

LA POESIA INTERMEDIALE. PAROLA, IMMAGINE, VOCE, AZIONE: ESTENSIONE DEI LINGUAGGI E DILATAZIONE DEL SENSO.

di Giovanni Fontana

1. Il concetto di “formatività”

Senza andare a scavare troppo lontano nel tempo e senza considerare in quest’occasione l’articolata produzione delle avanguardie storiche, possiamo osservare che la Poesia Concreta, la Poesia Visiva o Visuale che dir si voglia e la Poesia Sonora, considerata anche nella sua più ampia accezione performativa, costituiscono tre ambiti tecnici, variamente connessi tra di loro, a cui fanno riferimento, con mille sfumature diverse, i principi teorici elaborati da gruppi o da singoli artisti nella seconda metà del Novecento e in questo inizio di secolo.

Parlavo di ambiti tecnici perché queste correnti creative (vere e proprie piattaforme operative), nonostante tutte le avversità interposte sul loro cammino da incomprensioni, fraintendimenti e conflitti di vario genere, e malgrado la disattenzione della critica e il relativo mancato sostegno ai fini della promozione culturale, sono riusciti ad incidere in maniera molto significativa sul quadro generale della comunicazione mediatica, incuriosendo e sorprendendo per la varietà e la novità delle proposte sul piano pragmatico e metodologico.

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*,¹ 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 della moda o dello sport.

Si verificò, insomma, uno scambio di impulsi sul piano tecnico e di caratteri tipici dei singoli repertori espressivi, che ampliò notevolmente le relative aree linguistiche, introducendo considerevoli modifiche nelle rispettive zone di influenza.

Si diceva, prima, della disattenzione da parte della critica. Il fenomeno meriterebbe apposite indagini, ma, in linea di massima, si può affermare che l'insufficienza degli strumenti a disposizione degli studiosi, di fronte a fenomeni assolutamente fuori dai canali istituzionali, ha svolto un ruolo decisamente negativo. Per troppo tempo sono mancati sistemi di interpretazione specialistica: la loro individuazione avrebbe richiesto un impegno che non avrebbe avuto riscontro sul mercato. Trattandosi di forme che si sono sempre collocate, anche polemicamente, in aree di contaminazione linguistica – tra parola, immagine, suono, gesto –, la critica 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 si sono fatti carico anche del ruolo storico-critico e teorico.

Ben venga allora un convegno come questa *Giornata Internazionale di Poesia* scaturita da un'idea del poeta Anderson Gomes e della ricercatrice Juliana Di Fiori Pondian: non è certo facile trovare un'occasione così funzionale al dibattito in termini scientifici, a più voci, ad ampio raggio, al di là dei confini geografici, delle linee di tendenza e delle singole poetiche. Ed è fuor di dubbio che sia di enorme interesse indagare, in chiave storica e critica, su quanto è stato prodotto fino ad oggi nel settore, in tutti gli angoli del pianeta; ma a me interessa, in questo momento, sostenere uno specifico aspetto teorico che, a mio modesto parere, offre la possibilità di favorire una importante svolta creativa a tutto l'ambito di ricerca, anche in relazione alle nuove

¹ In Italia il "boom economico" si identifica con un periodo del secondo dopoguerra, compreso tra gli anni cinquanta e sessanta del XX secolo, nel quale la ripresa economica giunse a livelli particolarmente elevati, con crescita parallela in ambito tecnologico e mediatico e conseguenti incrementi dei consumi individuali.

conoscenze tecniche in campo elettronico e digitale (o numerico, come si dice in Francia).

Prima di tutto, però, credo che sia necessario aprire il discorso affermando, con chiarezza e con assoluta determinazione, che il poeta (rapportandoci anche all'etimologia del termine) è colui che fa. Il poeta fa! E con questa convinzione, riferendoci alle categorie estetiche del grande filosofo italiano Luigi Pareyson, possiamo 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 fare"².

Forma e metodo, pertanto, confluiscono in un momento performativo, che è costituito essenzialmente dalla sequenza delle azioni, che conduce al risultato poetico, e dalle sincroniche rivelazioni metodologiche che la sequenza stessa genera. In un certo senso, è un cane che si morde la coda, perché, in fondo, non si ha mai la certezza dell'ordine delle successioni inventive e gestuali. 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 verbovisivo, sonoro e d'azione, che si trova a dover lavorare in un territorio sconfinato, nel quale confluiscono tutti i linguaggi possibili e dove riveste un ruolo non secondario il gesto estemporaneo, l'improvvisazione, l'influenza del caso.

2. Intermedialità e multimedialità

Ma a questo punto si tratta di individuare una strada che caratterizzi in maniera chiara e forte l'operatività del poeta che si muove tra parola, immagine, voce e azione: strada che, a mio parere, può ben delinarsi 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 Higgins. Del resto, che il concetto sia stato trascurato, appare molto evidente se si considera il fatto che, nella

² Pareyson, Luigi. *Esistenza e persona*, Genova, Il melangolo, 2002, p. 209.

maggiore 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),³ si assiste a superficiali pratiche di relazioni tra le arti, di interazione debole o apparente, di gratuite sommatorie, che talvolta prescindono dalle più elementari regole di grammatica e di sintassi, come nel caso della multimedialità di consumo.

Lo scienziato russo Ilya Prigogine, premio Nobel per la chimica nel 1977, parlava del sapere scientifico come “ascolto poetico” e come “processo aperto di produzione e d'invenzione”⁴. 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 costruzione di sistemi, che possano 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 fasce. Alludo, per esempio, alle comuni fiction televisive, costruite per sovrapposizioni di fasce visive e sonore: solitamente ogni sequenza di immagini 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.

Ma qui, per rappresentare meglio il concetto di connessione profonda, conviene ricolleghersi al ragionamento di Dick Higgins, che, trattando il tema dell'integrazione dei linguaggi, nel 1966 elabora il concetto di *intermedium*, riferendolo esclusivamente

³ Cfr. Virilio, Paul. *L'art à perte de vue*, Paris, Edition Galilée, 2005 (tr. it. in *Domus* n. 886, Milano, novembre 2005).

⁴ Prigogine, Ilya. *La nascita del tempo*, Bompiani, Milano, 1991.

all'opera in cui tale integrazione sia completamente attuata, opponendolo a *mixed-medium*, termine riferito ad un oggetto artistico in cui il fruitore sia in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.) in condizione di completo appiattimento; 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 segni⁵.

Praticamente ci si trova ad osservare la medesima differenza che c'è in chimica tra una miscela e un composto. La miscela non è caratterizzata da una 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. I composti sono caratterizzati dal fatto che 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, scioglio 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 trasparente.

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",⁶ 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

⁵ Cfr. Higgins, Dick. *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.

⁶ Principio che risolve il conflitto tra la teoria della relatività generale e la meccanica quantistica.

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 “materia”⁷.

Nell’opera intermediale, le dinamiche interne ed esterne, le interazioni 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 coincidere con una vera e propria trasgressione 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 “invalidabili” 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 scardinando convenzioni ed eludendone i condizionamenti, ma, 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.

3. Verso la poesia totale

Il concetto di pluralità si collega direttamente a quello di “totalità”. E qui mi riferisco all’importante contributo di un grande poeta e teorico del novecento: l’italiano Adriano

⁷ Cfr. Green, Brian. *L’universo elegante*, Torino, Einaudi, 2000.

Spatola (1941-1988), autore di un fondamentale saggio sulla “Poesia totale”,⁸ dove indica chiaramente la vastità e la complessità della nuova 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 fine.

Ma, a questo punto, data l’occasione particolarmente significativa offerta da questo Convegno anche dal punto di vista storiografico, consentitemi di aprire una parentesi per ricordare il considerevole contributo offerto dai poeti sperimentali italiani all’universo della poesia verbo-visiva e sonora, con riflessi di sostanziale rilievo nel quadro internazionale. Al di là delle evidenti influenze del Futurismo italiano dei primi del novecento, le cui tracce indelebili sono ancora leggibili nei più diversi ambiti della creatività artistica e non solo, vorrei citare per primo, fra tutti coloro che operarono nella seconda metà del secolo scorso, il poeta Emilio Villa (1914-2003). Villa fu artista straordinario, di formazione complessa e di ampia apertura creativa, che tra il 1951 e il 1952 soggiornò in Brasile, invitato da Pietro Bardi (1900-1999), fondatore nel 1947 del MASP (Museu de Arte de São Paulo), che lo coinvolse nella gestione e organizzazione della nuova istituzione museale; lì conobbe personalmente i poeti del gruppo *Noigandres*, che furono ben informati sulle sue rivoluzionarie proposte poetiche. Un altro artista particolarmente significativo è Arrigo Lora Totino (1928-2016), anello di congiunzione con Carlo Belloli (1922-2003), tra l’avanguardia storica e i movimenti della poesia concreta e visuale. Ma Lora Totino fu anche maestro della poesia sonora; fu riscopritore e fine dicitore di testi futuristi, dadaisti e simultaneisti; fu l’inventore delle mimodeclamazioni (composizioni basate sulla combinazione di parola e gesto), della poesia ginnica e della poesia fotodinamica simultanea, riorganizzata sulla scia del fotodinamismo futurista di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960).

È fondamentale ricordare anche il gruppo di poeti fiorentini che partorì la sigla “Poesia Visiva”: era il cosiddetto “Gruppo 70”, costituito nel 1963 intorno alle questioni sollevate dai linguaggi della comunicazione di massa, con lo scopo di farsi interprete delle modificazioni socio-culturali pervase dal nuovo diktat dei consumi. Teorici del gruppo erano Lamberto Pignotti (1926) e Eugenio Miccini (1925-2007); ma ne facevano parte, tra gli altri, anche Giuseppe Chiari (1926-2007), Ketty La Rocca (1938-

⁸ Spatola, Adriano. *Verso la Poesia Totale*, Salerno, Rumma 1969; poi Torino, Paravia 1978.

1976), Lucia Marcucci (1933), Luciano Ori (1928-2007). Altra importante figura da ricordare è quella di Sarenco (pseudonimo di Isaia Mabellini, 1945-2017), poeta visivo e sonoro, performer, filmmaker, ideatore di riviste letterarie e d'arte, editore e organizzatore di grandi eventi internazionali, tra cui la Biennale di Malindi, in Kenya. Artista di rilievo è stato anche il genovese Ugo Carrega (1935-2014), fondatore e direttore di centri culturali e di riviste, teorico della "Nuova Scrittura", il cui Manifesto fu firmato, tra gli altri, da Vincenzo Accame (1932-1999) e Martino Oberto (1925-2011), a sua volta teorico dell'"anascrittura" e dell'"anaphilosophia", dove il prefisso "ana" allude al metodo analitico e allo spirito anarchico.

La schiera dei protagonisti da citare sarebbe molto lunga, ma concludo ricordando ancora Nanni Balestrini (1935-2019), esponente dei "Novissimi" e spirito guida nel "Gruppo 63", autore di "cronogrammi" concreti fin dal 1961, Mario Diacono (1930), Luciano Caruso (1944-2002) e Stelio Maria Martini (1943-2016), tutti coinvolti a pieno titolo in un radicale processo di rinnovamento, e infine Gianni Toti (1924-2007), inventore nel 1980 della "poetronica".

Sugli orizzonti intermediali, o comunque nel panorama della ricerca poetica fitto di relazioni interdisciplinari e caratterizzato dalla trasversalità delle composizioni, si affaccia dunque, oggi, una nuova figura, alla quale si richiede una sostanziosa varietà di competenze: quella del "poliartista": un *poietes* che agisce sui più diversi fronti della creatività, disposto a trattare con qualsiasi materiale, in ogni spazio e in ogni situazione, su qualsiasi supporto e in qualsiasi canale, utilizzando qualsiasi tecnologia, appropriandosi della parola (oltre la letteratura), dell'immagine (oltre le arti visive), dell'universo sonoro (oltre la musica), della dimensione teatrale (oltre il teatro), dell'universo ritmico, riconducendo all'ambito creativo perfino la sua voce e il suo gesto, quindi il suo stesso corpo. Il "poliartista", grazie alle sue nuove competenze, contribuirebbe, così, ad ampliare e snervare i confini delle arti, sotto il segno della contaminazione dei sistemi e della compenetrazione degli universi separati, in un'ottica plurale che sottolinei anche le singolarità in chiave essenzialmente intermediale.

Ma questo articolato processo deve costantemente far riferimento alla necessità di equilibrio, nel cui centro deve sempre porsi responsabilmente il poeta: il motore, il redattore del progetto, la coscienza creativa, l'*artifex*, il *poietes*, il performer che, dunque, fa; plasma; agisce; in-forma operando una sintesi di opposti che determina una realtà altra; egli coniuga pensiero e azione, parola e immagine, astratto e

concreto, scrittura e vocalità, staticità e movimento, memoria e progetto, oggetto e soggetto. La natura della poesia appare, dunque, doppia, inquadrandosi perfettamente in una dimensione analoga a quella alchemica. Nella tradizione ermetica, infatti, il mondo è sintesi di contrari; Paracelso, mago e alchimista, afferma che ogni cosa è doppia⁹. E 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”¹⁰.

4. Poeta come poliarista

Al genio del poeta, insomma, è demandata la sincronizzazione dei processi di congiunzione, affinché possano essere liberati i valori più alti delle forme. Il poeta 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, pietra filosofale, “aurea apprehensio”, “axis mundi”. Il poeta trasforma, così, parole e cose, come il contadino tramuta l’uva in vino e le spighe in farina bianca e pane; e tutto si confonde nella ruota del tempo e dello spazio.

Oggi, quello intermediale è certamente l’ambito privilegiato per la ricerca di nuovi modi di concepire il testo, e di nuovi processi per organizzarne le forme. È l’unico laboratorio d’eccellenza che consenta di costruire una poesia che sia pluridirezionale, multivalente, pluripotenziale, policentrica, multilaterale, poliritmica, multisonante : una poesia espansa che non sia ripiegata su sé stessa e 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.

⁹ Paracelso, *Paragrano* (a cura di F. Masini), Bari, Laterza, 1973.

¹⁰ Aristotele, *Le Categorie*, 5, 4a10-11.

Il poeta (o poliarista), che agisce poetivamente utilizzando tutte le tecniche, tutti i supporti, tutti gli spazi, senza rinunciare a ricondurre all'ambito creativo voce, corpo, gesto, alimentati dal sostrato energetico dell'elettronica, rappresenta, dunque, la figura cardine di un nuovo atteggiamento poetico, che, guarda caso, ci riporta all'antico aedo, per il quale la poesia è voce, è corpo, è gesto, che si propongono con musica e danza di fronte a un pubblico attento e collaborativo.

Oggi non si può prescindere dall'opzione intermediale, ma bisogna fare attenzione a non considerarla come un semplice fattore tecnico, bensì come una scelta di tipo creativo che tenda all'estensione dei linguaggi in termini qualitativi. Non avremo, dunque, sinergie temporanee, o occasionali e reciproche interferenze disciplinari, ma assisteremo alla dilatazione del senso, secondo prospettive del tutto nuove e sorprendenti. Non avremo una somma di elementi, sia pure dialoganti, ma una vera e propria sintesi che farà perdere le tracce dei singoli linguaggi utilizzati per compiere l'operazione.

Questi principi appaiono particolarmente significativi in ambito verbovisivo, ma anche sonoro e performativo (Sound poetry, Poesia d'azione, Performing art, ecc.), dove la figura del poliarista coniuga le smisurate energie offerte da parte scientifica alle energie della memoria e del corpo, attraverso una diversa concezione della materialità del linguaggio, sostenuto dalla voce, ma 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.

Nella poesia sonora, 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 sé stessa: una poesia in divenire, che non rinuncia alla sua originaria configurazione pur mostrandosi diversa.

Analogamente, in ambito visivo l'immagine elettronica apre prospettive vertiginose.

5. Pre-testo e poesia epigenetica

In questo vorticoso laboratorio anche il testo della tradizione lineare subisce trasformazioni radicali. La fase della scrittura deve prevedere le sue possibili evoluzioni spazio-temporali. Come ho più volte teorizzato a proposito delle mie performance, se alla base dell'azione c'è un testo, esso sarà da considerare come pre-testo, come progetto poetico aperto al salto di dimensione.

Ma quando la poesia muove dal pre-testo, sia pure fissato sulla pagina nelle forme più varie (grafica, tipografica, calligrafica, verbovisiva, paramusicale, aggregazioni fonematiche, formulari, ecc.), e si espande nello spazio-tempo, ritorna, poi, al pre-testo, arricchita di esperienze e di memorie. Sarà ogni volta nuova, ma sempre uguale a sé stessa. In un gioco di lanci e di rilanci, dove la formatività, quel nesso inseparabile di invenzione e produzione, aggiunge e toglie voci e gesti, smonta le parole, le aggiunge, le cancella, le ritaglia, suggerisce immagini, proietta luci e profila ombre, aprendo nuovi squarci di senso, 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 (l'*Urtext*), agli occhi del poeta, mostra la sua vecchia faccia sempre rinnovata, sempre pronta a suggerimenti diversi, per la costruzione di azioni diverse in vista di ri-scritture diverse.

Il poliarista ne è, dunque, l'artefice e l'attante, l'attore interpretante. Grazie al suo gesto, alla sua energia, alla sua continua pressione, l'organismo poetico subisce processi successivi di riorganizzazione secondo itinerari pluridirezionali ed è sottoposto a una progressiva modellazione plastica, cosicché, rispetto alla struttura "genotipica" della partitura, si può parlare, per le fasi evolutive spazio-temporali, di "poesia epigenetica".

Sarà molto interessante, allora, osservare ciò che accade nel rapporto testo/performance, specialmente se entrambe le sfere, quella testuale (verbovisiva o non) e quella performativa, brilleranno di qualità.

Per quanto mi riguarda, il testo (o meglio il pre-testo), apparentemente sempre identico a sé stesso, è lì che attende una lettura, una rilettura, una ricostruzione epigenetica, attraverso stadi più che interpretativi, addirittura plastici, che costruiscono

e ricostruiscono il poema spazio-temporale in un processo continuo, dove la variabilità delle condizioni del contesto, ogni accidente, le illuminazioni e gli inciampi, i pieni e i vuoti, i rumori e i silenzi, le fasi interpretative, la verve dell'improvvisazione, la variabilità dell'azione performativa conducono a risultati di volta in volta differenti, tutti ascrivibili in seconda, terza, ennesima battuta al pre-testo, che ne fa tesoro.

Il pre-testo avrebbe dunque la capacità di trattenere gli echi provenienti dal suo analogo dinamico. Si tratta, allora, di un gioco di cooperazione a specchio prospettico, ma anche anamorfico. È infatti un errore pensare che a fronte della fluidità dell'evento performativo ci sia l'immobilità di una pagina testuale. La staticità è solo apparente: la pagina risulta del tutto rinnovata ogni volta che il poeta affronta una nuova performance, perché:

1- l'azione implica necessariamente una lettura rigeneratrice, che coinvolge il dato nel vortice delle esperienze fatte;

2- il gene-testo è controllato dall'azione e, dunque, dall'ambiente in cui viene trasferito.

In pratica ogni esercizio di lettura, ogni performance si iscrive nel testo, che, proprio per l'impulso sempre nuovo che alla performance imprime, conserva la sua qualità di pre-testo: un testo che viene prima, un testo che è sempre un'occasione per...

Come organismo e ambiente creano interazioni cooperanti, così pre-testo e dimensione performativa crescono insieme. Praticamente, come nella biologia, si ha un controllo epigenetico della situazione, mentre il poeta, materia stessa del poema, cresce con il proprio poema, o meglio, con le due facce del proprio poema: il pre-testo e il poli-testo dinamico. Due facce del medesimo prodigio alchemico.