a tempi non remoti, si presenta piuttosto variegato. In quest'ambito, da un lato, si colloca l'esperienza di poeti che, dedicandosi più o meno occasionalmente alla drammaturgia, hanno prodotto opere in cui la poesia penetra sotto forma di inclinazione al lirismo o sotto forma di tensione metrica. Si pensi, a titolo di esempio, a esperienze come il teatro di Luzi, per il quale si veda il recente studio di Cristina Sciammacca (Sciammacca 2019); oppure alle opere teatrali dei membri del Gruppo 63 (Lo Monaco 2019). D'altro canto, «teatro di poesia» in Italia, è anche una formula specifica, per designare esperienze come quella di Federico Tiezzi (Mango 1994). Per un orientamento generale sul teatro di narrazione italiano si vedano invece: gli studi di Gerardo Guccini, dispersi in diversi articoli, tra i quali, in particolare, ricordiamo un contributo sulla «scrittura oralizzante» (Guccini 2004); la monografia di Paolo Puppa, *La voce solitaria* (Puppa 2010); gli interventi di Marco De Marinis, raccolti nel volume *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia* (De Marinis 2008); infine è interessante anche il libro curato da Nicola Pasqualicchio, che raccoglie saggi sull'attore solista nel teatro italiano (Pasqualicchio 2006).

20 Un saggio dal titolo significativo, *L'oralità torna in scena*, si interroga sulla questione nello specifico (Treu 2020).

torno al quale recentemente è stato avviato un tentativo di delucidazione²¹. Tomasello dedica significativamente un capitolo della sua ricerca sulle *performance* narrative nell'Italia contemporanea proprio a questo genere di oralità resistente (Tomasello 2021: 49-86; 121-134).

Se dunque le forme che appaiono periferiche rientrano a pieno diritto nell'alveo di uno studio sull'oralità contemporanea, dall'osservazione di queste forme come di quelle poetiche in senso più stretto risulta evidente che tutte le personalità *orali* considerabili nel mondo contemporaneo sono anche personalità *scritte*. Ciò è valido sia per i cosiddetti poeti "popolari", ormai rarissimi, che per poeti "intellettuali", entrambi professionisti, nell'ambito di un mestiere artigianale che l'oralità contribuisce a riaffermare.

Sul loro artigianato si potrà approfondire come il concetto di ispirazione, emancipato dal romanticismo originario, si esprima di volta in volta in vicende compositive singolari.

Non è ancora stato tratteggiato un quadro generale esaustivo delle manifestazioni dell'oralità poetica contemporanea, auspicandolo, si potranno delineare in una giusta collocazione le personalità che lo compongono, ma sempre rifuggendo, in termini dinamici, la fissazione di un canone, che è operazione, per certi versi, anti-performativa. A questo punto sarà opportuno applicare il metodo performativo che va maturandosi e del quale ci preme, a chiusura di questa riflessione teorica, sottolineare alcune recenti emergenze interessanti.

Abbiamo inteso mostrare che il problema dell'ispirazione (che, insieme a quello della lettura, come abbiamo avuto modo di premettere, ha sollecitato l'intervento dei *Performance Studies*) è centrale per la definizione della natura performativa

dell'oralità poetica, forse ancor più della sua manifestazione performata.

Ora, i *Performance Studies* sono in grado di integrare, in una visione complessiva, l'analisi delle dinamiche della lettura con l'indagine sull'ispirazione. A proposito, provando le potenzialità del metodo attraverso l'applicazione specifica al recente dibattito sulle traduzioni di Tolkien in Italia, Paolo Pizzimento ha scritto:

L'opera letteraria è il *risultato* di una performance (l'ispirazione, l'atto materiale della scrittura) ed è il *medium*, tutt'altro che neutro, dell'interlocuzione performativa tra l'autore e il lettore nella loro concretezza. Emerge così un'articolazione ternaria dell'indagine in termini di performatività: - in quanto frutto di una performance, infatti, l'opera letteraria può essere analizzata da un punto di vista storico; - in quanto agente di una performance - processo, entità dinamica - può diventare oggetto di una teoria della letteratura; - in quanto veicolo dei valori che la performance incorpora e trasmette, può essere indagata con un approccio culturalista (Pizzimento 2020: 151).

In merito alla triade performativa qui delineata, una memoria orale intorno a comuni riflessioni mi consente di richiamare una sintesi dell'autore, efficace e forse più evidentemente pertinente all'ambito specifico della *poiesis*, ovvero che la letteratura, performativamente, è *fatta, fa e fa fare*. Appunto, chioseremmo, la letteratura coincide con la poesia al suo grado originario, massimo, essenziale.

Anche queste riflessioni sono riferite alla letteratura e dunque ricadono nel territorio della scrittura: serve ancora chiedersi: "e l'oralità?" come se si trattasse di un processo, un'azione del fare, tanto distante dall'azione del fare operata dalla letteratura?

Le considerazioni che abbiamo posto come premesse a uno studio sull'oralità hanno inteso sottolineare che lo sguardo performativo è in grado di affermare che

21 Sul *cunto* siciliano, indichiamo dell'esigua bibliografia a riguardo: il saggio di Sergio Bonanzinga, che inquadra il *cunto* nel panorama dei generi narrativi orali siciliani (Bonanzinga 2004); la monografia di Guido Di Palma, riferimento fondamentale (Di Palma 1991); il lavoro di Valentina Venturini, più calibrato sull'opera di Mimmo Cuticchio (Venturini 2004). Il termine *contastorie* compare in un racconto di Vincenzo Linares, *Il contastorie* (Linares 1840) ricordato da Di Palma: su questa base lo studioso ha poi proposto una distinzione tra *cantastorie* e *cuntastorie* (Di Palma 1991: XVII). Per le più recenti ricerche sulle radici del *cunto*, ci si riferisce al recentissimo contributo, in corso di pubblicazione, di P. Pizzimento- F. Vita, *Sincronicity and Diacronicity in the Study of Sicilian Cunto*, riferito nel contesto della XVII edizione del *Performing Tangier Festival* (Tangier, 26-29 novembre 2021).

l'ispirazione, anche quella che ispira la scrittura, può essere considerata un'azione orale. A nostro avviso, dunque, sulla base delle sollecitazioni ricevute dalla realtà contemporanea, per una lettura corretta e globale del fenomeno poetico contemporaneo non si può non chiamare in causa l'*oral theory*, approfondita dall'ermeneutica. Essa offre oggi una straordinaria opportunità di delucidazione del concetto di origine del fatto creativo: se i suoi assunti sono posti a sostegno della visione promossa dai *Performance Studies* e qualora questi ultimi continuino a garantire il proprio intervento integrando e illuminando quelle indagini intorno all'essenziale vitale, se non biologico, storicamente portato alla ribalta, anche in letteratura, dall'intervento delle scienze cognitive.

Occorrerà infine ricordare che l'orizzonte in cui gli studi performativi avrebbero ambito a un connubio stretto con quelli sull'"arte del linguaggio" o "arte del discorso", per tornare alle formule di Genette e di Frasca, era preparato dall'inizio, dagli albori pre-schechneriani della teoria della *performance*?

Nel suo fondamentale saggio sull'*Estetica del performativo*, pur orientato nettamente alla definizione del dominio della *performance* in campo teatrale, Erika Fischer-Lichte, con rigore storiografico, da un lato distingue, negli anni '70, la nascita dell'arte della *performance*, ben distante dall'ambito dello spettacolo tradizionale; dall'altro lato, però, sottolinea come l'affermazione del concetto e delle teorie della *performance*, la cui fondazione è notoriamente riconosciuta alle lezioni di John Austin raccolte in *How to Do Things with Words* (Austin 1962), sia appunto maturata nell'ambito della filosofia del linguaggio, in maniera del tutto indipendente dagli sviluppi grosso modo coevi verificatisi nel campo della rappresentazione (genericamente) teatrale: «Viene qui formulato per la prima volta nel contesto della filosofia del linguaggio, ciò che i parlanti delle lingue fanno e praticano intuitivamente da sempre: parlare possiede una forza capace di cambiare il mondo e può operare delle trasformazioni» (Fischer-Lichte, 2014: 42). E ancora: «Austin adopera il

concetto di performativo solo esclusivamente in relazione ad azioni linguistiche, ma la sua definizione del concetto non esclude affatto la possibilità di applicarlo ad azioni corporee [...]» (*Ibidem*: 44). La necessità, addirittura, di giustificare una applicazione del performativo al campo del corporeo, che oggi potrebbe risultare paradossale, ci appare in realtà storiograficamente e teoricamente corretta.

BIBLIOGRAFIA

- Austin L. J. 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford- New York.
- Barthes R. 1982, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino.
- Bernini M. - Caracciolo M. 2013, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma.
- Bigliuzzi S. 2002, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Edizioni ETS, Pisa.
- Bonanzinga S. 2004, *Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia*, in Giambone R. (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Associazione Figli d'arte Cuticchio, Palermo:13-43.
- Bottiroli G. 2006, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.
- Bouvier D. 1999, *Quand le poète était encore charpentier*, in «Revue des études latines», 77: 12-13.
- Calabrese S. 2013, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma.
- Cardilli L. - Lombardi Vallauri S. (a cura di) 2020, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino.
- Costa G. 1998, *Le origini della lingua poetica indeuropea. Voce, coscienza e transizione neolitica*, Olschki, Firenze.
- De Marinis M. 2008, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- Deriu F. 1988, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma.
- Deriu F. 2012, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.
- Deriu F. 2021, *Le fonti performatiche dell'istanza narrativa. Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento*, in «Oblío. Osservatorio bibliografico della letteratura otto-novecentesca», XI, 42/43: 27-37.
- Di Palma G. 1991, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma.
- Durante M. 1960, *Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della classe di Scienze morali storiche e filologiche», XV: 231-249.

- Eco U. 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- Fiori U. 2020, *Poesia come discorso*, in Cardilli L. - Lombardi Vallauri S. (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino: 147-150.
- Fischer-Lichte E. 2014, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Fortini F. 1986, *La poesia ad alta voce*, in «Taccuini di Barbablù», VI: 30-43.
- Frasca G. 2005, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma.
- Fusillo M. 2009, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna.
- Genette G. 1981, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma.
- Genette G. 1993, *Finzione e dizione*, trad. it. di Sergio Atzeni, Pratiche, Parma.
- Gentili B. 2006, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano.
- Ghidelli S. 2020, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in Cardilli L. - Lombardi Vallauri S. (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino: 28-53.
- Giovanetti P. 2019, *Lettore*, Luca Sossella Editore, Bologna.
- Guccini G. 2004, *Il teatro di narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di drammaturgia», X, 1: 15-21.
- Havelock E. A. 1987, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Laterza, Bari.
- Koch P. - Oesterreicher W. 2012, *Language of Immediacy – Language of Distance. Orality and Literacy from the Perspective of Language Theory and Linguistic History*, in Lange C.-Weber B.- Wolf G. (a cura di), *Communicative spaces. Variation, Contact and Change – Papers in Honour of Ursula Schaefer*, Lang, Frankfurt am Main: 441-473.
- Komornicka A. M. 1984, *Poésie et poète. Termes et notions dans la littérature grecque*, in «Rivista filologica ferrarese», VII: 3-17.
- Linares V. 1840, *Il contastorie*, in *Racconti Popolari*, Pedone e Lauriel, Palermo.
- Lo Monaco G. 2019, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Prospero, Milano.
- Mango L. 1994, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma.
- Mazzoni G., 2005, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Ong W. J. 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna.
- Pasqualicchio N. (a cura di) 2006, *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- Pizzimento P. 2020, *Tolkien: mostri e traduttori. Performatività delle traduzioni de Il Signore degli Anelli*, in «Mantichora», X: 145-157.
- Puppa P. 2010, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma.
- Ricoeur P. 1989, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano.
- Salgaro M. (a cura di) 2009, *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma.
- Schechner R. 1999, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma.
- Schechner R. 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna.
- Sciammacca C. 2019, *Il teatro di poesia di Mario Luzi. Da Pietra Oscura a Libro di Ipazia*, Fondazione Mario Luzi, Roma.
- Segre C. 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino.
- Taylor D. 2019, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma.
- Tomasello D. 2015, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, in «Testi e linguaggi», IX: 57-65.
- Tomasello D. 2018, *Una via italiana ai Performance Studies*, in Schechner R., *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna: 500-525.
- Tomasello D. 2021, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- Tomasello D. - Vescovo P. 2020, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Bologna.
- Treu M. 2020, *L'oralità torna in scena*, in Cardilli L. - Lombardi Vallauri S. (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino: 263-280.
- Venturini V. 2004, *A occhi chiusi: la doppia visione del «cunto»*, in «Teatro e Storia», XXV: 419-442.
- Vita F. 2021, *La svolta orale. Un metodo performativo per la poesia*, in «Oblio, Osservatorio bibliografico della Letteratura italiana Otto-Novecentesca», XI, 42/43: 106-114.
- Watkins C. 1995, *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, New York - Oxford.
- West M. L. 2007, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, New York - Oxford.
- Zumthor P. 1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna.