

Intermedialità e performatività
Mobilità epigenetica nella poesia di ricerca

Giovanni Fontana *

ABSTRACT

Trattando il tema dell'integrazione dei linguaggi, nel 1966 Dick Higgins elaborava il concetto di *intermedium*, riferendolo esclusivamente all'opera in cui tale integrazione fosse completamente attuata, opponendolo a *mixed-medium*, termine riferito ad un oggetto artistico in cui il fruitore fosse in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.). Nell'opera intermediale, i diversi elementi si fondono in un *unicum* che non consente letture differenziate, pur tutelando l'autonomia e la singolarità dei segni. Nella scena internazionale della poesia di ricerca tale concetto assume sempre più spesso una posizione dominante, aprendo nuove strade alla performatività. In questo senso si sta riconsiderando anche la nozione di "opera plurale" e riscoprendo quella di "totalità", che nella seconda metà degli anni sessanta fu elaborata da Adriano Spatola. In questa dimensione, articolata e complessa, svolgono un ruolo fondamentale le nuove tecnologie, ma, nello stesso tempo, nel processo creativo il corpo assume una funzione centrale e, con esso, la voce. In quest'ottica il testo poetico assume valore di partitura per una ri-scrittura che si attua nello spazio e nel tempo. Il suo volto, pertanto, è sempre rinnovato, sempre pronto a suggestioni diverse, alla costruzione di azioni diverse, in vista di riscritture diverse. Grazie al gesto del poeta, autore e attante, alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico subisce successivi processi di riorganizzazione secondo itinerari multidirezionali ed è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, tanto che, rispetto alla struttura "genotipica" della partitura, si può parlare di "poesia epigenetica" per le fasi evolutive spazio-temporali.

Dealing with the theme of the integration of languages, in 1966 Dick Higgins elaborated the concept of *intermedium*, referring it exclusively to the art-work in which the integration of languages was completely implemented, opposing it to *mixed-medium*, a term referring to an artistic object in which the user was able to distinguish the various linguistic aspects (verbal, visual, audio, etc.). In the intermedia work, the different elements merge into a *unicum*, which does not allow for differentiated readings, while protecting the autonomy and singu-

* Poeta-performer.

larity of the signs. In the international scene of research poetry, this concept increasingly assumes a dominant position, opening new paths to performativity. In this sense, the idea of “plural work” is also reconsidered and the concept of “totality” is rediscovered, which Adriano Spatola elaborated in the second half of the 1960s. In this articulated and complex dimension, new technologies play a fundamental role, but, at the same time, in the creative process the body assumes a central function and, with it, the voice. From this point of view, the poetic text takes on the value of a “score” for a re-writing that takes place in space and time. His face, therefore, is always renewed, always ready for different suggestions, for the construction of different actions, in view of different rewritings. Thanks to the gesture of the poet, author and actant, to his energy, to his continuous pressure, the poetic organism undergoes successive processes of reorganization according to multidirectional itineraries and is subjected to a progressive plastic modelling, so much so that, with respect to the “genotypic” structure of the score, we can speak of “epigenetic poetry” for the spatio-temporal evolutionary phases.

1. *Lo scenario della poesia di ricerca*

Il panorama della poesia contemporanea di ricerca appare piuttosto magmatico: il teatro dei linguaggi, le istanze e le scoperte formali si intrecciano, si sovrappongono, si scontrano, si fondono fino a dissolversi l'una nell'altra. Il quadro di riferimento internazionale è variegato e complesso. La parola in dissonanza continua ad essere, come ovvio, una componente del linguaggio poetico sperimentale, ma è sempre più soggetta (e disponibile) a contaminazioni e a salti dimensionali, nel senso che, a seconda della condizione mediatica, assume tagli e spessori molto variabili: da quelli concreti di matrice tipografica a quelli fantasmatici affidati alla vocalità, da quelli oggettuali, corposi e plastici che si legano alla pratica visuale materica, a quelli trasparenti e impalpabili che vivono nei bagliori del video, da quelli dinamici e vibratili veicolati nell'universo numerico, fino a quelli organicamente sinestetici che si muovono nel corpo e con il corpo attraverso strumenti performativi, nello spazio e nel tempo.

In questo ampio scenario, in verità particolarmente intricato a livello internazionale, le poetiche e le relative proposte formali si distaccano dal sistema della scrittura corrente per promuovere alternative che potremmo definire simbiotiche¹: processi di conoscenza attraverso azioni di rinnovamento linguistico interessato da sconfinamenti, trasgressioni, turbative e contaminazioni di ogni tipo.

La ricerca, comunque, sembra orientata verso tre principali ambiti specifici, caratterizzati dall'intersezione della parola con il suono (poesia sonora e nuova oralità), con il gesto (poesia d'azione, performance poetica, *street poetry*), con l'immagine (poesia verbo-visiva), anche se spesso, a loro volta, questi ambiti si intersecano ulteriormente evidenziando zone comuni e/o confini sfumati, come nel caso del procedimento installativo, della creazione *site specific*, della *flash opera*, della poesia relazionale, della poesia in realtà virtuale, di certe opere videopoetiche inglobanti, ecc. Si osserva, cioè, da parte della parola, un attraversamento dei settori artistici all'insegna dell'intermedialità, ormai strumento (talora meta) irrinunciabile di chi affronta alternative sperimentali per nuove conoscenze, se non altro perché si tratta di un territorio che favorisce l'allontanamento dai modelli linguistici correnti, dal loro lessico, dalla loro sintassi, dai loro protocolli, spinge allo straniamento, facilita la sorpresa, provoca lo spiazzamento, promuovendo la radicalità della ricerca. In sostanza, per otte-

¹ Il 1° agosto 1965 UGO CARREGA pubblicava il n. 1 della rivista ciclostilata *TOOL quaderni di scrittura simbiotica* (1965-67). L'uso dell'aggettivo era riferito a elementi eterogenei che si influenzano reciprocamente.

nere risultati significativi sembra ormai indispensabile ricorrere all'intermediazione della parola. Del resto questi fenomeni si verificano in aree che sono già in fermento da tempo e che affondano le loro radici nelle avanguardie storiche, anche se a voler ben guardare li ritroviamo altrove, anche in un passato molto lontano.

In ogni modo i sovvertimenti lineari (scritture antagoniste), la poesia verbo-visuale (poesia concreta, poesia viva propriamente detta, *asemic writing*), la poesia sonora, considerata anche nella sua più ampia accezione performativa, costituiscono sul piano tecnico i sistemi-guida a cui fanno riferimento storicamente principi teorici elaborati da gruppi o da singoli artisti con mille sfumature diverse.

Parlavo di piano tecnico perché queste correnti creative (spesso dotate di vere e proprie piattaforme operative), nonostante le avversità interposte sul loro cammino da incomprensioni, fraintendimenti e conflitti di vario genere, e malgrado la disattenzione della critica e la mancanza del relativo adeguato sostegno ai fini della promozione culturale, sono riuscite a incidere in maniera molto significativa sul quadro generale della comunicazione mediatica, incuriosendo e sorprendendo per la varietà e la novità delle proposte pragmatiche e metodologiche.

È evidente, e piuttosto consistente, per esempio, il debito che il mondo della pubblicità dovrebbe pagare alla sperimentazione verbo-visiva e sonora. Basti pensare alla gamma delle tipologie di rapporto tra testo e immagine, alla varietà degli assetti delle configurazioni grafiche e tipografiche, ai fonosimbolismi, alla retorica visiva, alle suggestioni sinestetiche, all'uso di particolari valori tonali, alle strategie compositive per sollecitare l'attenzione del fruitore, all'adozione di temi non convenzionali nella comunicazione corrente, all'uso di *mood* eccentrici, all'ambiguità espressiva, al *nonsense*, ecc.

Per altro verso, è stato facile osservare che, specialmente nell'era del *boom economico*², l'influenza della cultura di massa sulla poesia sperimentale è stata molto forte. A tal proposito, sono da segnalare almeno l'adozione dell'iconografia dei prodotti di consumo, la decontestualizzazione di stampe pubblicitarie o di titoli di quotidiani o periodici, gli sconfinamenti nel fotoromanzo e nel fumetto, l'utilizzazione di linguaggi di settore, come quello dell'economia, della moda o dello sport. Si verificò, insomma, un interscambio di impulsi sul piano tecnico e un'osmosi di caratteri tipici dei singoli repertori espressivi, che ampliò notevolmente le

² Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo la ripresa economica giunse a livelli particolarmente elevati, con crescita parallela in ambito tecnologico e mediatico e conseguenti incrementi dei consumi individuali.

relative aree linguistiche, introducendo considerevoli modifiche nelle rispettive zone di influenza.

Si diceva, prima, della disattenzione da parte della critica. Il fenomeno meriterebbe in effetti apposite indagini, ma, in linea di massima, si può affermare che per decenni l'insufficienza degli strumenti a disposizione degli studiosi ha svolto un ruolo decisamente negativo. A parte le consuete resistenze del mainstream, per troppo tempo sono mancati sistemi di interpretazione specialistica: la loro individuazione avrebbe richiesto un impegno che non avrebbe avuto immediato riscontro sul mercato editoriale. Trattandosi di forme collocate, anche polemicamente, in aree di contaminazione linguistica – tra parola, immagine, suono, gesto –, la critica, salvo rare eccezioni, ha fatto leva su tale specifica questione per disimpegnarsi e non assumersi responsabilità. Si trattava di letteratura o arte visiva? di musica o di teatro? A correre ai ripari sono stati gli stessi artisti, che spesso si sono fatti carico del ruolo storico-critico oltre che creativo.

A distanza di tanti anni le cose sono cambiate. Lo dimostra anche l'occasione di questo volume, che appare particolarmente funzionale alla definizione di quadri di riferimento in termini storico-critici e sembrerebbe addirittura sostenere uno specifico aspetto teorico, visto che il titolo si apre con tre verbi all'infinito che si lasciano leggere anche come un invito: "Rimediare, performare, intermediare".

Accolgo volentieri tale sollecitazione con la speranza che il mio contributo possa offrire non solo un'ulteriore chiave di lettura del mio lavoro, ma anche uno strumento adatto ad altri percorsi interpretativi. Del resto le riflessioni sulle mie modalità operative si sono mostrate più volte utili in sede laboratoriale, anche in relazione ad esigenze tecniche in campo elettronico e digitale (o numerico, come si dice in Francia).

Credo, però, che sia necessario avviare il discorso affermando, con chiarezza e con assoluta determinazione, che il poeta, tanto più il poeta sperimentale (rapportandoci anche all'etimologia del termine) è colui che fa. Il poeta fa! E con questa convinzione, riferendoci alle categorie estetiche di Luigi Pareyson, potremmo ben condividere il suo concetto di "formatività", che:

è nesso inseparabile di invenzione e produzione: formare significa fare, ma un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare: eseguire, realizzare, poiein, ma non qualcosa di predeterminato secondo una regola predisposta, bensì qualcosa che si inventa facendolo, secondo una regola che si scopre nel corso del fare³.

³ LUIGI PAREYSON, *Esistenza e persona*, Genova, Il melangolo, 2002, p. 209.

In quest'ottica, pertanto, forma e metodo confluiscono in un naturale momento performativo, che è costituito essenzialmente dalla sequenza delle azioni che procedono verso il risultato poetico e dalle sincroniche rivelazioni metodologiche che la sequenza stessa genera. Il processo, a dinamica circolare, si configura come una sorta di *ouroboros*, perché non si ha mai la certezza dell'ordine delle successioni inventive e operative. Il gesto segue l'invenzione o l'invenzione segue il gesto?

In realtà si tratta di sincronie rivelatrici che caratterizzano (forse più che in altri ambiti creativi) l'opera del poeta, sia esso verbovisivo, sonoro o d'azione, che si trova a dover lavorare in un territorio sconfinato, nel quale possono confluire tutte le discipline possibili e dove riveste un ruolo non secondario il gesto estemporaneo, l'improvvisazione, l'influenza del caso.

2. *Intermedialità e multimedialità*

La strada, che caratterizzi in maniera chiara e forte l'operatività del poeta nell'esperienza dinamica tra parola, immagine, voce e azione, può ben essere delineata facendo riferimento ad un concetto, in un certo senso ormai "classico", anche se troppo spesso ignorato o sottovalutato, che è quello di "intermedialità", espresso a suo tempo da Dick Higgins⁴. Del resto, che il concetto sia stato trascurato, appare molto evidente se si considera il fatto che, nella maggior parte dei casi e nelle sedi più diverse, ancora si confonde tale nozione con quella di "multimedialità".

Nel panorama contemporaneo, mentre per molti versi i media si intrecciano indiscriminatamente e i linguaggi subiscono sconvolgimenti radicali (come quando la musica diventa immagine o, come nel gioco inverso, dove è l'immagine che diventa musica, o dove l'*imagerie* cinematografica diventa la controfigura della musica)⁵, si assiste anche a superficiali pratiche di relazioni tra le arti, di interazione debole o apparente, di combinazioni convenzionali, di gratuite sommatorie, che talvolta prescindono dalle più elementari regole di grammatica e di sintassi, come spesso accade nel caso della multimedialità di consumo, che si compiace soprattutto del risultato economico ponendo in sott'ordine la dignità estetica.

⁴ DICK HIGGINS, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984. Il capitolo *Intermedia* riprende il saggio pubblicato in *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, New York, 1966.

⁵ Cfr. PAUL VIRILIO, *L'art à perte de vue*, Paris, Edition Galilée, 2005 (tr. it. in *Domus* n. 886, Milano, novembre 2005).

Lo scienziato Ilya Prigogine, premio Nobel per la chimica nel 1977, parlava del sapere scientifico come «ascolto poetico della natura»⁶ e come «processo aperto di produzione e d'invenzione, in un mondo aperto, produttivo e inventivo»⁷. Un'indicazione come questa, se ricondotta al sapere intermediale, potrebbe tornare molto utile per stimolare alcune riflessioni di metodo. L'opera intermediale, infatti, in perfetta sintonia con la nozione di "formatività", sarà interessata proprio da un «processo aperto di produzione e d'invenzione», caratterizzato dall'intersezione dei linguaggi in prospettiva polidimensionale; potrà avere, pertanto, una struttura pulsante che favorirà la generazione di sistemi in grado ricondizionare la dinamica degli elementi di volta in volta considerati, proprio come avviene nella fisica delle particelle.

Non si potrà, allora, parlare di mero luogo di confluenza di discipline artistiche, bensì di dispositivi elastici che abbiano la capacità di relazionarsi attraverso connessioni profonde e non per semplice sovrapposizione di piani. Alludo, per esempio, alle comuni fiction televisive o al cinema di consumo, costruiti per sovrapposizioni di fasce visive e sonore: solitamente ogni sequenza di immagini (generata talora per stereotipi), montata secondo gli standard correnti (talvolta articolati in base a categorie stilistiche predefinite) è accompagnata da una colonna sonora, costituita, a sua volta, da una fascia audio-verbale, una fascia rumoristica, una fascia musicale. Tali fasce dinamiche possono anche essere variamente organizzate senza che ci siano mutazioni di senso. Talvolta si può addirittura sostituire un commento musicale con un altro. Tutto è intercambiabile.

Ma qui, per rappresentare meglio il concetto di connessione profonda, conviene riconsiderare il ragionamento di Dick Higgins, che, trattando il tema dell'integrazione dei linguaggi, nel 1966 elaborava il concetto di *intermedium*, riferendolo esclusivamente all'opera in cui tale integrazione fosse completamente attuata, opponendolo a *mixed-medium*, termine riferito ad un oggetto artistico in cui il fruitore fosse in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.) con andamento a diagrammi paralleli piatti; nell'opera intermediale, invece, i diversi elementi si fondono in un *unicum* che non consente letture differenziate, pur tutelando l'autonomia e la singolarità dei segni⁸.

Praticamente ci si trova ad osservare la medesima differenza che c'è

⁶ ILYA PRIGOGINE, ISABELLE STENGERS, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino, 1981, p. 70.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. HIGGINS, *op. cit.*, pp. 22-25.

in chimica tra una miscela e un composto. La miscela non è caratterizzata da alcuna proporzione e le sostanze che la compongono mantengono sempre le proprie caratteristiche. Il composto, invece, è formato da due o più elementi che hanno legami proporzionali: una molecola d'acqua è formata da due atomi di idrogeno e uno di ossigeno, l'anidride carbonica è formata da un atomo di carbonio e due di ossigeno, nel cloruro di sodio gli atomi di cloro e sodio sono presenti nel rapporto 1:1 e via discorrendo. I composti, pertanto, mantengono sempre le stesse proprietà in ogni loro punto: il legame tra gli elementi è costante e definito. Ciò non avviene, invece, nella miscela, nella soluzione, in quel che non è altro che un miscuglio disordinato di elementi, come, per esempio, acqua e argilla. Se in un contenitore, agitando, sciolgo l'argilla nell'acqua, otterrò un liquido colorato, grigiastro o rossastro, a seconda del tipo di argilla usata; ma se poggio il contenitore su un tavolo e lo lascio riposare, dopo un po' ritroverò tutta l'argilla sul fondo e l'acqua sarà tornata limpida.

Nell'ottica dell'idea del «processo aperto» di Prigogine e della fisica delle particelle, tutto è in funzione del tutto. È come se il processo di invenzione e produzione fosse realizzato da *particulae*, portatrici di senso solo in quanto riferite alla dimensione totale dell'opera, che si vuole come concentrazione assoluta di energie. Si potrebbe parlare, perciò, di entità transmateriali innervate da linee-forza che provocano tensioni inattese e vibrazioni del senso. È un po' quello che accade nelle particelle subatomiche secondo la “teoria delle stringhe”⁹, dove si ipotizza che tutta la materia e tutte le forze nascano da un unico costituente di base.

Secondo questa teoria, le particelle subatomiche non sono puntiformi, ma sono costituite da filamenti unidimensionali (stringhe) infinitamente sottili che oscillano freneticamente. Queste vibrazioni continue, che hanno ampiezze e frequenze caratteristiche, si manifestano come particelle. Ma la cosa più sorprendente è che la loro massa e la loro carica siano determinate dalle differenti oscillazioni. Da ciò deriva che le proprietà fisiche non sono che la conseguenza diretta di quelle oscillazioni; sono, per così dire, la *musica delle stringhe*. Per le forze vale lo stesso principio, cosicché ogni particella mediatrice di forza è associata ad una vibrazione specifica. Insomma, sia le forze, sia le particelle elementari sono fatte della stessa materia¹⁰.

Nell'opera intermediale, le dinamiche interne ed esterne, le intera-

⁹ Principio che risolve il conflitto tra la teoria della relatività generale e la meccanica quantistica.

¹⁰ Cfr. BRIAN GREEN, *L'universo elegante*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 123-128.

zioni rivolte verso il proprio baricentro come verso la periferia, comportano l'esigenza di una sincronica vibrazione degli elementi, in un'incessante esplorazione, che, reiterata e spinta fino a individuare le ampiezze e le frequenze delle *particulae* della materia linguistica, finisce per attuare una radicale trasformazione, un sovvertimento coincidente con un'azione trasgressiva nell'uso dei linguaggi medesimi. Quello di trasgressione (o trans-gressione), infatti, è un concetto che implica pulsioni indagatrici. Esplorare significa spesso dover superare frontiere precluse, passaggi interdetti. Oltrepassare questi confini "invalicabili" è compiere un gesto di sfida, sia dal punto di vista artistico, sia dal punto di vista culturale. Ecco, allora, che parola e immagine possono scambiarsi ruoli, come pure un'immagine può acquisire valori acustici o un segno musicale può assumere spessore visivo.

Il gesto creativo "plurale", pertanto, non potrà mai essere riferito alla mera interdisciplinarietà o ad un banale concetto di multimedialità (organizzazione per fasce parallele); esso deve comportare momenti di vera e propria destabilizzazione dei rapporti istituzionalizzati, siano essi di tipo linguistico, spaziale, temporale, mediatico, per il fatto che alle sue fondamenta deve sempre essere viva la necessità della continua riformulazione di codici e di categorie. Insomma, l'obiettivo è quello di individuare nuove potenzialità nelle pratiche artistiche (e specificamente poetiche), scardinando convenzioni ed eludendone i condizionamenti, e nello stesso tempo formulando progetti in cui il concetto di pluralità non sia solo riferito all'insieme degli elementi coinvolti, ma anche a quello delle loro possibili organiche e inderogabili relazioni, nella cui sfera la voce svolge un ruolo insostituibile.

3. *Corpo e testo*

Il concetto di pluralità si collega direttamente a quello di "totalità". E qui mi riferisco all'importante contributo teorico di Adriano Spatola (1941-1988), autore di un fondamentale saggio sulla "poesia totale"¹¹, dove indica chiaramente la vastità e la complessità della ricerca poetica, che, ponendosi al di là di qualsiasi limitazione di tipo linguistico, strutturale, metodologico, tecnico, disciplinare o mediatico, procede verso la totalità; si organizza, perciò, come atto inglobante, cosicché ogni aspetto coinvolto nel gesto creativo deve essere inteso come mezzo e non come

¹¹ ADRIANO SPATOLA, *Verso la Poesia Totale*, Salerno, Rumma, 1969; poi Torino, Paravia, 1978.

fine. In quel saggio Spatola, tra i primi a cogliere l'importanza del concetto di intermedialità, offre un quadro della poesia sperimentale in un'ottica internazionale e crea attorno al libro un interesse che si materializza come centro di gravitazione di reali scambi tra artisti¹², che in buona parte approderanno dal 1972 in poi al laboratorio poetico del Mulino di Bazzano, analogamente a quanto accadeva più o meno negli stessi anni, in Francia, al Moulin de Ventabren animato da Julien Blaine, compagno di cordata di Spatola. In questi ambiti è fondamentale il senso della fisicità, l'attenzione al corpo e al proprio corpo¹³.

Il tema costituisce il leitmotiv delle *pièce* spatoliane, sonore, performative e non solo, basti soffermarsi su uno dei suoi testi emblematici, *La composizione del testo*, dove la corporeità è strettamente connessa alla funzione testuale: «guarda come il testo si serve del corpo / guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica»¹⁴; «ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi»¹⁵; «guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare»¹⁶; e mentre la sequenza di sinestesie materiche, di gesti, azioni e sguardi s'infittisce, negli ultimi versi delle sette strofe che compongono il lavoro si osserva la progressiva eclisse della parola che non ha più luogo, che si dissolve, se specchiata nell'eloquio volgare della convenzione. Ma il corpo resta ad impegnare appieno il testo, e il poeta ci riflette sopra esaminandolo nei suoi spazi di relazione. Nelle sue *pièce* performative, invece, il corpo diventa il centro di un campo di forze magnetiche collegate al mondo; ogni battito, ogni pulsazione è un modo di permettere la comu-

¹² L'operatività collettiva e lo scambio creativo tra artisti era già stato avviato grazie a Spatola e a Claudio Parmiggiani nel 1967 a Fiumalbo con il festival *Parole sui muri*. Cfr. CLAUDIO PARMIGGIANI, ADRIANO SPATOLA (a cura di), *Parole sui muri* [festival; Fiumalbo 8-18 agosto 1967], Torino, Geiger, 1968.

¹³ L'attenzione da parte di artisti e poeti nei confronti del corpo ha sempre goduto di ampio rilievo, fin dall'antichità; ma un atteggiamento nuovo che intende il corpo come matrice, come luogo, come struttura linguistica, come significante e cassa di risonanza di significati, coniugandolo a uno spazio non solamente geometrico, né solamente deputato all'azione, ma riferito anche alla vita, si affaccia agli inizi del XX secolo: basti pensare ai futuristi e ai dadaisti, ad Artaud e a Duchamp, e così via fino ai Situazionisti e a Fluxus. In Italia, Balla e Depero parlano di "arte-azione" nella loro ipotesi di ricostruzione dell'universo (GIACOMO BALLA e FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, 1915, in LUCIANO DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Verona, Mondadori, 1973); Marinetti allarga i domini dell'arte a ogni aspetto della vita e introduce indicazioni tecniche sull'uso del corpo nel manifesto della "declamazione dinamica e sinottica" (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La declamazione dinamica e sinottica*, 1916, in DE MARIA, cit.).

¹⁴ SPATOLA, *La composizione del testo*, in SPATOLA, *Opera*, a cura di GIOVANNI FONTANA, Viareggio, dia•foria & dreamBOOK editori, 2020, p. 263.

¹⁵ *Ibid.*, p. 264.

¹⁶ *Ibid.*

nicazione, di favorire collegamenti iper-estetici. Il corpo è un tam tam che moltiplica energie, che attua un processo di ionizzazione¹⁷. Ma il corpo non emana semplicemente: è anche recettore degli stimoli provenienti dal pubblico che egli immediatamente iscrive in sé stesso. L'avvenimento performativo è collegato al contesto più di quanto non appaia.

Ripercorrendo il pensiero di Maurice Merleau-Ponty attraverso il suo fondamentale studio sulla fenomenologia della percezione, si individua il concetto di corpo come luogo di correlazione tra intelletto e mondo: concetto fondamentale per comprendere l'essenza delle cose, ma che si pone come dato essenziale nell'ottica performativa, per afferrarne a fondo lo spirito e il senso, ma anche per affinare utilmente la coscienza sul piano tecnico.

Per Merleau-Ponty il corpo è innervato di significati come l'opera d'arte:

Un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il loro posto temporale e spaziale. In questo senso il nostro corpo è paragonabile all'opera d'arte. Esso è un nodo di significati viventi [...]¹⁸.

Riflettendo, allora, sul potere di significazione del corpo nella sfera linguistica non si può non considerare, in poesia, il valore della vocalità, che ha il potere di innescare istantaneamente nel momento performativo le vampe melopeiche, logopeiche e fanopeiche, ma secondo livelli variabilmente sovrapposti e talora fortemente distanti. È infatti la voce, come corpo dinamico, che in-forma, con-forma, configura la poesia nello spazio-tempo. E sul rapporto testo-voce-pensiero-senso appare ancora particolarmente illuminante Merleau-Ponty quando scrive:

L'oratore non pensa prima di parlare, nemmeno mentre parla; la sua parola è il suo pensiero. Allo stesso modo, ciò che l'ascoltatore concepisce non è semplicemente occasionato dai segni. Il "pensiero" dell'oratore è vuoto mentre egli parla, e, quando si legge un testo di margine a noi, se l'espressione è riuscita non abbiamo un pensiero al margine

¹⁷ Il titolo di una delle più note performance di Spatola è *Ionisation*. In SPATOLA, *Ionisation and other sound poems*, a cura di FONTANA, LP 33 RPM, Los Angeles, Recital Records, 2020; anche nel CD allegato a *Opera*, *op. cit.*

¹⁸ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della Percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 216.

del testo stesso, le parole occupano tutta la nostra mente, vengono ad appagare esattamente la nostra attesa e noi avvertiamo la necessità del discorso, ma non saremmo capaci di prevederlo e non siamo posseduti da esso. La fine del discorso o del testo sarà la fine di un incantesimo. A questo punto potranno sopraggiungere i pensieri concernenti il discorso o il testo, mentre prima il discorso era improvvisato e il testo compreso senza un solo pensiero, il senso era presente ovunque, ma in nessun luogo posto per se stesso¹⁹.

L'interazione tra oralità e scrittura è stata nel tempo teatro di una vastissima gamma di incantesimi in tal senso. A parte l'affermazione dell'esametro dattilico omerico, composto oralmente e tramandato dagli aedi secondo formule fisse (alla base delle quali era, appunto, la struttura metrica, ritmica), basti pensare alla poesia latina, scritta per essere detta, o alla poesia dei trovatori, dei trovieri, dei Minnesänger, per non dire delle conquiste fonetiche delle avanguardie storiche. Osserva in proposito Paul Zumthor, profondo conoscitore di letteratura medievale, sia nei suoi aspetti testuali, sia in quelli modali, che «la voce interviene nel e sul testo, come dentro e su una materia semi formalizzata, con cui plasmare un oggetto mobile, ma finito»²⁰.

Forma e metodo, pertanto, confluiscono in un momento performativo: nell'azione governata dalla *phoné*.

Scriva Paul Zumthor:

La voce è [...] voler dire e volontà di esistere. Luogo di un'assenza che, in essa, si trasforma in presenza, la voce modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia come attestano le tante leggende sulle piante e sulle pietre incantate che, un giorno, furono docili²¹.

Ma non tutti coloro che leggono versi hanno la precisa coscienza di cosa significhi praticare la vocalità in chiave poetica. Siamo stanchi di sentir biasciare parole stente imbucate malamente nel microfono. La voce, il respiro, il *flatus* sono elementi fondamentali nella ricerca poetica. E fortunatamente sono molti quelli che ritengono che non sia più sufficiente, oggi (io lo penso da 50 anni!), considerare la poesia come una forma di creazione artistica legata esclusivamente alla tipografia, o co-

¹⁹ *Ibid.*, p. 250.

²⁰ PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

²¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

munque alla semplice scrittura inchiodata una volta per tutte su un foglio di carta: quella scrittura che tanti vogliono ancora muta. Del resto la voce assume un chiaro significato nel quadro della politica della comunicazione per la forza del suo impatto. Sappiamo che la voce è di per sé portatrice di senso (nella buona e nella cattiva sorte), è presenza attiva, dunque “temibile”, specialmente se racchiude germi antagonisti. In genere le pratiche ascrivibili alla cosiddetta “nuova oralità” innervano il repertorio di un manipolo di artisti che non lavora certo per produrre consensi negli ambiti convenzionali.

Questo modo di vedere (o meglio di sentire) ha comportato nel tempo qualche forma di ostracismo (specialmente in certi ambienti accademici, popolati da critici sordi e da poeti muti). Ma, comunque si voglia abordare la questione, resta sempre il fatto (inequivocabile) che la poesia è soprattutto un fatto sonoro (ritmico e fonico). Il testo, per tutti coloro che hanno scelto di misurarsi con le nuove dimensioni orali, non può che essere una partitura, perché la “musica” è tutta dentro il testo e bisogna saper tirarla fuori. Non si tratta di inventarsi una melodia di accompagnamento. Un sottofondo, come si sente spesso. Sarebbe ovviamente una banalità. Un imperdonabile scivolone. Si tratta invece di organizzare e armonizzare il flusso sonoro insito nella struttura testuale attraverso l'uso sapiente della voce (strumento principe, generatore di significanza). La voce: che sostiene il testo nella sua integrità, ma che può anche temporaneamente abbandonarlo, per dissolverlo nello spazio, per scomporlo in grumi di fonemi, in frammenti materici, in *particulae* volanti, in germi temporali, in pure vibrazioni capaci di ricoagularsi intorno a un concetto, a un'idea, a un ulteriore gesto poetico, a una sorta di corpo glorioso, che si fa corpo di poesia. Tutto ciò senza perdere mai di vista il progetto, senza mai perdere il controllo della situazione performante, che è essenzialmente una riscrittura in termini spazio-temporali, sonora e non solo, che fa i conti con i metri, le battute, le durate, le pause, le cesure. Il testo è un pre-testo. È un pre-testo, per un poeta-performer, deve sempre essere oralizzato (pur non escludendo momenti speculativi di esercizi mentali) tenendo in gran conto il fatto che «la grana della voce»²² di barthesiana memoria ha un peso fondamentale nell'atto creativo, come tutti quei parametri legati alla qualità del suono (timbro, intonazione, volume, armonici, riverberazioni, ecc.). La poesia intermediale implica l'esecuzione. Del resto la performance è da considerarsi già potenzialmente inscritta nel pre-testo.

²² ROLAND BARTHES, *La grana della voce – Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.

4. *Vocalità e processo epigenetico*

La poesia intermediale, che riassume in sé strategie plurali, presuppone, comunque, necessariamente, la *phoné*, la musica del dire che esalta il piano del significante, ma nello stesso tempo deve sprigionare un'enorme forza centripeta, capace di coinvolgere elementi diversi nella ricostruzione di un testo che si dilata oltre la pagina. Si tratta di una struttura complessa che organizza gli elementi che, in un modo o nell'altro, devono o possono entrare "in situazione". C'è grande libertà d'azione. Niente escluso? Tutto incluso?

La certezza, in ogni modo, è che questa poesia è una sorta di organismo vivente, che chiede grande rispetto e necessita di relazionarsi al suo pubblico con i tempi giusti e le giuste modalità, di volta in volta scelti. Posso decidere di gridare versi in una piazza con diecimila persone o di sussurrarli nell'orecchio di ciascuno degli spettatori sulla riva di un lago (come talvolta mi è capitato). Se la poesia è qualcosa di vivo, il suo organismo si sviluppa in relazione all'ambiente esterno, alle sue potenzialità. Avrà necessità di un ambiente per vivere, tanto più che l'organismo di cui si tratta, una volta immesso nella sfera della performance, catalizzato dal contesto, sarà spiccatamente autopoietico, sfuggendo persino al controllo dell'autore. Aperto a dimensioni diverse da quelle della pagina, il testo (anzi il pre-testo) pulsa di vita interiore. La pulsazione preme verso l'esterno. Il gioco è simile a quanto avviene con la scrittura musicale, dove c'è la necessità dell'espansione nella dimensione spazio-temporale. Ciò che è *in nuce* nella partitura si realizza in vibrazioni materiche che coinvolgono tutti i nostri sensi. La percezione non è soltanto uditiva, è anche ottica e aptica.

Quell'organismo conserverà la propria identità nella sfera delle trasformazioni. Si rigenererà dall'interno con un processo (appunto) autopoietico, che sostanzialmente sarà definito proprio dalla rete delle relazioni, dove il caso ha funzioni inferenti, rivelatrici. Sarà aperto, in cerca di rapporti con l'esterno mediati dal suo stesso autore, ma sarà chiuso perché si rinnoverà mantenendo la propria fisionomia strutturale.

Il livello di organizzazione degli elementi interagenti è determinante ai fini della qualità dell'opera intesa come sistema. Nella dinamica delle trasformazioni, pur complesse, il processo autopoietico garantisce l'identità nella diversità. In un certo senso si verifica ciò che si osserva in biologia nel rapporto tra genotipo e fenotipo. Diciamo pure, comunque, che tutto ciò deve riferirsi a un concetto di equilibrio, al centro del quale c'è sempre un responsabile: il poeta, appunto, il motore, il redattore del progetto, la coscienza creativa, l'*artifex*, il *poietes*, il performer (perché il

performer è sempre un poeta, come il poeta è sempre un performer). Un responsabile che, tuttavia, non può avere il controllo complessivo dell'evento poetico, se non altro perché «un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

Il poeta agisce su un pre-testo; plasma; la sua voce in-forma operando una sintesi di opposti che determina una realtà altra; egli coniuga scrittura e vocalità, immobilità e movimento, azione e progetto, oggetto e soggetto in uno scontro tanto perturbante, quanto produttivo con il caso. La poesia appare, dunque, doppia, inquadrandosi perfettamente in una dimensione alchemica.

Nella tradizione ermetica il mondo è sintesi di contrari; Paracelso, mago e alchimista, afferma che ogni cosa è doppia²³. È il frutto della “coniunctio oppositorum”, il “filius philosophorum”, è il Rebis, l'androgino immortale, l'essere doppio. Piedi a terra e braccia levate in alto, verso il cielo, l'androgino, l'orante archetipico, l'Y, presente in tutti gli alfabeti conosciuti, partecipa del principio uranico e di quello ctonio. Ma già Aristotele asseriva che «un carattere specifico della sostanza, benché identica e numericamente una, è di essere costituita in modo tale da accogliere i contrari mediante un processo di autotrasformazione»²⁴.

Al genio del poeta, insomma, è demandata la sincronizzazione dei processi di congiunzione (performance) affinché possano essere liberati i valori più alti delle forme. Il poeta, attuale alchimista, alle prese con la trasmutazione della materia alfabetica e verbale, si cimenta nella ricerca delle possibili facce della sostanza, per perseguire il fine ultimo della nascita dell'Y, odierna pietra filosofale, *aurea apprehensio*. Il poeta trasforma così parole e cose, come il contadino tramuta l'uva in vino e le spighe in pane bianco, mentre tutto si confonde nella ruota del tempo e dello spazio.

Ma questo processo autopoietico, assolutamente necessario per garantire la continuità dell'organismo, non è ovviamente sufficiente a definirne la qualità, che, per una percentuale variabile, dipende anche dalla gestione delle relazioni con il contesto, che saranno scelte secondo un pacchetto di regole precostituito nel progetto: l'organismo, in ultima analisi, è sottoposto a certe sollecitazioni piuttosto che altre. Nella fattispecie, pertanto, organismo e ambiente sono legati a filo doppio: c'è piena interdipendenza. Un lavoro poetico vive e vivrà in relazione e in funzione delle regole stabilite alla base del progetto, alla qualità dei suoi attrattori e alle caratteristiche degli elementi attratti e da attrarre. Tali regole, esplicite o implicite, sono parte integrante della

²³ PARACELSO, *Paragrano* (a cura di F. MASINI), Bari, Laterza, 1973.

²⁴ ARISTOTELE, *Le Categorie*, 5, 4a10-11.

costruzione testuale e ne regolano i processi di espansione. Ma è molto importante che la scrittura non si ponga mai come spartito bloccato, ad esito univoco. Nella performance poetica ogni lettura costituisce una riscrittura. Il poeta legge e riscrive sé, per sé e per gli altri. Ma (attenzione!) il poeta non è un attore. Non ripete. Ri-scrive. Così come ogni volta ri-media in base alle occorrenze e ai canali che ha a disposizione. Dice il nuovo navigando col suo pre-testo, nel suo pre-testo, sul suo pre-testo. Guardando all'universo dei linguaggi. E intermediandoli. In sostanza il poeta performer si relaziona al suo testo offrendogli il proprio corpo, *hic et nunc*, per poi sottrarsi al conubio e riconsiderarne l'esperienza, decantandola.

Al di là dell'infinita gamma di relazioni tra la scrittura e gli altri universi linguistici, al di là della stessa carica dinamica della scrittura, la poesia dello spazio e del tempo continuerà a ruotare fundamentalmente sulla vocalità, sull'energia vitale della voce, sulle sue qualità poetiche, determinando forme sonore strutturanti, forme sonore capaci di catalizzare attorno a sé la girandola degli altri elementi in un tessuto pluridimensionale di interconnessioni. In quest'ottica si deve concepire il testo come *testo integrato*, come testo (o politesto) in risonanza, perché la sua consistenza sarà altra rispetto a quella tradizionale, consegnata alla pagina e solo occasionalmente ripresa. Il vero testo poetico dovrà vivere in una dimensione spazio-temporale e sarà luogo di intersezioni diverse. Il testo scritto, invece, sarà un pre-testo che nella sua forma grafica o tipografica dovrà contenere germi metamorfici capaci di realizzare la complessità della successiva tessitura dinamica, oltre la pagina. Lì non avremo un semplice tessuto bidimensionale, ma piuttosto un *iper-hyphos* pluridimensionale tessuto da un ragno in frenetica attività. Ma se nella performance poetica tutto è concesso, si potrà perfino arrivare a lavorare senza testo, come in molta produzione di Henri Chopin, ma certamente non senza voce.

La voce creerà un tessuto sonoro con il quale potranno interagire suoni di origine diversa, strumentali e non, monodici o polifonici, analogici o digitali; e sarà importante il supporto tecnologico, dai processi di elaborazione elettronica *live* alla spazializzazione del suono. E sarà fondamentale il rapporto con l'ambiente, naturale o artificiale, sia geometrico-architettonico, sia socio-culturale. Allora tutto può essere tirato in ballo, sia sul piano della configurazione, sia su quello delle correlazioni d'insieme e dei contatti con l'audience. Sarà necessario il controllo sonoro e visivo del sistema e il suo sviluppo dinamico.

Nell'ambito performativo intermediale i nuovi assetti delle forme del testo condurranno verso una poesia pluridirezionale, multivalente, pluripoteniale, policentrica, multilaterale, poliritmica, multisonante: una

poesia espansa non ripiegata su sé stessa, che sappia decisamente analizzare i territori più disparati, purché la contaminazione dei sistemi sia portatrice di germi antagonisti e la compenetrazione degli universi separati sia sorda alle sirene della multimedialità istituzionale invischiata nella melassa televisiva o sorretta esclusivamente dalla logica del mercato. Una poesia che, partendo da un *Urtex*t sia capace di ricostruire se stessa in un continuo rispecchiamento.

Il poeta si trasforma, allora, in poliarista: egli si appropria delle pratiche elettroniche, videografiche, del cinema, della fotografia, dell'universo sonoro (oltre la musica), della dimensione teatrale (oltre il teatro), dell'universo ritmico. Allarga e snerva, quindi, i confini della poesia; innesca tensioni verso il nuovo facendo leva sulla compenetrazione degli universi separati, sull'uso di nuovi media e di nuovi supporti, coniugando le smisurate energie offerte da parte scientifica alle energie della memoria e del corpo, attraverso una diversa concezione della materialità del linguaggio, sostenuto da una voce "altra", che se da una parte ci ricollega ad un regno dell'oralità scomparso, dall'altra, grazie ad attraversamenti numerici e a nuovi strumenti di sintesi sonora si pone sul fronte di una vocalità inascoltata. Le odierne tecnologie consentono di evidenziare i suoni impercettibili del corpo, di amplificare il flatus più recondito, di generare nuovi universi vocali attraverso l'utilizzazione di software sempre più complessi, che realizzano il totale sconvolgimento dei diagrammi acustici iniziali. Si è passati, quindi, dall'onomatopea marinettiana (per molti versi ingenua) ad una *hypervox* digitalizzata, che apre al linguaggio ampi orizzonti acustici, lontanissimi da qualsiasi arcaico effetto mimetico. Si può parlare, allora, di maschera elettrofonica e numerica dietro la quale il suono viene articolato come uno degli aspetti fondamentali del linguaggio per quella che si profila come una vera e propria forma iperpoetica: una poesia che evolve in se stessa: una poesia in divenire, che non rinuncia alla sua originaria configurazione pur mostrandosi diversa.

La poesia muove dal pre-testo, si espande nello spazio-tempo e ritorna al pre-testo, arricchita di esperienze e di memorie. Ogni volta nuova, ma sempre uguale a se stessa. In un gioco di lanci e di rilanci, dove la formatività aggiunge e toglie voci e gesti, smonta le parole, le incorpora, le cancella, le ritaglia, in quel continuo riformare, riconfigurare, che è il fare della poesia d'azione: quel tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare. Tanto che il pre-testo, agli occhi del poeta, mostra la sua vecchia faccia sempre rinnovata, sempre pronta a suggerimenti diversi, per la costruzione di azioni poematiche diverse in vista di ri-scritture diverse. Il poliarista ne è, dunque, l'artefice e l'attante. Grazie al suo gesto,

alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, tanto che, rispetto alla struttura "genotipica" della partitura, si può parlare, per le fasi evolutive spazio-temporali, di *poesia epigenetica*, nella perpetua oscillazione dentro e fuori pagina, tra essere e non essere, in un gioco di agonie e di sparizioni dove, pur facendo fatica a respirare, la poesia riconosce il suo corpo.