



# «LA CARTA SI FA TUTTA PARLARE».

L'IN-CANTO PERFORMATIVO DI CLAUDIA  
RUGGERI

*Annalucia Cudazzo*

**ABSTRACT.** Claudia Ruggeri's poetry represents, for several reasons, a case study suitable to be analyzed through the method of Performance Studies. This contribution focuses on the oral origin of her poetry which is born in view of a performative execution and in which the voice plays a leading role. Her poems have a dramatic setting and demand a real work on the part of the reader/listener.

**PAROLE CHIAVE:** Claudia Ruggeri, Poetry, Performance, Agency, Voice

«[...] dans l'infernal brasier où plus jamais la  
question de la parole  
ne se pose ni de l'idée.  
Cogner à morte et foutre la gueule, foutre sur  
la gueule,  
est la dernière langue, la dernière musique  
que je connais.  
Et je vous jure qu'il en sort des corps  
et que ce sont des corps *animés*.»  
(A. Artaud)

## «SPLENDETE O SPARITE PAROLE CON- VERSE». LE PERFORMANCE DELLA POESIA



Di ogni parola inutile  
gli uomini renderan-  
no conto nel giorno  
del Giudizio» (*Mat-  
teo 12:36*): in uno dei  
tanti moniti lasciati  
in eredità da Cristo,  
l'umanità è messa in guardia sull'utilizzo  
della parola, di cui, dunque, viene impli-  
citamente esaltato un valore che la rende

tutt'altro che neutra, tenuto conto che essa potenzialmente rappresenta uno dei peccati per cui essere giudicati. Nella versione in lingua greca, l'aggettivo "inutile" è espresso dal termine ἀργόν, il neutro di ἀργός, il cui significato principale, è "inattivo", "inoperoso", quindi, per estensione, indica tutto ciò che è "infecondo", che non genera nulla e che non sortisce effetti di alcun tipo.

È evidente, dunque, la carica performativa attribuita al linguaggio, o, meglio ancora, a ogni singola parola che può essere pronunciata, di cui non bisognerebbe sottovalutare l'efficacia né spreccarne le potenzialità, ma sfruttarle sempre al massimo grado. L'uomo dovrebbe, pertanto, aspirare alla verticalità divina, ritrovare lo scintillio primigenio instillato in lui, per avvicinare la sua parola quanto più possibile a quella di Dio, che, nelle Scritture veterotestamentarie, in diverse occasioni, viene esaltata nella sua funzione creatrice e nel suo ruolo attivo. Com'è risaputo, chi scrisse la *Genesi* consegnò all'atto verbale divino – seppur mediante una visione in parte antropomorfa – la facoltà di donare la vita, di plasmare il mondo in ogni suo dettaglio, di esprimere ad alta voce un desiderio, come, ad esempio, si può notare dalle tante proposizioni ottative con cui si apre il primo libro della Bibbia. Non a caso, la parola divina appare sempre come efficace, nel senso etimologico di produttrice di uno o più effetti; dunque, come qualcosa che porta inevitabilmente a delle conseguenze, che agisce e che, con esattezza, compie il suo operato.<sup>1</sup>

L'idea che la cosmogenesi, in cui è inclusa anche la creazione dell'uomo, scaturisca a partire dalla vocalità e dall'emissione del suono è comune a molte culture e tradizioni – dal mondo sanscrito a quello ebraico, da quello egizio a quello maya, da quello musulmano a quello degli indiani d'America – così come alla base di tutto sembra sempre esserci anche una forte componente proprio di desiderio, il quale appare come il motore di ogni atto che viene compiuto, una pulsione che pertanto è intimamente connessa all'universo sonoro:<sup>2</sup>

Il soffio del polmone, il battito del cuore e il pulsare del sangue, così nelle teologie primitive come in gran parte della metafisica europea, sono legati dal medesimo fascio metaforico e concettuale che avvolge con perfetta coerenza l'immagine della voce vitale del mondo, del suono che fa vibrare e che feconda l'universo (Bologna 1992: 110-111).

A questa visione della parola sembra rifarsi la concezione che Claudia Ruggeri (Napoli, 30 agosto 1967 – Lecce, 27 ottobre 1996) aveva della poesia, quasi una fede assoluta se si pensa che, negli ultimi anni della sua esistenza, era giunta al punto da identificarla con la vita stessa;<sup>3</sup> non a caso, all'interno della sua seconda opera, intitolata *Je pagine del travaso. Qui per riudire la pazzesca evenienza del dattilo*, del 1996, sostenendo la necessità di elaborare in versi le proprie esperienze, dichiara la sua volontà di scrivere «parole-Rotolo» (Ruggeri 2018: 55), con chiaro riferimento alla Bibbia, con il fine principale di dar vita a una storia che, in termini performativi, sia capace di resistere nel tempo, costruendo

1 Sono numerosi i brani biblici che esprimono tale concetto; fra i tanti, si possono leggere a, mero titolo esemplificativo, *Isaia*, 55: 11: «così è della mia parola, uscita dalla mia bocca: essa non torna a me a vuoto, senza aver compiuto ciò che io voglio e condotto a buon fine ciò per cui l'ho mandata»; oppure la *Prima lettera ai Tessalonicesi* di Paolo, 2: 13: «Per questa ragione anche noi ringraziamo sempre Dio: perché quando riceveste da noi la parola della predicazione di Dio, voi l'accettaste non come parola di uomini, ma, quale essa è veramente, come parola di Dio, la quale opera efficacemente in voi che credete»

2 Per approfondimenti sul tema, si rimanda a Muntoni, Priori 2022: 22-25, in cui sono riportati due passi interessanti tratti dai testi indiani delle *Upaniṣad*: «per mezzo del principio vitale generò con la parola quanto questo universo contiene» e successivamente «Poi sentì il desiderio di un altro sé stesso».

3 Su un biglietto conservato presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti». Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, Fondo «Claudia Ruggeri» (d'ora in avanti ACGV), la poetessa scrive «Caro Franco Fortini, sono Claudia Ruggeri [...] Ascolti: la 'lettera' è questa. La intenda. [La vita] dipende anche da lei la sorte dell'alloro». La poetessa cancella il soggetto («la vita») che in era stato scelto in un primo momento, per sostituirlo con l'espressione «la sorte dell'alloro», indicando un legame inscindibile fra destino biografico e destino poetico, al punto da fare della poesia l'obiettivo principale della sua esistenza.

il suo dominio all'interno della dimensione del ricordo e della memoria. Ed è proprio all'agentività dell'arte che la poetessa guarda, con la consapevolezza che la creazione corrisponde alla costruzione di un'identità, con la fiducia nelle capacità della poesia di discendere nella profondità della coscienza e di tradurre ogni sua aspirazione e speranza, con la convinzione che ogni produzione abbia un impatto concreto su un potenziale fruitore; si legge, infatti, in un componimento della suddetta raccolta:

“scrivevo poesie per cavarne  
intenzioni. così le tramandavo  
per un destino cortese. ma l'Amuleto  
funziona dopo secoli. [...] (Ivi 56)

Come si può notare, la speranza dell'autrice riposta in questi versi, quasi fossero la dichiarazione delle sue ultime volontà come in un testamento, è che i suoi componimenti possano arrivare a coloro che sarebbero vissuti dopo la sua morte, interagendo con i lettori del futuro, stabilendo quella che Richard Schechner definirebbe come una comunicazione performativa (Schechner 2018: 34); inoltre, spera che così essi possano avere «un destino cortese», essere quindi compresi e avere un futuro nobile, un augurio che, però, lei stessa pensa che possa avverarsi solo dopo molto tempo, cosciente del tratto criptico che caratterizza la sua scrittura e che spesso le veniva rimproverato. Dopo un punto, infatti, la proposizione successiva inizia con un «ma» disgiuntivo che arriva a stravolgere i piani della poetessa: l'«Amuleto», oggetto portafortuna che allontana il male, funziona in ritardo, come se ci fosse una maledizione destinata a gravare sulla sua produzione.

È facile, dunque, comprendere come, già in tempi antichi, la capacità di intervenire sulla realtà e la possibilità addirittura di modificarla risultassero a tutti gli effetti appannaggio della parola poetica che, non a caso, immersa nella sua originaria dimensione autenticamente orale, in passato veniva ricondotta alla sfera del sacro e della magia. Preghiere, maledizioni, responsi

oracolari, canti, invocazioni, incantesimi (la cui stessa etimologia rimanda all'uso di canti e di versi per compiere le fatture) rappresentavano lo strumento per trasformare la quotidianità e per tentare un'inversione del proprio destino, riponendo così grande fiducia nella forza agentiva in quanto tratto dominante delle parole. Una forza che è connaturata, in maniera ancor più visibile – a partire dalla arcinota origine del termine – alla poesia, che, come ricorda Anita Seppilli, nasce con finalità effettive, il cui riscontro doveva essere tangibile, un'attività mirata al raggiungimento di obiettivi concreti, ma, allo stesso tempo, capace di realizzare il suo scopo grazie al suo stesso esistere, al suo stesso compimento; dunque, come tutte le azioni autoteliche, in base a quanto teorizzato in ambito psicologico da Mihály Csíkszentmihályi, rappresenta una delle condizioni che conduce al *flow* (Cfr. Csíkszentmihályi 2021: 142-147), ossia a uno stato di totale coinvolgimento che dona benessere a chi esegue quella determinata attività a tal punto che, parafrasando ciò che scrive Schechner, non si riesce più a percepire la distinzione fra esecutore e attività stessa.<sup>4</sup> E Claudia Ruggeri sperimentò su sé stessa l'energia del flusso, dedicandosi per tutta la sua breve esistenza alla poesia, dando prova dell'indissolubilità fra la vita e la creazione artistica, di cui scrisse in un componimento: «Il verso potrebbe significare / la sua morte esatta» (Ruggeri 2006: 135), fino al punto di entrare in quel meccanismo che i *Performance Studies* considerano «gioco oscuro» (Schechner 2018: 174).

Nel saggio intitolato *Poesia e magia*, la Seppilli collega la poesia a uno dei metodi che l'uomo può adoperare quando sente l'impellente bisogno di trovare delle risposte dinanzi a ciò che razionalmente sfugge al suo controllo:

Il processo ideativo, che noi diciamo poetico, è considerato in tali culture come carico di una forza eccezionale: una forza che permette di entrare in contatto immediato con il cosmo, e di agire direttamente

4 «Il flusso avviene quando il giocatore diventa tutt'uno con il giocare» (R. Schechner, 2018: 180).

sul cosmo stesso. Al processo in questione, pertanto, viene attribuita una funzione pratica insostituibile (Seppilli 1962: 9).

L'atto della creazione poetica, dunque, risulta essere indispensabile per l'umanità, come inscritto nel suo bagaglio genetico, nel suo patrimonio cromosomico, e ciò non deve sorprendere se si pensa che la tendenza a raccontare rappresenta un carattere peculiare degli esseri umani, un istinto,<sup>5</sup> quasi un comportamento specie-specifico che li discosta dagli altri animali: d'altronde, come ha scritto, Ursula Kroeber Le Guin, «ci sono state culture che non usavano la ruota, ma non ci sono state culture che non narrassero storie» (Le Guin 1986: 27). Ci si può perfino abbandonare all'azzardo di credere al detto chassidico secondo cui l'uomo è stato creato perché Dio «amava sentir raccontare storie o meglio, cantare storie».<sup>6</sup>

Seguendo questa credenza, sembrerebbe così che gli uomini, concepiti a immagine e somiglianza di Dio, abbiano ereditato la stessa passione divina, un amore a tutti gli effetti, poiché, come è stato dimostrato a livello neuroscientifico, le storie producono piacere fino addirittura a renderci dipendenti da esse. Il critico Norman N. Holland, all'interno del suo studio intitolato proprio *Literature and the Brain*, ha considerato la letteratura, intesa in senso molto ampio – in maniera non diversa da come fa Mario Barenghi nel suo saggio affine per certi versi dal punto di vista tematico, ossia *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione* (Barenghi 2020: 18-19) – come un universale umano:

The first claim, that our genetics include a propensity for literature, rests on the fact that all cultures, past and present, make and enjoy

some form of art, at least so far as we know. All cultures, past and present, include some form of literature: story-telling, play-acting, words accompanying dance, poetry, and so on. If something occurs universally among humans, if it appears early in life and without deliberate teaching or other environmental cause, then it must be innate in our brain (Holland 2009: 323).

Successivamente focalizza la sua attenzione sulla questione del piacere, considerato dalla psicologia evoluzionista come un vantaggio evolutivo, arrivando a paragonare il desiderio della lettura al desiderio sessuale: se si produce e si consuma letteratura è perché si prova piacere nel farlo, se l'umanità non si è estinta è sempre grazie al piacere che deriva dall'attività sessuale. Si legge, infatti, più avanti:

We need the desire. [...] We read for pleasure. [...] Why do we have sex? Because, obviously, we enjoy it. But if we didn't enjoy it, we wouldn't do it, and our genes would rapidly disappear and our species along with them. [...] Ultimately, the argument, as applied, for example, by Steven Pinker, leads to the conclusion that if we enjoy anything, we must have a genetic propensity for it. The argument seems plausible when applied to things like sex, play, sweets, and so on but evolutionary enthusiasts like Pinker extend the claim to just about everything, including literature (Ivi 330-331).

Si tratta di «quella specie irripetibile di piacere senza requie» (Ruggeri 1999: 4) che la Ruggeri scrisse di provare nell'ottobre del 1988, quando capì di dover prendere la decisione di mettere mano alla stesura della sua prima opera: il poemetto *inferno minore*.<sup>7</sup> Si è dunque di fronte a una forma di piacere irrefrenabile, di desiderio viscerale, che può addirittura indurre una

5 Proprio di «istinto» parla Gottschall nel suo saggio *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, dedicato ai rapporti fra narrazione e altre discipline (biologia, psicologia e neuroscienze).

6 Il detto è stato scelto come epigrafe per il film *C'untami* di Giovanna Taviani (2022) nella forma: «Dio ha creato l'uomo perché amava sentir raccontare delle storie»; la frase è riportata anche in E. Wiesel 1999: 2, nella versione: «Dio creò l'uomo perché gli piacciono le storie»; mentre la variante «Dio ha creato gli uomini perché amava sentir raccontare storie o meglio, cantare storie» appare in un'intervista a Moni Ovadia, contenuta all'interno dell'articolo *Pino Veneziano, cantastorie e anarchico selinuntino. Una conversazione con Consolo e Ovadia*, pubblicato su «Dialoghi Mediterranei. Periodico bimestrale dell'Istituto euroarabo di Mazara del Vallo», consultabile al link: <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/pino-veneziano-cantastorie-e-anarchico-selinuntino-una-conversazione-con-consolo-e-ovadia/>.

7 Il poemetto viene concluso il 1° marzo del 1990, data in cui Claudia Ruggeri decide di licenziarlo inviandolo a Franco Fortini, dedicatario dell'opera; tuttavia, *inferno minore* resta inedito per anni e viene pubblicato postumo, per la prima volta, sulla rivista «l'incantiere» nel 1996.

vera e propria dipendenza, come scrive Tomasello, chiamando in causa anche gli studi compiuti da Wolfram Schutz relativi ai neuroni dopaminergici e condotti su primati non umani:

La dipendenza chiude il problema della narrazione entro il circolo vizioso della *voluptas narrandi* e il piacere della lettura, inteso anche come esorcismo della noia e della morte (come insegna il mito di Sherazade), agisce secondo la misura sempre più audace dei dispositivi che presiedono alla sua attesa (Tomasello *Animal Studies, Performance Studies. Ritualizzazione, Rito, Gioco. Breve nota per un paradigma performativo* 2023: 75).

La letteratura, e dunque anche la poesia, risponde quindi, come si è visto anche grazie al pensiero della Seppilli precedentemente preso in considerazione, a una necessità vitale, che per di più viene legittimamente ricondotta alla dimensione del rito, sulla quale si sofferma Paul Zumthor:

La poesia orale nacque da riti arcaici: ontologicamente, se non (chi può saperlo?) storicamente. Il rito la conteneva. Ma un giorno evase, e da allora... Poco contano i dettagli con cui si potrebbe abbellire questo apologo. Intendo qui per rito (termine di cui spesso si abusa) quello che, abbracciando il gruppo sociale, definisce in esso dei ruoli sociali, mentre ne assicura le relazioni con il divino. Un rito è tanto più efficace se si attualizza in dramma: mimando i simboli sacri del vissuto e dell'inimmaginabile. Un gesto lo costituisce, che la voce, scandita e cantata, viene a esplicitare. [...] il rito genera il canto, entrambi in ogni istante rianimati dalla speranza di cui è portatrice la voce. La voce rituale pronunzia in uno spazio-tempo eterizzato la parola segreta e imperativa che ordina alla divinità di essere presente, di occupare il luogo vuoto al centro dell'assemblea (Zumthor 1983: 331).

Se la poesia conserva la sua primordiale funzione magica e se l'ispirazione è il tramite tra questo mondo e una realtà altra, è inevitabile ricondurre la parola al rito, che, con buona probabilità, nacque proprio al fine di connettere l'uomo con il resto del cosmo. La Ruggeri, nella sua scrittura-canto, coglie perfettamente l'istanza magica della poesia e la sua origine metafisica in cui, però, è conglobata tutta la forza che dà

vita alla creazione; questo si può vedere, ad esempio, in un componimento in cui la poetessa, con un andamento tipicamente orale, sembra pronunciare delle formule magiche espresse attraverso due imperativi che rievocano alla mente anche gli *incipit* dei poemi epici e l'invocazione alla musa:

“splendete o sparite parole converse  
del disco profondo pulverulente e libere; [...] (Ruggeri 2018: 47)

Le «parole converse» devono splendere o sparire, o brillare di una luce impareggiabile o dileguarsi del tutto, due verbi dal significato opposto che indicano azioni al massimo grado. Non sono ammesse mezze misure: la poetessa sta invocando l'ispirazione per scrivere, ma desidera che sia straordinaria, in grado di dar vita a grandi opere, altrimenti alla mediocrità preferisce la completa afasia. L'ispirazione deve essere come l'apparizione del re Salomone – rievocata attraverso la citazione dal *Cantico dei Cantici* (3:6) che occupa i primi tre versi del componimento –<sup>8</sup> improvvisa, che tende verso l'alto, non del tutto nitida, preziosa come gli aromi del Libano e come essi inebrianti, che stordiscono piacevolmente la mente. Le parole sono «converse» ossia trasformate, perché dal semplice pensiero vengono rielaborate e trasposte su carta e devono scorrere «pulverulente», cioè ricoperte di polvere, come la polvere aromatica sprigionata dalla lettiga di Salomone. Le parole sono impolverate perché covate a lungo nell'interiorità in cui la poetessa scava per farle emergere e da cui devono poi fuoriuscire liberamente, senza impedimenti, in maniera quasi automatica; esse appartengono al «disco profondo», possibile metafora della memoria, dove i ricordi vengono salvati e conservati, che un ruolo fondamentale ha nella visione dell'ispirazione che aveva la Ruggeri.

La poesia, esattamente come il rito, è nutrita da una tensione alla verticalità, e dunque, in origine, riprendendo una formula utilizzata da Richard Schech-

8 «(“che cos'è che sale dal deserto come una colonna di fumo / esalando profumo di mirra e di incenso e d'ogni polvere / aromatica» (Ruggeri 2018: 47).

ner, è nata per rispondere all'esigenza del «doing» (Schechner 2018: 71), del fare, dell'azione che si compie in sé senza il bisogno di un destinatario, differente da quella riconducibile alla volontà di mostrare agli altri ciò che si fa («showing doing»; *ibid.*), che finisce per coincidere con la possibilità di creare un «legame con qualcosa che vertiginosamente lo trascende e dunque con una performatività rituale, intesa quale senso di presenza» (Tomasello *Performance, performatività, intra-teatralità* 2021: 54), perfettamente in linea con quanto scritto dalla Seppilli:

Che la poesia non fosse originariamente considerata come un semplice passatempo o il frutto di una pura aspirazione al godimento estetico ce lo dimostra l'etimologia di quelle parole che hanno attinenza con l'ispirazione. La *poiēsis* (ποίησις, da ποιέω = faccio) fu «azione», sebbene sembri oggi contemplazione; legata al canto fu incantesimo, legata alla mimica fu dramma (δράμα = azione, δράω = faccio), rituale cioè operazione magica, «rappresentazione» destinata a realizzare una «presenza» (Seppilli 1962: 10).

Una presenza autosufficiente che, tuttavia, diviene collante tra individui, che segna una dimensione di *communitas* all'interno della quale ciò che si compie viene condiviso, al di là del semplice scopo legato all'intrattenimento.

Comprendendo dunque la sua scaturigine rituale ed essenzialmente magica, la poesia può essere tranquillamente ricondotta all'interno degli studi sulla *performance*, in quanto essa appare alla base della sua stessa natura, sebbene lo stesso Richard Schechner non si sia ancora espresso in maniera accurata attorno all'applicazione del suo metodo in ambito propriamente letterario, al contrario di quanto ha fatto per molti altri settori e discipline.<sup>9</sup> Tuttavia, i *Performance Studies* indagano la natura processuale e dinamica

degli eventi e delle opere, che caratterizza la poesia; si legga a tal proposito ciò che dichiara Schechner, quando esplicitamente definisce quello che è a tutti gli effetti «il cuore dei Performance Studies» (Schechner 2018: 29):

Uno studioso di Performance Studies esamina testi, vestigia architettoniche, arti visuali e ogni altro oggetto o artefatto o prodotto culturale non in se stesso, ma come elemento attivo di una relazione dinamica che è come una performance (*as performance*). [...] Di fatto, i Performance Studies non 'leggono' un'azione e non si domandano come un *testo* sia rappresentato. Piuttosto, si interrogano sul *comportamento* di un quadro: come, quando, e da chi esso sia stato dipinto, come interagisca con coloro che lo osservano e come la considerazione, di cui gode, cambi nel tempo. Un artefatto può avere una relativa immutabilità, ma le performance che lo hanno creato e animato nel tempo possono cambiare radicalmente (*ibid.*).

Inoltre, il legame esistente fra poesia e oralità rende ancora di più il genere suscettibile di un'analisi da effettuare attraverso la lente dei *Performance Studies*, intendendo, però, come spiega Deriu, con il termine oralità non tanto la «“parola parlata”» quanto «un più complesso “sapere in azione”» (Deriu 2012: 98), da indagare attraverso una visione «cognitiva ed epistemologica» che permetta di cogliere il più possibile proprio l'esistente «nesso molto forte, anzi perfino costitutivo tra arti performative e oralità» al fine di consentire il passaggio proprio «dalla nozione di arti performative a quella di arti performatiche» (Id. 2013: 37).

#### «SULL'ALTARE DELLA VOCE». CLAUDIA RUGGERI TRA ISPIRAZIONE E CREAZIONE

Il poemetto *inferno minore* e l'opera successiva *Je pagine del travaso*<sup>10</sup> di Claudia Ruggeri rappresentano dei casi studio estremamente fecondi per addentrarsi nei meandri delle questioni inscritte nell'am-

9 Interrogato su tali questioni, pur fornendo le sue solite brillanti intuizioni sull'argomento, come ad esempio le possibilità offerte dai *Performance Studies* di rinegoziare e rimodellare le condizioni apparentemente immutabili di un testo scritto, Richard Schechner si è concentrato maggiormente sulla possibilità di portare in scena un'opera di natura drammaturgica, che, aprendo il linguaggio scritto ad altri codici, svela meglio le intenzioni e le azioni che si celano dietro alle parole impresse su carta e che permette ulteriori sviluppi grazie all'adozione di punti di vista del tutto inaspettati e che altrimenti non verrebbero colti attraverso la semplice lettura (Cfr. Tomasello *Text and Time of Performance. Four Questions for Richard Schechner* 2021: 124-126).

10 L'opera venne completata nel 1996, anno del suicidio della poetessa, e fu pubblicata postuma.

bito della performatività e particolarmente adatti a essere analizzati attraverso la lente dei *Performance Studies*, anche col supporto degli strumenti della *Cognitive Poetics*, per diversi motivi, riguardanti: quello che può essere definito come il laboratorio poetico dell'autrice, con tutto ciò che concerne il suo processo ideativo; il compito interpretativo cui è chiamato il lettore a causa delle difficoltà che si incontrano nell'accostarsi ai suoi versi in cui la comunicazione stenta a stabilirsi rendendo perlopiù ardua la comprensione del significato a una prima lettura; l'andamento orale su cui si fonda la sua scrittura che sembra concepita con l'intento di un'esecuzione, a tutti gli effetti, performativa; il dialogo continuo con i modelli di riferimento della poetessa, che configurano un carattere distintivo dello stile, coerentemente con una tendenza al Postmoderno tipica degli anni Ottanta, in cui la Ruggeri si forma e in cui inizia a scrivere i suoi componimenti, in modo particolare quelli che sarebbero confluiti in *inferno minore*; infine, quello che si potrebbe indicare come lo *storyworld* poetico messo in scena dalla Ruggeri in questi componimenti che presentano al lettore le immagini criptiche dei personaggi incontrati e condannati nell'inferno, i quali spesso prendono direttamente la parola, ma anche la figura sfumata dell'io lirico che agisce da una posizione intermedia fra autore, narratore e personaggio. In questa sede ci si limiterà ad approfondire, in modo particolare, il ruolo portante ricoperto dalla voce all'interno della poesia della Ruggeri, che richiede al lettore/ascoltatore un ruolo estremamente attivo nella comprensione e percezione dei suoi testi.

In una lettera indirizzata al suo maestro Arrigo Colombo, cui si è accennato precedentemente, la Ruggeri annuncia la volontà di cambiare il registro della sua scrittura e di dedicarsi a essa in maniera più costante e metodologica; in questo interessante documento che testimonia l'atto di concepimento di quello che sarà poi il poemetto *inferno minore*, la poetessa si lascia andare ad alcune confessioni che riguardano il meccanismo della creazione artistica e le forme attraverso cui la sua ispirazione si è manifestata.

Un ruolo chiave è giocato dalla memoria e in modo particolare dal ricordo di un soggiorno presso la sua città natale, Napoli, «che della mia memoria è stata la maniera importante la “misura” e della sua orbita etica e, in una implicazione certa, di quella della mia scrittura» (Ruggeri 1999: 5). La dimensione nostalgica della lontananza e dell'assenza fisica dell'esperienza vissuta, trasferitasi e trasformatasi nel ricordo, diviene poi il fuoco che alimenta lo spirito creativo, al quale, sulla base di quanto si legge nella lettera, spetta il compito di diminuire il più possibile quella distanza fra la realtà e la sua proiezione e rielaborazione mentale, attraverso una sorta di fusione totale tra l'io della poetessa e la scrittura stessa:

napoli era lontana pure mi suicidavo nei suoi luoghi e il verso ne ebbe un'agonia ch  lo commuovesse come tutto si mutava e come una voce chiamava che sbocciava contorno con contorno, e perch , ancora, con la mia morte e per quella del verso, la distanza specialmente cessasse [...] (*ibid.*)



FIG. 1. PALAZZO SANFELICE NEL RIONE SANIT  A NAPOLI

Attraverso la memoria, «il reale esce fortemente lavorato», diviene finzione, alterazione di un accadimento, o meglio ancora diviene «Figura» nella quale comunque si rispecchiano dei frammenti di «Storia», un meccanismo che viene suggellato dalla scrittura che   «straniera» in quanto non partecipa dell'evento nella sua dimensione transeunte e irripetibile, dunque estranea al fatto ricordato e rielaborato, semplice *medium* di un'esperienza incorporata, e che pertanto   definita «senza memoria», deputata alla ricostruzione alterata e mai fedele, un vero e pro-

prio «sacrificio consumato sull'altare della Voce» (*ibid.*), quell'universo sonoro esterno e interno al soggetto in cui è immerso e da cui la poesia attinge vero nutrimento:

l'assenza possiede soste tanta aria ed un preciso consumo di fughe ma se nella poesia è necessaria la dizione della forma sperimentata un tempo e ormai vacante però la scrittura vi si esercita come un modo alternativo di cessazione dell'io perfezionandosi sull'assolutamente falso (ciò che - insegna Dante - è chiamato a sostituire l'assolutamente dimenticato). Questa è la funzione (e la "finzione") nobilissima della memoria, il reale esce fortemente lavorato, "circulato", da una simile operazione di *messa in cosmo*, pure, nella sua nuova coerenza, la Figura è capace di conservare e di preservare dell'antica Storia almeno qualcuna delle direzioni e molte molte evasioni. è così che la memoria si fa Mente (per dire giocando: se è capace di mentire tout court). (*Ibid.*).

L'assenza è vuoto e il vuoto è proprio il tema centrale della poetica della Ruggeri, la fonte della sua *inventio*; si legga quanto riportato in un suo scritto in prosa intitolato *Elogio della follia*:

Gli impulsi meccanici si propagano meglio nel vuoto e siccome la vita è una scarica di sensazioni meccaniche, la creazione avviene mediante una penetrazione nella vita, la creazione è possibile lì dove è il vuoto. Il vuoto è in tutti gli animali ma solo l'artista lo sa, e detto creare non potrebbe essere attuato da chi crede di essere completo anche a livello irrazionale. [...] L'ispirazione è quell'attimo in cui si coordinano i pensieri che hanno compensato la sua assenza meditando e capendo proprio attraverso questa la sua natura. L'ispirazione non è altro che una potenziale conoscenza che diviene atto. [...] Lo strumento creativo, l'ispirazione, quindi la vita è intesa come modo di vivere dell'uomo.. Ma l'uomo è vuoto sempre, quindi anche l'ispirazione è vuoto e lo sarà anche la creazione. E per motivi ovvi, è proprio questo che permette a chi ha iniziato di continuare a creare. Cos'è l'artista? Vuoto. Cosa la creazione? Niente (Ead. 2013: 6).

All'altezza del periodo della lettera, la Ruggeri già da tempo partecipava attivamente al Laboratorio di poesia che era stato istituito a Lecce per volontà di Arrigo Colombo, con il supporto di Walter Vergallo, che nel 1985, a seguito di un Convegno sull'Arte tenutosi a San Pietro in Lama, aveva deciso di dar vita a un Laboratorio interartistico di Poesia, Teatro e Arti

visive, di cui si discusse presso quella che, all'epoca, era la Biblioteca dello Spettacolo presso l'Università di Lecce; un obiettivo che risultò troppo arduo per essere realizzato e di cui restò in piedi solo la possibilità di realizzare un laboratorio poetico che aveva fra le sue finalità: espletare le capacità artistiche dei partecipanti, promuovere la poesia, renderla aperta a tutti attraverso manifestazioni da organizzare sul territorio e dare grande rilievo a tutto ciò che era necessario per mettere in scena delle vere e proprie *performance*.

Il Laboratorio si dota ben presto di una rivista che possa restare a testimonianza delle attività svolte e che permetta un collegamento fecondo con il panorama culturale nazionale. Nasce «l'incantiere», un nome polisemico che rimanda: alla poesia in senso etimologico in quanto cantiere e indice di lavori in corso; alla poesia come canto, in linea con la tradizione lirica italiana; alla poesia come incanto, capace di esprimere l'interiorità e intrisa di magia e meraviglia (la Ruggeri è sostenitrice di questo significato); alla poesia come incanto, nel senso di contro canto, di ribellione agli sterili modelli imposti dalla realtà e dalla società. Inoltre, una delle caratteristiche del Laboratorio, sin dalla sua fondazione, era quella di scegliere ogni anno un tema su cui discutere e a cui ispirarsi per i propri componimenti; proprio su sollecitazione della giovane Ruggeri nell'anno accademico '88/'89 si lavorò sul tema del viaggio, mentre nel 1990 su quello degli inferi-inferno, due tematiche che saranno centrali nelle sue opere.

In linea con quello che stava avvenendo nel resto d'Italia, i poeti del laboratorio decidono di organizzare veri e propri spettacoli poetici, aperti a tutti, in diversi luoghi del Salento e non solo: inizia, così, l'esperienza di SalentoPoesia, che attirò nel territorio leccese nomi di spicco della letteratura del tempo. Durante le riunioni del laboratorio di poesia viene data grande importanza alle tecniche di recitazione: alla gestualità, alla dizione, alla componente musicale, all'utilizzo della voce. È proprio su sollecitazione di Claudia Ruggeri, appassionata di teatro e ammiratrice di Carmelo Bene, che si decide di assegna-

re maggior rilievo a questi aspetti fondamentali in una *performance*, per essere il più efficaci possibile nell'esposizione. La Ruggeri nel 1985 si era già esibita, infatti, per la prima volta, durante un *reading* di poesia a Lecce e si era contraddistinta per le notevoli capacità recitative e interpretative: vestita di nero e indossando un cappello rosso (che ha ispirato il saggio di Mario Desiati *La ragazza dal Cappello Rosso*, apparso su «Nuovi Argomenti»), ammaliò il pubblico, fra cui il poeta Dario Bellezza. Di questa sua abilità, oltre alle testimonianze di chi ha potuto assistere alle sue letture, scrive Arrigo Colombo:

La recitazione. Particolarissima, nella conduzione della voce, nei toni spesso altissimi, nell'intensità di vibrazione. Diversa dal recitare anche dei grandi maestri che leggono poesia, Gassman, Carmelo Bene. Diversa, personale, inimitabile. Tante volte le dissi perché non fai teatro? Perché non t'iscrivi all'Accademia d'arte drammatica? (Colombo 1996: 23).



FIG. 2. CLAUDIA RUGGERI

Anche sulla base di simili sollecitazioni, nel 1987 la poetessa, incominciò a studiare teatro con Marcello Primiceri, nella sua Scuola di recitazione a Lecce, frequentando i laboratori del gruppo teatrale "Astragali"; ma, dopo la morte del suo direttore, scomparso prematuramente a causa di un incidente stradale, interruppe la frequentazione. Tuttavia, le competenze teatrali rappresenteranno sempre un supporto alla sua visione della poesia, sia per le istanze orali che danno corpo alla scrittura, sia per le soluzioni stilistiche adoperate nei suoi componimenti: appare, infatti, evidente come la sua sia una poesia

performativa, in quanto i testi spesso erano composti in vista di un'esecuzione ad alta voce, in cui, come in ogni *performance* che si rispetti, è esplicita l'esigenza di compartecipazione da parte del pubblico.

Tutto ciò è particolarmente lampante quando, al fine di perseguire una musicalità assolutamente sacra, l'autrice modifica la lingua e la plasma a suo piacimento, accostando spesso una serie di termini apparentemente privi di nessi logici, ma che, in realtà, sono scelti con perizia, come si può notare dai legami fonici sapientemente intrecciati, che contribuiscono allo stabilirsi di un preciso ritmo nei versi. Numerose sono, infatti, le figure retoriche di suono presenti, come le assonanze, le allitterazioni, gli omoteleuti, gli omeoarchi, i poliptoti, gli *enjambement*, le rime al mezzo e le anadiplosi; il linguaggio attinge da vari livelli stilistici, dall'aulico al volgare, dai termini colloquiali agli arcaismi, dai termini gergali alle parole dialettali e straniere. Inoltre, la Ruggeri confonde il lettore adoperando parole della quotidianità che vanno però intese nel loro significato etimologico, spesso desueto e differente dall'uso comune.

L'importanza dell'esibizione poetica era stata portata al centro dell'attenzione con il festival di Castelporziano, tenutosi alla fine del giugno del 1979, sul litorale di Ostia, dove quattro anni prima era stato ritrovato il corpo senza vita di Pier Paolo Pasolini. Numerosi i poeti coinvolti in quei giorni di festival: Dario Bellezza, Valentino Zeichen, Antonio Porta, Allen Ginsberg, Milo De Angelis, Dacia Maraini, Amelia Rosselli e molti altri. Destinato a essere ricordato per l'immediato successo mediatico e per lo scalpore di determinati atteggiamenti trasgressivi da parte del pubblico che in quell'occasione si impose come protagonista della manifestazione, il festival era nato dalla speranza di dare spazio a tutti coloro che sentivano la necessità di esprimere la loro voce; il mondo della poesia, infatti, andava reclamando sempre più l'esibizione per ridefinire e ricreare il contatto con il pubblico, per rivendicare l'aspetto performativo e fonetico e per riportare la creazione poetica alle sue origini, sebbene non mancassero personalità

autorevoli estremamente polemiche nei confronti di alcune forme di poesia orale, in modo particolare dei *reading*, come Franco Fortini, che immaginava queste forme come un incentivo alla società dello spettacolo e all'egocentrismo e al narcisismo degli scrittori, contestando anche il tipo di rapporto che si veniva a creare col pubblico, paragonato addirittura a delle «effusioni amorose» che nulla hanno di privato (Fortini 1986: 40).

D'altronde, come recentemente hanno scritto Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardo Vallauri, nel presentare i lavori tenuti in occasione del convegno *L'arte orale* (maggio 2019), «gli stessi poeti orali odierani – o forse meglio, ammettiamolo, poeti vocali, performativi – non mancano mai però di proclamare la loro parentela sia genetica sia strutturale-funzionale con la letteratura orale tradizionale, fino all'antichità» (Cardilli-Lombardo Vallauri 2020: X).

Durante la seconda metà del Novecento si assiste, infatti, assieme alla cosiddetta svolta linguistica e a quella culturale, anche a una svolta performativa (Cfr. Davis 2008: 1), che, imponendo la centralità del corpo e della voce, fornisce la possibilità di interpretare la realtà e le diverse manifestazioni culturali attraverso un nuovo approccio che concentra l'attenzione sull'importanza dell'esecuzione artistica, portando in primo piano la dimensione del *liveness* e dell'oralità e privilegiando la processualità a scapito del prodotto. Se l'opera, infatti, convenendo con Carmelo Bene, altro non è che un «cadavere», vero e proprio «materiale morto», quel che davvero conta è l'azione che conduce all'espulsione di quell'«escremento» che qualsiasi creazione è, il «prodursi dell'artefice», l'«evento» (Bene 2001), nella sua natura irripetibile, immediata e transeunte, carattere fondamentale su cui, come scrive Peggy Phelan, i *Performance Studies* si fondano (Phelan-Lane 1998: 8). Così come tipicamente transeunte è la natura della *performance* in senso stretto, dell'esecuzione orale che, grazie alla voce, rianima il testo scritto, dandogli corpo e permettendogli di ritornare alla sua condizione primigenia. Se, infatti, come ra-

giona Zumthor, il testo scritto, che può essere conservato e tramandato, «può dare pienamente per scontata la sua capacità di vivere nel futuro» (Zumthor 1990: 260), ovviamente il testo orale, o l'esecuzione orale di qualsiasi testo scritto, non gode dello stesso privilegio, poiché effettivamente «asservito all'esigenza immediata della *performance*» (*ibid.*), ma compensa tale limite grazie all'inestimabile «libertà di muoversi senza sosta, di variare senza sosta il numero, la natura e l'intensità dei suoi effetti» (*ibid.*). Un testo può vivere, nella dimensione fonica, ogni volta che viene 'performato', poiché diversi sono gli esiti, e di conseguenza gli effetti, che si ottengono a seconda di chi lo esegue; in realtà, neanche la stessa voce può, in alcun modo, garantire una riuscita perfettamente identica a un'altra, poiché questa è la condizione prima di ogni *performance*.

#### «IN LOTTA COL SONORO LETTORE». DALLA VOCE DEL POETA A QUELLA DEL FRUITORE

Il poemetto *inferno minore* è attraversato da una tendenza alla teatralità su cui pare erigersi la sua intera architettura, a partire dalla schiera di figure che lo animano, una serie di personaggi che compaiono sullo scenario di carta e la cui voce si fonde e si confonde con quella dell'io poetante. D'altronde, la poetessa, che, come si è accennato, possedeva una buona conoscenza dell'universo teatrale, dichiara esplicitamente, all'interno del componimento d'apertura di *inferno minore*, il *Matto I (del buco in figura) / Beatrice*, la grande importanza che a esso attribuisce:

come se avesse un male a disperdersi  
a volte torna, a tratti  
ridiscende a mostra, dalla caverna risorge  
dal settentrion, e scaccia  
per la capienza d'ogni nome (e più distratto  
ché sempre più semplice si segna ai teatri,  
che tace per rima certe parole...) (Ruggeri 2018: 7)

In questi versi, il male, che funge da pungolo per il movimento frenetico e incessante del Matto, «scaccia / per la capienza d'ogni nome», ossia cerca di svanire attraverso la parola, che assume su di sé il potere di combattere il dolore, incidendo così sull'interiorità della voce poetante e di

tutti coloro che si trovano a soggiacere dinanzi a una condizione di oppressione da parte di un sentimento negativo. Il verbo scacciare, in Dante, ha il significato di allontanare da sé e dunque il male è capace di allontanarsi dalla persona che da esso è invasa grazie («per») alla capienza d'ogni nome, una perifrasi per indicare la polisemia, la capacità dei termini di avere più significati. Pertanto, secondo la Ruggeri, il male per essere alleviato ha bisogno di essere espresso a parole e necessita un uso adeguato di significato per esteriorizzare qualcosa che altrimenti cova, provocando gravi danni, nell'animo umano.

Trasformare un sentimento in parola, trasformare qualcosa di astratto ma di percepibile in una serie di grafemi-fonemi dotati di senso, è l'azione che permette all'uomo di intervenire sulla sua condizione cognitivo-affettiva. Tuttavia, come si legge più avanti («e più distratto / che sempre più semplice si segna ai teatri, / che tace per rima certe parole...»), il male che dovrebbe essere cantato in versi viene «distratto», cioè, in base all'etimologia del verbo «distrarre», viene deviato, destinato ad altro. In cosa consiste questo «altro»? Consiste nel teatro, dove il dolore, assieme a ogni altro sentimento umano, può essere realmente ed efficacemente espresso, anche in funzione catartica, e dove l'emozione sembra giocare un ruolo chiave. Quindi, all'interno di questi versi, si sostiene che il dolore può essere inscenato, con intenso *pathos*, a teatro, al quale viene riconosciuto un ruolo salvifico, apparendo come unica vera possibile soluzione al tormento che attanaglia l'animo degli uomini. Per quanto la poesia possa essere efficace, essa non sarà mai in grado di dare piena espressione ai sentimenti e alle emozioni, che restano in parte taciuti, sancendo così una superiorità del teatro e della recitazione sulla scrittura. Infatti, in questi versi, quello che vuole essere realmente messo in evidenza non è tanto una distinzione fra generi differenti, quanto fra espressione scritta ed espressione orale. Si tratta di un dolore senza nome che si accasa fra le parole e che cerca di essere evocato per poter prendere forma, per incarnarsi in un corpo che, grazie alla voce, lo può espellere.

Attraverso questo passo che si trova fra parentesi, la Ruggeri si richiama ancora una volta Dante, in modo particolare il capitolo XII della *Vita Nova*, in cui la rappresentazione di Amore dice al Sommo poeta: «Voglio che tu dichi certe parole per rima [...] come tu fosti tuo tostamente da la puerizia», un invito a Dante affinché egli parli in versi, quindi attraverso la poesia, di amore. Con questa citazione, la Ruggeri, invece, ribalta il significato espresso da Dante, perché nel suo caso, dunque, il sentimento in poesia viene in parte omesso e pertanto è il teatro il luogo privilegiato per esplorare e far conoscere al meglio l'animo umano.

Tale visione accosta il pensiero della Ruggeri a quello di Antonin Artaud che riteneva che il senso dei testi potesse essere colto al meglio per mezzo della declamazione, della dizione, dell'espertazione, che assumeva i connotati di una catarsi, capace di liberare il soggetto recitante dal male che lo attanaglia, un vero e proprio metodo per estirpare il dolore e il tormento che albergano nell'interiorità degli uomini devastandoli. Non si tratta di effettuare una distinzione fra due generi (poesia e teatro) né di affermare una presunta superiorità di uno nei confronti dell'altro, ma, in fondo, si tratta semplicemente di rimarcare una concezione della poesia, purtroppo spesso dimenticata nel corso dei secoli, che rimanda alla sue origini autentiche, che vivono nell'oralità e che sono fortemente intrecciate con la natura del teatro, in modo particolare quello antico, che era proprio in versi. La poesia della Ruggeri, infatti, concepita come canto e deputata a una funzione fortemente incantatoria, presenta numerosi elementi stilistici tipici dell'inclinazione all'oralità. Come scrive Francesca Gasparini, Artaud in una lettera a Barrault del 1943 aveva sostenuto che la declamazione possiede un potere di «“purificazione magica”, che permettere di “espellere il Male di Sé”: declamare un poema è, appunto, una forma di preghiera» (Gasparini 2009: 339).

L'intenzione drammaturgica che trapela dall'opera si rende visibile anche per mezzo di tecniche verbali e di strumenti retorici che conferiscono ai versi un anda-

mento tipicamente orale e suggeriscono una plasticità delle immagini, un senso di movimento e una gestualità effusa che modificano il ruolo del lettore. Egli viene chiamato, infatti, a essere spettatore delle micro-scene rappresentate in versi, immergendosi in un'esperienza sensoriale – soprattutto uditiva – che la poetessa fortemente auspica di far vivere a chi si accosta alla sua scrittura, un obiettivo che viene ricercato attraverso strategie espressive che mirano a impattare sulla fisicità, sulla carne, sul sistema nervoso della persona.

Sembra quasi che la Ruggeri, in maniera analoga a quanto fatto nel corso del Novecento in ambito prettamente teatrale, voglia svolgere una «ricerca sull'efficacia» (De Marinis 2000: 10), come ha scritto Marco De Marinis, finalizzata a ricreare un'azione reale dell'attore (nel caso di *inferno minore*, della parola poetica che si dona per mezzo dell'incarnazione nel personaggio) sullo spettatore (lettore) «a livello intellettuale, emotivo, comportamentale [...] fisico percettivo» (*ibid.*), dando vita, nella misura di un'efficace espressione di Grotowski riferita al teatro, a un vero e proprio «atto biologico e spirituale» (Grotowski 1970: 68) fra soggetti. È così che, senza timore di un azzardo, si può sostenere che la poesia della Ruggeri si iscriva nella visione di Antonin Artaud della «poesia per i sensi», che giustificerebbe anche la violazione continua dei vincoli linguistici e delle norme sintattiche e grammaticali da parte della poetessa:

Sostengo che il linguaggio concreto, destinato ai sensi e indipendente dalla parola, deve anzitutto soddisfare i sensi, che esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, e che questo linguaggio fisico e concreto cui alludo non è veramente teatrale se non nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato (Artaud 2000: 155).

Dal lettore la Ruggeri pretende un compito estremamente arduo, che è quello di cooperare alla costruzione del senso dei suoi versi, coinvolgendolo affinché il dispositivo testuale possa realmente funzionare, in linea con quanto richiesto anche al *Lector in fabula* di Umberto Eco (Eco 1979). «D'altronde», come si chiede Dario Tomasello, «se c'è chi ha parlato di

una dimensione necessariamente performativa dello spettatore, come non pensare ad una dimensione performativa del lettore?» (Tomasello 2015: 59). E, più avanti, si legge sempre in Tomasello, che segue la scia di Alan Palmer e della sua visione di *embedded narrative* (Palmer 2004), che:

La costituzione di quel mondo possibile che denominiamo *storyworld* si realizza, si attraverso un sistema di tecniche e di procedure formali: nondimeno lo spazio virtuale che le categorie classiche della narratologia presuppongono, rischierebbe di essere vuoto, spopolato e privo di coordinate riconoscibili, se il lettore non intervenisse a riempire quel nulla con il proprio investimento percettivo e cognitivo, giacché solo l'esperienza del lettore consente di tenere insieme la macchina delicatissima che è il racconto [...] (*ibid.*).

Quella distanza inevitabile fra uno scrittore e un suo lettore, quel vuoto che il tempo e lo spazio e lo stesso *medium* della scrittura necessariamente accrescono, trova il modo di essere colmata proprio grazie alla percezione intellettuale e corporea che i versi devono saper trasmettere e che il lettore, invece, deve saper accogliere ed elaborare anche grazie al carico emozionale che viene fatto scorrere all'interno di un circuito che dall'autore passa alla scrittura e al suo contenuto, per giungere infine ai fruitori. Infatti, in linea con quanto è stato messo in evidenza negli ultimi decenni anche dalla psicologia cognitiva e dalle neuroscienze, è fondamentale comprendere come il cervello, quando si tratta di emozioni, non agisce in maniera indipendente dal corpo, poiché avvengono delle risposte fisiche (LeDoux 2014), in quanto ciò che si prova provoca dei veri e propri cambiamenti fisiologici nell'individuo (Goleman 2011).

La dimensione orale diviene il luogo per eccellenza attraverso cui il lettore/spettatore può compiere un ulteriore passaggio, una nuova trasformazione che lo porta a essere ascoltatore e dicatore al tempo stesso, poiché è chiamato a dotare il testo della sua voce perduta, ossia la voce del poeta che viene ceduta al personaggio e/o sacrificata in nome del segno scritto, una voce che è, in maniera inevitabile, diversa e destinata a vivere nella sua perenne mu-

tevolezza. Vale la pena, dunque, giunti a questo punto, citare un illuminante passo tratto dal saggio di Stefano Ghidinelli, dal suggestivo e non casuale titolo *Perdere la voce. La metamorfosi della poesia letteraria*, nel quale l'autore si collega anche alla concezione di Mladen Dolar della voce come capace di trasformare le parole in atti e di restituire «la forma originaria della performatività» (Dolar 2014: 69):

[...] 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 (Ghidinelli 2020: 40).

Come Paul Valéry, il quale dichiarò di sentirsi ossessionato da un ritmo che riecheggiava nella sua testa fino a pretendere quasi di prendere corpo (Valéry 1948: 300-301), così la Ruggeri cerca di seguire l'andamento fonico che nasce nella sua mente, con una propensione, come si accennato,

all'oralità; lo stesso termine «voce» ricorre numerose volte all'interno di entrambe le raccolte della Ruggeri, sottolineando l'importanza che viene dato a tutto quello che esso indica, al ventaglio di significati che abbraccia. Non solo, la Ruggeri guarda alla dimensione della voce anche come a qualcosa di verticale che sembra avere un collegamento con ciò che trascende la realtà meramente umana e che, pertanto, desidera innalzarsi continuamente, oltre ogni limite, come si può leggere nei primi versi del componimento *lamento della Sposa barocca (octopus)*, contenuto in *inferno minore*:

t'avrei lavato i piedi  
oppure mi sarei fatta altissima  
come i soffitti scavalcati di cieli  
come voce in voce si sconquassa  
tornando folle ed organando a schiere  
come si leva assalto e candore demente  
alla colonna che porta la corolla e la maledizione  
di Gabriele, che porta un canto ed un profilo  
che cade, se scattano vele in mille luoghi  
-sentile ruvide come cadono-; [...] (Ruggeri 2018: 29)

Di fronte a una poesia, come quella della Ruggeri, che aumenta costantemente la distanza fra significato e significante, rendendo sempre più sfumato il senso effettivo di quanto rappresentato, il lettore non può che ricorrere alla dimensione fonica e fonetica, al ritmo e alla musicalità, al fine di cogliere, attraverso questi strumenti che gli vengono in soccorso, gli stessi stati d'animo e la stessa visionarietà che albergavano nella poetessa nel momento della sua ispirazione e della sua creazione. In tal modo, egli può rivivere quelle esperienze e immergersi in modo partecipativo nell'opera, dandole sempre nuova vita, come si legge in Paul Zumthor: «La scrittura non basta a fissare il testo, e, in ogni istante, la bocca del lettore si appresta a rimaneggiarlo, se non a ricrearlo» (Zumthor 1990: 293).

La stessa Ruggeri, nel primo componimento della sua seconda opera, definisce il lettore «sonoro»; si legge, infatti<sup>11</sup>

11 Si segnala che le due strofi sono collocate sulla destra del foglio e non a sinistra.

- ero la 'nulla'  
degli alfabeti in cifre, il segno  
che non scatta, un ariele bendato.

ero il muto muso del leone  
in lotta col sonoro lettore (Ruggeri 2018: 41)

La poetessa rappresenta sé stessa tramite «la 'nulla' / degli alfabeti in cifre» ossia lo zero dei numeri, in quanto il termine «cifra» deriva dall'arabo «*sifr*» che significa «nulla, zero», calco dal sanscrito «*sunya*» che vuol dire «vuoto», tema centrale della poetica della Ruggeri, e successivamente l'espressione «alfabeti in cifre» è una metafora per indicare i numeri; «il segno che non scatta» è un'epifania che non avviene e «ariete bendato» può rappresentare, facendo riferimento allo gnosticismo, un demiurgo che crea in modo distratto, senza fare attenzione a ciò che realizza, ma potrebbe anche essere usato nel senso ebraico di «leone di Dio». Il termine «leone» è difatti impiegato al verso successivo, in cui la poetessa continua la sua identificazione che avviene in un contesto di paradosso e negazione: si riconosce nel «muto muso del leone», immagine insolita, in quanto il leone è spesso rappresentato nell'atto di ruggire e, inoltre, la Ruggeri aveva sempre dimostrato fino a quel momento di aver scommesso molto sull'architettura fonica dei suoi versi. L'indagine filologica sui testimoni dell'opera aiuta a ricostruire le scelte che hanno portato la poetessa alla scrittura di questi primi versi; infatti, in una prima redazione del testo, la Ruggeri si era definita «la nota mandata in fiato»,<sup>12</sup> espressione che è stata poi sostituita da quest'immagine opposta, legata invece a un suono represso, che appariva più coerente con il contenuto del contesto in cui era inserita.

Tutto si gioca in quel contrasto con il «sonoro lettore» con cui dichiara di essere «in lotta», poiché la voce e il flusso del pensiero della poetessa potevano non andare di pari passo con quelli dei suoi fruitori, già concepiti dalla Ruggeri come soggetti attivi, investiti dall'aura tipica della *performance*. D'altronde, come la stessa autrice

dichiara in uno scritto in prosa, la finalità della sua poesia è di indurre il lettore:

ad ascoltare un istante di sé. [...] Non è cercare di comprendere il senso che io ho descritto con la parola, quanto il risalire ad un senso personale ed appassionato graziato dal solo ritmo. Un ritmo ricercabile in uno spartito, in una tela e in una lastra impressionata a seconda che io con il suono sia riuscita a riecheggiare una melodia o ad accostare colori o a richiamare un'immagine, secondo la disposizione e i compromessi ideologici del lettore (Ead. 2013: 7).

La Ruggeri è sempre pienamente conscia, dunque, della dimensione performativa della sua poesia, tant'è che, il secondo componimento di *inferno minore (il Matto II (del buco in figura) / Ninive)* si apre con l'immagine del cammino della sua scrittura, di cui evidenzia la natura orale:

ormai la carta si fa tutta parlare,  
ora che è senza meta e pare un caso  
la sacca così premuta e fra i colori  
così per forza dèsta, bianca; bianca  
da respirare profondo in tanta fissazione  
di contorni [...] (Ead. 2018: 9)

In questo testo ci si addentra maggiormente nel cammino della poetessa/Matto, intrapreso già nel precedente, e i versi vanno sottoposti a una lettura che allude, da un lato, all'atto dello scrivere e alla stesura dell'opera, dall'altro, all'immagine della carta dei tarocchi. «Ormai la carta si fa tutta parlare»: dopo la prima poesia, l'autrice è ormai nel vivo del suo discorso, pronta a sviluppare la sua raccolta; la «carta» rappresenterebbe quindi il foglio su cui scrivere, di colore bianco, nominato per due volte al terzo verso, il colore del nulla da cui, secondo la Ruggeri, può avere inizio la creazione artistica. Una creazione che ancora appare, però, «senza meta» e la «sacca così premuta», metafora della penna e dell'inchiostro, sembra venga usata come per «caso», perché la poetessa non ha ancora un progetto ben delineato della sua opera. Inoltre si richiama immediatamente anche la forza performativa della poesia nel suo senso etimologico: la carta «si fa», nel pieno rispetto del verbo ποιέω, e soprattutto si predispone a «parlare»

<sup>12</sup> Ruggeri C., da un appunto rinvenuto in un fascicolo, in ACGV.

e non, si badi bene, a scrivere o a essere scritta, confermando ancora una volta la natura e la scaturigine orale della poesia della Ruggeri.

In linea con la sua visione della poesia, la Ruggeri interpreta i suoi versi e registra la sua voce; è fruibile, infatti, l'ascolto sulla piattaforma Youtube della lettura del primo componimento di *inferno minore*, *il Matto I (del buco in figura) / Beatrice*, su cui – assieme alla registrazione di alcuni brani tratti da altri componimenti – è stata condotta un'analisi sperimentale, all'interno del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino, da Antonio Romano e Valentina Colonna (Romano-Colonna 2020: 45-59). È così che, nel percorso della voce, nella distanza fra corpo dell'autrice e corpo del lettore, si compie la trasmissione del senso che trasforma quella disorientante lontananza in vicinanza emotiva e cognitiva; come scrive Barengchi:

Il corpo a corpo performativo sarà sempre in grado di ottenere rapidamente, per quanto talvolta superficialmente, una buona programmazione dell'uditorio, rispetto al lento procedimento maieutico con cui la superficie scritta, simulandosi specchio, deve farsi ridire, per essere credibile, con la voce del lettore (Barengchi 2020: 37).

Tuttavia, non si tratta di un pubblico sprovveduto quello cui si rivolge la Ruggeri, ma costituito quasi da eletti, chiamati a cogliere i riferimenti, le allusioni, le citazioni, i fitti collegamenti ad altri autori, in maniera non molto diversa da quanto accadeva con i poeti neoterici; come si legge, infatti, in un articolo del 1942, pubblicato su «L'Italia che scrive», intitolato *Arte allusiva*, di Giorgio Pasquali:

in poesia colta, dotta io cerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminescenze, ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminescenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono (Pasquali 1994).<sup>13</sup>

Occorrono, dunque, dei lettori che siano preparati, che abbiano compiuto una sorta di *proto-performance* (Schechner 2018: 363), prima di essere catapultati direttamente nell'universo poetico dell'autrice, per evitare un disorientamento che altrimenti rischierebbe di divenire totale.

Come scrisse Thomas S. Eliot, autore letto e approfondito dalla Ruggeri, «nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso per sé da solo, ha un significato compiuto» (Eliot 1967: 69): ecco svelato uno dei motivi per cui la poetessa sentiva l'esigenza di collegare i suoi pensieri e le sue parole ad altri autori che l'avevano preceduta. La Ruggeri concepiva, infatti, la scrittura come un processo analogo alla tessitura, al cui campo semantico rimanda, com'è noto, l'etimologia della parola "testo". A tal proposito, tornano in mente le parole di Richard Schechner:

[...] nei suoi remoti e più dinamici significati, un testo è il prodotto di una miscela di materiali diversi destinati a formare un blocco compatto. I testi sono una prerogativa degli artisti ma anche degli artigiani. Infatti, negli usi più antichi c'è una flebile distinzione tra arte e artigianato. Se oggi il testo implica necessariamente la scrittura, i significati più remoti continuano a operare sul sotto-testo, dietro le scene. I testi sono artificiosi, costruiti, artefatti: luoghi deputati di interpretazione e discordia, mai canoni fissati una volta per tutte. I testi possono essere incisi su pietra, trascritti su pergamena, stampati su carta, digitati sulla tastiera di un cellulare o segnati su un chip di silicene. I testi possono essere anche traccia mnemonica neurale o la memoria corporea di un danzatore, un progetto pittorico o architettonico – e tante altre tecniche di commemorazione, descrizione, rappresentazione, iniziazione o ripetizione degli eventi. [...] Ogni testo sollecita la fattura di testi sempre nuovi (Schechner 2018: 365).

E questo è quello che accade, o meglio, fa accadere la Ruggeri e lo fa anche con i suoi stessi versi che vengono continuamente rielaborati, in una sorta di flusso creativo inarrestabile, di rimodellamento senza fine, portato alle estreme conseguenze nella sua seconda opera, all'interno della quale confluiscono, con alcune modifiche, alcuni passi di *inferno minore*: la poetessa diviene modello di sé stessa.

<sup>13</sup> Cfr. Pasquali 1994: 275-282.

Questa iperletterarietà tirannica, in parte dovuta alla presenza di citazioni e di richiami ad altri autori, fa sì che il modo di scrivere della Ruggeri abbracci schemi e modelli tipici di diverse epoche (dal mondo classico al medievale, dal barocco al contemporaneo); da ciò deriva anche la mescolanza linguistica che caratterizza tutti i suoi componimenti e che lascia spaesato chiunque si approcci alla loro lettura. Opposta al principio di popolarità di cui si fa esponente il suo maestro Arrigo Colombo (Colombo 1988), predilige un discorso allusivo che non abbandona mai, lasciando fluire su carta, senza paura, la «lava» (Ruggeri 1999: 3) rovente del pensiero e della vita, anche dopo l'ammonimento di Fortini che le consigliò di ricominciare tutto daccapo, di tralasciare completamente lo stile adottato fino a quel momento, di esercitarsi a scrivere versi più scorrevoli e a sottoporli a un accurato *labor limae*, di cui non v'è traccia nei suoi artificiosi componimenti, giungendo addirittura a proporle di abbandonare la poesia per dedicarsi meglio alla prosa («Non ho consigli fuor di questo: di uscire *pro tempore* verso la prosa più banale e convenzionale prima di tornare al verso.»; Fortini 1996: 13).<sup>14</sup> Si legge, più nel dettaglio, nella lettera di risposta di Fortini:

Badi bene, nessuno meglio di me sa che la poesia è anche letteratura e artificio. E che può essere necessario, per parlare, uno spesso trucco. Però in lei, mi pare, domina un 'sistema' letterario così fortemente organizzato e tirannico che la comunicazione metaforica e allegorica stenta a stabilirsi.[...] Questo 'romanzo' psicologico non manca davvero di ritmo, di percussioni interne, di passaggi 'forti'; mi pare che, piuttosto, ci sia una tendenza a saturare ogni singola composizione con tutti gli strumenti disponibili, con esiti di soffocazione e di autoannullamento. Mi pare di poter dire che il 'punto' non è di scrittura ma di esistenza. Credo intendere che cosa voglia dire essere stata così ammalata e quali tensioni quella specifica alterazione possa avere, non dirò prodotto, ma coltivato [...] (*ibid.*)

Nonostante il peso di questa “bocciatura” fortiniana, quella della Ruggeri è una scelta ben precisa e a cui approda con la piena consapevolezza del suo incedere poetico; come lei stessa scrive, si tratta di una sorta di «mania» (Ruggeri 1990, ined.) di nobiltà che impreziosisce i suoi componimenti, in cui l'affastellarsi caotico di immagini e il gusto per l'eccesso rappresentano una risposta, come si è accennato, all'*horror vacui* che la tormenta sia sul piano personale che su quello della creazione artistica. Al critico la Ruggeri riconosce di aver scorto, come scrive nella lettera successiva, «il demone che mi sposa quando scrivo, e dopo» (*ibid.*), in riferimento sia al processo di ispirazione ma anche ai problemi di salute con cui la poetessa combatteva e di cui Fortini era, in parte, al corrente; tuttavia, dimostra di non aver compreso il nodo centrale del rimprovero: «l'invito a separarmi dai modelli che forse non ho ben inteso» (*ibid.*). Così, quel consiglio di «fare piazza pulita» (Fortini 1996: 13) dell'eccessiva presenza di *authoritas* nei suoi versi non viene per nulla accettato, perché, nell'ottica della Ruggeri, non si tratta di eliminare un semplice imbelletto dalla sua scrittura, ma di sfaldare la trama della sua poesia nella quale sono catturate e incastonate le voci di altri autori<sup>15</sup> che rivivono, sotto una veste nuova, e che concorrono alla costituzione di quel dialogo fra la poetessa e il lettore, per mezzo del testo. Si è di fronte a una voce che si mischia a un vortice di altre voci più note che fanno parte di un sapere comune e condiviso, un discorso poetico che rimanda ancora una volta all'importanza della memoria da considerare come un nucleo pulsante e vivo che, con fluidità, può approdare a una dimensione totalmente atemporale. D'altronde, la poetica della Ruggeri sembra rientrare in quella che è la prospettiva di un autorevole studioso che si è dedicato proprio allo studio dei rapporti fra oralità e scrittura, Walter J.

<sup>14</sup> Su un foglio rinvenuto in ACGV, si possono leggere alcuni rimproveri che spesso venivano mossi alla poetessa che la Ruggeri stessa annota e commenta ironicamente: tra questi vi è proprio l'appunto di “limare” (termine che la Ruggeri definisce “parola chiave addotta”, in quanto tecnica che probabilmente le veniva più consigliata).

<sup>15</sup> Tra i diversi autori citati dalla poetessa in *inferno minore*, troviamo a firma degli eserghi: Melville, Dante, Villani, Ciro di Pers, Neruda, d'Annunzio, Warren, Bene, Bodini, Bonnefoy, Beckett, Montale.

Ong, che scrive: «Originality consists not in the introduction of new materials but in fitting the traditional materials effectively into each individual, unique situation and/or audience» (Ong 1982: 58).

Si tratta di un discorso che ben si iscrive nella tendenza al Postmoderno cui si assiste nel corso del XX secolo, un discorso che, secondo il filosofo francese Jean-François Lyotard (Lyotard 1981), è profondamente permeato dal ricorso alla *performance* e dalla performatività; la scelta della Ruggeri di ricorrere a così tanti riferimenti, di far indossare ai suoi versi tutti quei gioielli – per riprendere il paragone di Fortini che parlò di «un sovraccarico di collane e gioielli e anelli che il suo buon gusto certo le impedirebbe di portare» (Fortini 1996: 14), – riporta alla visione di Schechner che considera il Postmoderno come «un ponte di frontiera nella storia, un periodo di consapevolezza di sé, del suo passato e delle sue molteplici potenzialità future» (Schechner 2016: 154-155). Ancora una volta, sembra possibile, pertanto, sostenere la forza performativa racchiusa nella poesia della Ruggeri, che, ricorrendo proprio a quel «trucco» di cui parlava il critico fiorentino, la avvicina a quanto sostenuto dai *Performance Studies* e a quanto teorizzato da Lyotard, anche in relazione alla capacità di mascherare la realtà attraverso una rappresentazione estetica e la messa in scena, al fine di costruire una storia che sappia essere narrata, poiché la posta in gioco non è tanto la verità quanto la performatività, il modo in cui quella *performance* viene confezionata.

Si è di fronte a un gioco di specchi che sovrappone il riflesso della poetessa a quello altrui, che destabilizza e aiuta allo stesso tempo, che mette alla prova e fornisce un orientamento, che si svela sebbene spesso venga dissimulato; è un'eco di voci che devono risuonare nel rispetto di una tradizione condivisa ma che può essere rigiocata e rimodellata all'infinito, una sorta di comportamento recuperato che non smette di attingere dal suo repertorio, inteso nella prospettiva adottata da Diana Taylor (Taylor 2003). Pertanto, indipendentemente dalla reale condivisione da parte dell'autrice di determinate cita-

zioni e indipendentemente dalla loro aderenza alla sua poetica, a prescindere dallo scrittore preso in considerazione, si può sostenere, prendendo in prestito le parole di Tomasello e traslandole al caso specifico della Ruggeri, che «il riecheggiare della propria scoperta nell'esperienza condivisa non è che la rivelazione del gioco poetico, che sempre lancia i propri dadi facendo i conti con i numeri altrui» (Tomasello *Notturmo di voci su Nella spirale (Stagioni di una catastrofe)* 2023).

In uno dei suoi ultimi componimenti, contenuto nell'opera *Je pagine del travaso*, il senso di inadeguatezza che Claudia Ruggeri avverte la porta a identificarsi, sulla scia dell'albatros baudelairiano, con una rosa che, però, in un mondo che non la valorizza, viene scambiata per un fungo e considerata inadatta ai prati (Ruggeri 2018: 48); non diversa è la sorte della sua poesia che viene definita «mandragora murata» (*ibid.*), la pianta, associata alla magia, che, come veniva raccontato in numerose leggende, una volta sradicata, emetteva un pianto assordante capace di uccidere chi lo ascoltasse. Lo straziante e fatale suono emesso dalla mandragora coincide dunque con la sua poesia, estremamente sonora quindi, come se i suoi versi fossero una sorta di lamento incantato e temuto. La poesia/mandragora della Ruggeri è murata, prigioniera e separata dal mondo, una voce che cerca di farsi ascoltare e di avere contatti con l'esterno, in tutti i modi possibili e attraverso ogni metodo a sua disposizione.

L'«ipossigenazione» (Ruggeri 1990, ined.) di cui, secondo la Ruggeri, soffre la sua poesia, ne è il tratto distintivo che, seppur chiaramente identificata dall'autrice con la «morte» (*ibid.*) della sua parola, rimane malattia inguaribile, perché mai volontariamente curata, del suo verso, il cui stile con le oscure immagini evocate non sarà mai di molto modificato dalla poetessa nel corso degli anni.

Il disordine concettuale e linguistico che i suoi componimenti riproducono è anche una conseguenza delle elaborate figure di suono e dei frequenti virtuosismi linguistici che permettono di perseguire gli effetti di musicalità ricercati, anche a

costo di violare le norme grammaticali e sintattiche e di sacrificare l'immediata logica del discorso. Come scrive Tomasello a proposito della poesia – e di ciò che la precede, ossia l'ispirazione – in quanto linguaggio in azione:

È plausibile, infatti, che il timbro da essa [la poesia] adoperato costituisca non una trasfigurazione o una specificità del linguaggio comunicativo, bensì un'opzione altra, determinata da una scaturigine religiosa e dotata di un'attenzione sorvegliata al significante e al ritmo della sua scansione fonica piuttosto che alla sua struttura sintattica (Tomasello 2015: 58).

Per certi versi, la poesia della Ruggeri sembra essere anche molto somigliante alla produzione dei poeti trobadorici, in modo particolare a quella degli esponenti del *trobar clus*, una produzione destinata all'esecuzione orale – dunque una poesia scritta che tiene conto di ciò che la precede e che la segue, ossia della sua matrice orale – e dai contenuti poco facili da comprendere, risultando spesso diretta solo ad un pubblico di pochi iniziati. Si legga, a mero supporto di ciò, quanto scritto da Zumthor, in relazione proprio ai trovatori:

la complessità ricercata consiste allora senza dubbio nel congiungere con enfasi il linguistico, il vocale e il gestuale. Di qui, senz'altro la «difficoltà» delle canzoni di Arnaut Daniel, secondo la sua *Vida*, che per eccesso di artificio *no son leus ad entendre ni ad aprendere* («non sono facili né da capire né da imparare»); povero giullare, incaricato di portare felicemente a termine questo gioco! (Zumthor 1990: 290).

#### BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA:

- Artaud A., 2000, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi;
- Id., 2004, *Succubi e supplizi*, trad. di J. P. Mangano, Milano, Adelphi;
- Barengi M., 2020, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet;
- Belloni Filippi F. (trad. di), 1912, *Due Upanisad: la dottrina arcana del bianco e del nero Yajurveda*, Lanciano, Rocco Carabba;
- Bene C., 2001, *Quattro momenti su tutto il nulla*, quattro puntate televisive registrate da Carmelo Bene per Rai Due Palcoscenico nel 2001, Nostra Signora s.r.l.- RAI Trade;
- Bologna C., 1992, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino;
- Cardilli L., Lombardi Vallauri S. (a cura di), 2020, *L'arte orale. Poesia, musica e performance*, Torino, Accademia University Press;

- Colombo A., 1988, *Lettera a Claudia Ruggeri*, disponibile al link: [https://digilander.libero.it/ColomboUtopia/Claudia\\_documenti.htm](https://digilander.libero.it/ColomboUtopia/Claudia_documenti.htm);
- Id., 1996, *Interiorità creatività solitudine: un profilo morale*, in «l'incantiere», nn. 39-40, Anno X, Lecce, dicembre 1996: 21-23;
- Colonna V., Romano A., 2020, *Claudia Ruggeri: voce con canto*, in «Bollettino del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino», 6, dicembre 2020: 45-59;
- Cometa M., 2017, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina;
- Csikszentmihályi M., 2021, *La personalità autotelica*, in Id., *Flow. Psicologia dell'esperienza ottimale*, pref. di G. Vercelli, Macerata-Milano, Roi Edizioni: 142-147;
- De Marinis, 2000, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni;
- Deriu F., 2012, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni;
- Id., 2013, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere;
- Desiati M., 2004, *La ragazza dal Cappello Rosso*, in «Nuovi Argomenti», 5° serie, n. 28, ottobre-dicembre 2004: 262-273;
- Dolar M., 2014, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno;
- Eco U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979;
- Eliot T. S., 1967, *Il bosco sacro*, trad. it. V. Di Giuro e A. Obertello, Milano, Bompiani;
- Fedeli P., 2004, *Storia letteraria di Roma*, Napoli, Fratelli Ferraro Editori;
- Fortini F., 1986, *La poesia ad alta voce*, in «Taccuini di Barbablù», VI: 30-43;
- Id., *Lettera di Franco Fortini a Claudia* in *Lettere tra Franco Fortini e Claudia Ruggeri*, in «l'incantiere», Anno X, N. 39-40, Lecce, dicembre 1996: 13-14;
- Ghidinelli S., 2020, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in Cardilli L., Lombardi Vallauri S. (a cura di), 2020, *L'arte orale. Poesia, musica e performance*, Torino, Accademia University Press: 28-53;
- Goleman D., 2011, *Intelligenza emotiva*, Segrate, Rizzoli;
- Gottschall J., 2014, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Torino, Bollati Boringhieri;
- Grotowski J., 1970, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni;
- Gruppo Kevala (a cura di), 2004, *Brhadaranyaka Upanisad con il commento di Sankara*, Roma, AsramVidya;
- Holland N. N., 2009, *Literature and the Brain*, Gainesville, The Psy Art Foundation;
- LeDoux J., 2014, *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Milano, Baldini & Castoldi;

- Le Guin U. K., 1986, *Il linguaggio della notte. Saggi di fantasia e di fantascienza*, a cura di S. Wood, Roma, Editori Riuniti;
- Liotard J.-F., 1981, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli;
- Palmer A., 2004, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln;
- Muntoni C., Priori A., 2022, *Abracadabra. Il potere curativo delle parole tra mito, tradizioni e neuroscienze*, Milano, Milano University Press;
- Ong W. J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge;
- Phelan P., Lane J. (ed. by), 1998, *The Ends of Performance*, New York, New York University Press;
- Pasquali G., 1994, *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. II, Firenze, Le Lettere;
- C. Ruggeri, *Lettera di Claudia Ruggeri a Franco Fortini*, in *Lettere tra Franco Fortini e Claudia Ruggeri*, in «l'incantiere», Anno X, N. 39-40, Lecce, dicembre 1996: 13-14;
- Ead., *Lettera a Franco Fortini*, s.d., inedita, in ACGV;
- Ead., *Una lettera ad Arrigo Colombo*, in «l'incantiere», Anno XII, nn. 47-48, Lecce, dicembre 1999: 4;
- Ead., 1999, *La bifora*, in «l'incantiere», Anno XII, N. 47-48, dicembre 1999: 3;
- Ead., 2006, *Inferno minore*, a cura di M. Desiati, Ancona, peQuod;
- Ead., 2013, *Canto senza voce*, a cura di E. Basile e A. Schiavone, Lecce, Terra d'ulivi;
- Ead., 2018, *Poesie. inferno minore. )e pagine del travaso*, a cura di A. Cudazzo, Neviano, Musicaos;
- Schechner R., 1984, *La teoria della Performance, 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1994;
- Schechner R., 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, CuePress;
- Seppilli A., 1962, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi;
- Taylor D., 2003, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, London, DukeUniversity Press;
- Tomasello D., 2015, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, in «Testi e linguaggi. Rivista di studi letterari, linguistiche filologici dell'Università di Salerno», 9: 57-65;
- Id., 2021, *Performance, performatività, intra-teatralità*, in Tomasello D., Vescovo P., 2021, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, CuePress: 47-98;
- Id., 2021, *Text and Time of Performance. Four Questions for Richard Schechner*, in «O.b.l.i.o. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XI, nn. 42-43, Roma, Vecchiarelli: 124-126;
- Id., 2023, *Animal Studies, Performance Studies. Ritualizzazione, Rito, Gioco. Breve nota per un paradigma performativo*, in AA. VV., *Animal Performance Studies*, a cura di L. Budriesi, Torino, Accademia University Press: 69-78;
- Id., 2023, *Notturmo di voci su Nella spirale (Stagioni di una catastrofe)*, in «Nuova ciminiera. Rivista di letterature circostanti, musica e arti», 21 marzo 2023, disponibile al link: <https://www.nuovaciminiera.it/2023/03/21/notturmo-di-voci-su-nella-spirale-stagioni-di-una-catastrofe/>;
- Valéry P., 1948, *La Création Artistique*, in Id., *Vues*, La TableRonde, Paris;
- Wiesel E., 1999, *Le porte della foresta*, trad. di L. Guarino, Milano, Editori Associati
- Zumthor P., 1983, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino;
- Id., 1990, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, il Mulino.