

## Lecture del mercoledì: Non un abisso ma una scala. Germogli

### VIAGGIO ALL'INDIETRO La radice performativa della poesia

Eleonora Buono

De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure  
Eparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

[Musica, sempre e di nuovo!  
Che il tuo verso sia una cosa involata,  
Che sentiamo fuggire da un'anima che va  
Verso altri cieli e altri amori.

Che il tuo verso sia la buona avventura  
Sparsa al vento frizzante del mattino  
Che porta l'odore della menta e del timo...  
E tutto il resto è letteratura.]

(Paul Verlaine, *Art poétique*)

#### 1. Mito, ossia poesia

Il mito è un ostacolo luminoso, ha detto Tommaso Di Dio nella prima sessione delle sue lecture intitolate *Non un abisso ma una scala*. In quanto tale, come spiegava Tommaso, il mito impone di fermarsi. Il racconto mitico – continuava Tommaso – fa fare un salto di decina, o quello che Florinda Cambria chiamava “passaggio attraverso lo zero” nel Seminario di arti dinamiche dell'anno 2019-2020. Per questo il mito è un gradino di una scala. I miti sono percorsi di risalita, diceva ancora Tommaso, sempre sulla scorta del sopraccitato Seminario delle arti dinamiche.

Non è la prima volta che Tommaso fa riferimento all'idea del fermarsi. Per questo ascoltare le lecture di Tommaso mi ha riportato alla memoria il suo lavoro dell'anno 2016-2017. In quell'occasione, Tommaso esplorava la radice profonda della scrittura poetica, per riprendere il sottotitolo del suo lavoro. Qui era dunque emersa la concezione della poesia come scrittura che impone di fermarsi. Come già Florinda Cambria osservava in chiusura alla prima sessione, Tommaso suggeriva così l'equivalenza tra mito e poesia. Non che Tommaso abbia effettivamente posto tale equivalenza. Tuttavia, soprattutto per chi come me ha prestato orecchio ai suoi lavori passati, l'impressione è che mentre si parla di mito si stia parlando in realtà di poesia.

Tale impressione viene corroborata dalla distinzione di Tommaso tra *epos*, *logos* e *mythos*. Pare infatti che il racconto mitico (*mythos*) sia fornito di una peculiarità poetica di cui *epos* e *logos* sono sprovvisti. Il mito è discorso che permane soltanto nel suo mutare. In quanto tale, è appannaggio specifico del poeta<sup>1</sup>. Non potremmo dire lo stesso di *logos* ed *epos*. Il *logos*, secondo la distinzione che Tommaso riprende da Werner Jaeger, è il discorso vero, e per questo degno di fede, che enuncia l'essere. L'*epos* è «parola sparsa, *in pluralis*, frammentato slegato frutto della sola esperienza sensibile»<sup>2</sup>; parola solo verosimile e frammentaria, invece che vera e unitaria. L'*epos*, tuttavia, è privo non solo della verità del *logos*, ma anche di quella peculiare “virtù poetica” del mito. Tommaso faceva notare, verso la fine della prima sessione, che l'*epos* è parola del patronimico. L'*epos* è il canto del *genos*, della stirpe. Quel canto attraverso il quale un popolo si

<sup>1</sup> T. Di Dio, *Non un abisso ma una scala*. [L'Orfeo eleusino, elegiaco, cristiano](#), p. 2, Materiali per le “Lecture del mercoledì: Non un abisso ma una scala”, a cura di Tommaso Di Dio.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

identifica in quanto tale e dice le origini della propria comunità. Gli Ateniesi sono Ateniesi, e per ricordarlo dobbiamo ricordare le radici della loro città e stirpe. L'*epos* non può che essere una parola cronica, che si può continuare (come *L'Orlando innamorato* continua ne *L'Orlando furioso*) e che, soprattutto, ripercorre a ritroso il cammino delle generazioni. Dal figlio al padre, e poi al padre del padre, e così via. Il mito invece, spiegava Tommaso, dice il padre e il figlio insieme.

Se poi guardiamo al primo dei fili in cui si esplica il mito di Orfeo, ossia la poesia eleusina, ci si para davanti un'altra peculiarità della parola mitica, che segna un'ulteriore distanza con la parola dell'*epos*. «La poesia orfica», scrive Tommaso,

è quella parola che rende, chi la mette all'opera, partecipe di un'azione. Per usare un altro lessico, legato non dimeno a questo, potremmo dire che è un mito che si fa rito: parola che si fa azione. Ma è necessario ribadirlo: azione di parola, in cui è la parola che fa, che agisce, che trascina. Orfica è quella poesia che mantiene in tensione la polarità fra azione e linguaggio: lingua che fa e azione che si consuma nella lingua. Se viene meno questa polarità, la parola non prepara all'estasi misterica. Se per esempio ci troviamo di fronte ad una lingua che è tutta risolta nella costruzione e nei rapporti delle immagini che veicola (epica), [...] la poesia non è orfica: non prepara all'estasi, non veicola l'unità duplice di Apollo e Dioniso<sup>3</sup>.

La parola mitica, almeno nella sua versione eleusina, è tutt'uno con l'azione che si produce attraverso di essa. Solo così può indurre la visione misterica. Questo intreccio tra azione e parola sarebbe invece estraneo alla poesia epica, che si riduce alla sua espressione linguistica, perdendo la dimensione dell'agire.

In queste pagine mi propongo di sviluppare le riflessioni di Tommaso, portandole in una direzione che sottolinea la comunanza di *epos* e *mythos*, in un viaggio che va ancora più indietro di esse, verso la loro radice performativa. Non parlerò qui di *logos*, del quale d'altronde neanche Tommaso si è occupato fino ad ora. Consegno il problema del *logos* a nuove avventure speculative, mie o altrui.

## 2. La radice performativa di *epos* e *mythos*

Leggendo il passaggio sopracitato, è possibile notare che, nei riti orfici di Eleusi, la parola mitica mostra di avere una natura *performativa*. La poesia orfica è sì parola, ma parola intrecciata all'azione e che si consuma nell'azione in cui si produce. Senza questo legame con l'azione, la poesia orfica sarebbe ridotta a mero testo, incapace di produrre la visione estatica: non sarebbe altro che letteratura. Tornerò in seguito su questo punto. Ora vorrei invece volgere lo sguardo all'*epos*. La parola epica è davvero nient'altro che accumulazione di formule e immagini letterarie? È davvero estranea a questa dimensione performativa?

La risposta, a mio avviso, non può che essere negativa. La ragione per la quale la parola epica non si può dissociare dalla dimensione performativa sembra di primo acchito molto evidente. Com'è noto, l'*epos* diviene solo in un secondo momento testo trascritto e letterario. Dapprima i versi dell'*epos* sono recitati dall'aedo, che si accompagna con la cetra. L'aedo è davvero, ai nostri occhi di anime scritte e riscritte di moderni immemori, un mirabile esempio della potenza di Mnemosine: ricorda a memoria centinaia e centinaia di versi. Molti sono formule fisse, che incessantemente l'aedo compone per rispettare la legge del suo verso, l'esametro. L'aedo poi non solo ricorda i versi, ma anche ne compone di nuovi. La figura dell'aedo rivela così che la poesia epica mette in relazione memoria e creazione, in un'incessante variazione di un *corpus* più antico<sup>4</sup>; basterebbe questo, in effetti, per avvicinare la parola epica a quella mitica.

Basterebbe questo, ma non solo questo si può dire. La dimensione performativa è ineliminabile, fondativa per la parola dell'*epos*. Platone lo spiega bene nello *Ione*, e con un discorso tanto bello che risulta difficile dimenticarlo<sup>5</sup>. L'aedo è come una calamita: è canale di un'energia divina, che attraverso di lui viene trasmessa a chi lo ascolta. E proprio come il magnete attira altri magneti, l'aedo trasmette la sua energia allo spettatore, l'ultimo anello di questa catena. Infatti nell'aedo e in chi sta di fronte a lui si producono i medesimi effetti: lo spettatore piange, sobbalza e si stupisce all'unisono con lui. La poesia epica non è dunque fatta per essere letta nella solitudine della propria stanza, ma piuttosto per essere agita, *performatata*. Anch'essa riproduce quella polarità tra azione e lingua che è centrale per la poesia orfica, creando, per dirla con Groto-

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>4</sup> Su questo tema rimando ai celebri studi di Milman Parry sull'oralità.

<sup>5</sup> Per la seguente illustrazione del testo platonico, si veda Platone, *Ione*, in *Dialoghi filosofici*, a cura di Giuseppe Cambiano, UTET, Torino 1970, Vol. I, pp. 135-138 (533d-536d).

wski, una «comunione di vita fra l'attore e lo spettatore»; comunione essenziale per la pratica performativa<sup>6</sup>. D'altronde Platone stesso usa il termine "attore" (*ypokrites*) nello *Ione*<sup>7</sup>.

A che cosa è volto allora l'esercizio performativo dell'*epos*? Se la poesia orfica è protesa verso la visione, che cosa intende produrre l'*epos*? Tommaso ha già fornito una risposta a questa domanda: l'*epos* narra le radici della comunità, e così facendo le dà un fondamento. In fin dei conti, produce la comunità stessa, rinnovando sempre e di nuovo le sue radici e insieme il suo orizzonte. Nella seconda delle sue letture, Tommaso ha offerto, nel suo richiamo a Nanni Balestrini, un meraviglioso esempio al rovescio della forza con la quale la poesia epica fonda la comunità. Ai tempi dell'*epos*, «il poeta non era che l'interprete individuale di una voce collettiva che narrava e giudicava»<sup>8</sup>. Il poeta era tutt'uno con il suo pubblico, e non solo nel momento della performance. Pubblico e poeta vengono da una medesima sorgente, quella voce collettiva che nutre entrambi. Per questo la poesia epica è essenzialmente pubblica, e ha il suo completamento nel pubblico (da intendersi al contempo come pubblico della poesia e come dimensione pubblica in opposizione a quella privata). Da quando ha perso Euridice, privato di essa, il poeta – come ha mirabilmente mostrato Tommaso – è individuo privato. Nanni Balestrini attribuisce questo scarto alla parola scritta e poi stampata, e la sua proposta non va presa alla leggera. Ad ogni modo, il poeta rimane solo, privato del suo pubblico, in dialogo con i propri fantasmi individuali.

L'*epos* è poesia pubblica e poesia della generatività. In tal senso è poesia del *genos*, della stirpe e ha bisogno di ricordare tale stirpe. Nell'ottica del *genos*, nessuna condanna supera in orrore quella di Delfi da parte di Atene: a Delfi non si può nascere né morire, come spiegava Tommaso. Nessun padre e nessun figlio: ogni stirpe è negata. È per questo che l'*epos*, poesia della stirpe, è poesia del patronimico. Al termine della prima lettura, Tommaso ha confessato di sentirsi lontano da questa forma poetica. Capisco che parlare per patronimici possa far rivivere alcuni sensi potenzialmente disturbanti del concetto di "appartenenza" come appartenenza a un popolo, a una nazione, a uno Stato. Capisco anche che nel mito ci sia una forma di verità antica, acronica, che pare essere irriducibile a questa pratica dell'appartenenza, che si esplica nel dire il nome del padre.

Eppure, che significa dire il nome del padre? Perché potremmo sentire quest'esigenza, che è d'altronde centrale nel canto dell'*epos*? Perché, molto semplicemente, saremo pur figli di qualcuno; e allora dire il nome del padre significa scoprire di chi siamo figli. L'allusione è al testo di Grotowski *Tu es le fils de quelqu'un* [Tu sei figlio di qualcuno], che è già stato oggetto dei lavori di Mechrif nel Seminario delle arti dinamiche dell'anno sociale 2015-2016, il primo anno. In questo testo, Grotowski parla dell'etnodramma individuale, ossia di una pratica performativa che prende le mosse da «una vecchia canzone legata alla tradizione etnico-familiare della persona impegnata nel lavoro»<sup>9</sup>. Riflettendo sull'etnodramma individuale, Grotowski si domanda:

chi è la persona che canta la canzone? Sei tu? Ma se è una canzone di tua nonna, sei sempre tu? Ma se stai scoprendo in te tua nonna, attraverso gli impulsi del tuo corpo, allora non sei né "tu" né "tua nonna che ha cantato": sei tu che esplori tua nonna che ha cantato. E può essere che tu vada ancora più lontano all'indietro, verso un luogo, verso un tempo difficile da immaginare, quando per la prima volta qualcuno ha cantato questa canzone. Sto parlando di una vera canzone tradizionale, che è anonima<sup>10</sup>.

Nominare il padre vuol dire allora sondare le origini di quel canto anonimo che ci attraversa. L'*epos* dice «Achille pelide» e così facendo suggerisce che, se vogliamo veramente capire chi è Achille, dobbiamo capire chi è Peleo. Di figlio in padre, e ancora dal padre al padre del padre; e così sempre più indietro.

Il *mythos* dice insieme il padre e il figlio, mentre invece l'*epos* dice il padre per dire il figlio. Il *mythos* è parola simultanea, verità sempre presente proprio perché acronica. L'*epos* è invece una parola guidata da Clio e Calliope. Racconto cronico, ma solo perché le storie degli uomini sono si svolgono nel tempo. Andando sempre indietro, di figlio in padre, scopriremo che tutti questi padri sono in noi come il seme sta nel

<sup>6</sup> La citazione e l'argomento seguente sono tratti da J. Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. it. di M. O. Marotti, con una Prefazione di Peter Brook, Bulzoni, Roma 1970, p. 25. Questo passaggio è citato da Florinda Cambria nel primo volume che ripercorre il Seminario delle arti dinamiche del primo anno sociale di Mechrif. A tal proposito, si veda F. Cambria, *Oltre il teatro attraverso il teatro*, in F. Cambria (a cura di), *Vita, conoscenza. Mappe del pensiero*, Jaca Book, Milano 2018, p. 189.

<sup>7</sup> Si veda Platone, *Ione*, cit., p. 138 (536a).

<sup>8</sup> Nanni Balestrini, *Prologo Epico*, materiali per le "Lecture del mercoledì: Non un abisso ma una scala".

<sup>9</sup> J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in *Testi 1954-1998*, a cura di Carla Pollastrelli, Vol. IV, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2016, pp. 50-51.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 51.

frutto. È per questo che c'è una simultaneità anche nella poesia epica: si parla del padre e del tempo dei padri solo per parlare del figlio. Anche nell'*epos*, riprendendo una locuzione che Tommaso usava in riferimento al mito, «siamo in questione». Vediamo allora che questo “noi” non coincide soltanto con il popolo che si fa portavoce del racconto epico. Al di là del figlio e del padre, di ogni progenitore, al di là del dio stesso, c'è un luogo. «Alla fine, scoprirai di venire da qualche parte», afferma ancora Grotowski,

come si dice in un'espressione francese: «Tu es le fils de quelqu'un» [Tu sei il figlio di qualcuno]. [...] Sei tu, duecento, trecento, quattrocento o mille anni fa, ma sei sempre tu. Perché colui che ha cantato le prime parole era figlio di qualcuno, di qualche posto, di qualche luogo; allora, se ritrovi tutto ciò, tu sei figlio di qualcuno. Se non lo trovi, non sei figlio di qualcuno; sei separato, sterile, infecundo<sup>11</sup>.

Le parole di Grotowski scatenano una vertiginosa eco, che richiama l'Orfeo elegiaco di cui Tommaso ci ha raccontato. Orfeo sceglie l'amore omoerotico, oppure volge le spalle ogni tipo di amore: in entrambi i casi si condanna all'infecundità. Questa sterilità dell'Orfeo elegiaco ha la sua opposizione nella poesia epica, che è il canto della generatività. Dire il nome del padre significa aprire le porte del luogo da cui veniamo, del ventre di quella terra che è la nostra provenienza e appartenenza<sup>12</sup>. Questa possibilità è negata all'Orfeo elegiaco, così come ai poeti che si crogiolano tra le ombre della propria individualità. Per chi ha solo un *io singolare*, “proprio mio”, non potremmo dire altro che quanto scrive Patrizia Cavalli: «non è vero che si torna, non si ritorna al ventre, si parte solamente, si diventa singolari»<sup>13</sup>. Il contrario di “singolare” non è allora “plurale”, ma “anonimo”, come anonimo è il canto di cui parla Grotowski.

Possiamo fare un altro passo, ancora più indietro, verso la radice performativa dell'*epos*. Chiediamo ancora: che cosa significa dire il nome del padre? Perché nei poemi omerici dobbiamo sentire parlare per un numero quasi irragionevole di versi di tutte le navi di questa gente che va a fare la guerra? Perché nella poesia epica ne va del *ricordarsi*. Come Tucidide fa dire a Pericle, «per gli uomini insigni tutto il mondo è una tomba»<sup>14</sup>. Sappiamo che gli antichi aborriscono la *damnatio memoriae*, condanna imposta solo al nemico più odioso. L'*epos* è dunque esercizio di memoria, e non solo di quella dell'aedo. Memoria di chi ascolta, e chi porta con sé il canto dell'antenato e in sé lo fa rivivere. Non è solo l'Orfeo di Eleusi ad onorare Mnemosine, allora. Omero ha anche lui fatto la sua parte.

La poesia epica dice il nome del padre, accende il ricordo delle generazioni, e ancora dei luoghi che ci hanno generato. Eppure il ricordo non è solo questo. Come Tommaso spiegava, ripercorrendo i testi di Giorgio Colli, nella poesia orfica il ricordo non è affatto cronico, bensì memoria di un luogo assoluto, che è all'inizio del tempo<sup>15</sup>. Vedere che «tu sei figlio di qualcuno», esercizio di memoria a cui la poesia epica allude nella forma del patronimico, è qualcosa di molto simile. Per capire in che senso, affidiamoci ancora a Grotowski, e in primo luogo alla sua lettura da parte di Florinda Cambria:

«Quando canti (quando agisci), domandati: qual è il canto anonimo che in me si canta? da dove viene questo mio canto (questa mia azione)?». Così Grotowski indicava, in *Tu es le fils de quelqu'un*, la direzione attraverso la quale portare alla presenza, nell'azione (o nel canto) che ora accade, nella sua forma e nelle sue caratteristiche particolari, gli impulsi che ne sono la provenienza, lo schema operativo, la memoria immemore di cui il corpo che canta (il corpo in azione) è l'incarnazione e il figlio<sup>16</sup>.

Nel canto anonimo, il canto che attraversa la comunità e che l'aedo (o l'attore? o il *performer*?) ha il potere di incanalare, si risveglia una «memoria immemore», memoria di un corpo più antico e che è in fondo un corpo all'inizio del tempo. Come dice ancora Grotowski, «abbiamo nel nostro corpo un corpo antico, un corpo rettile»<sup>17</sup>. Guarda caso, il serpente è animale ctonio, vicino al ventre della terra, animale legato al culto di Dioniso.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>12</sup> Grotowski parla infatti di “appartenenza” in *Tu es le fils de quelqu'un*. Si veda *ivi*, p. 52.

<sup>13</sup> P. Cavalli, *L'io singolare proprio mio - 1999 (6 copia)*, in materiali per le “Lecture del mercoledì: Non un abisso ma una scala”, a cura di Tommaso Di Dio.

<sup>14</sup> Tucidide, II 43 4, *Il mondo è una tomba*, materiali per le “Lecture del mercoledì: Non un abisso ma una scala”, a cura di Tommaso Di Dio.

<sup>15</sup> Si veda T. Di Dio, *Non un abisso ma una scala. L'Orfeo eleusino, elegiaco, cristiano*, pp. 5-6.

<sup>16</sup> F. Cambria, «Oltre il teatro attraverso il teatro», in *Vita, Conoscenza*, cit., p. 197.

<sup>17</sup> J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in cit., p. 46.

Grotowski tratta della memoria anche ne *Il Performer*. Florinda Cambria non ha mancato di sottolineare questo punto nella sua analisi di questo testo<sup>18</sup>. Come scrive Grotowski, in termini che richiamano le riflessioni svolte in *Tu es le fils de quelqu'un*,

uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale siamo legati da una forte relazione ancestrale. [...] A partire dai dettagli si può scoprire in sé un altro – il nonno, la madre. [...] All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato. È letteralmente la stessa? Forse non letteralmente, ma come avrebbe potuto essere. Puoi arrivare molto lontano all'indietro, come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale originario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a esse. Con lo sfondamento – come nel ritorno di un esule – si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all'*origine*<sup>19</sup>?

Dal canto del padre e del corpo del padre a qualcosa di più antico. Tanto antico che forse non c'è mai stato. Eppure quando appare è ben presente. Non a caso Thomas Richards invita i partecipanti ai suoi laboratori sui canti della tradizione a portare un canto che proviene dalla loro tradizione familiare. Meglio se si tratta di un canto che abbiamo sentito quando eravamo piccoli.

Come dicevamo, nella poesia orfica azione e lingua sono intrecciate. Senza questo intreccio, nessuna visione. Laddove questo intreccio si dà, accade qualcosa. È il risultato della performance, che dà luogo, nel rito orfico, a una visione. La performance epica fa invece apparire il corpo dell'antenato. Ma forse, più indietro ancora e al di là di entrambe, ad apparire siamo noi sotto una nuova forma. Il corpo dell'antenato è il mio corpo; anzi, è il corpo mio e suo *insieme* (per questo non è affatto “proprio mio”). Questa trasformazione del soggetto non è d'altronde estrinseca alla poesia orfica, che salva l'anima dell'iniziato – e nel salvarla la trasforma. Comprendiamo forse che *epos* e *mythos* non sono poi così lontani.

### 3. Il fiato che finisce: la radice performativa della poesia

Il mio viaggio all'indietro nelle letture di Tommaso prendeva le mosse da una questione antica: il mito, come la poesia, impone di fermarsi. Dopo aver tentato di mostrare che *epos* e *mythos* hanno una radice performativa, mi arrischierei a fare un altro viaggio all'indietro, verso la radice performativa della poesia.

È un viaggio meno periglioso di quanto può sembrare a dirlo così, perché la risposta in verità l'ha data già Tommaso, quando, al termine della seconda sessione, richiamava le riflessioni di Leopardi sulla poesia. Secondo Leopardi, spiegava Tommaso, non c'è differenza tra prosa e poesia, poiché non è una forma testuale ad essere poetica, quando piuttosto una *intensità*. Questa intensità, se facciamo bene attenzione, si mostra in un'esperienza che io chiamerei *fisica*. Come diceva Tommaso, è l'esperienza dell'andare a capo, *del fiato che finisce*. Ecco ritornare allora l'allusione al fermarsi. Facciamo esperienza del fermarsi, innanzitutto, nel sentire che abbiamo finito il fiato. Proprio come quando si canta. Tommaso sottolineava, tuttavia, la differenza di tale esperienza rispetto a quella indotta dalla prosa, che paragonava invece al galoppo nella prateria.

Questa differenza appare nella veste grafica del testo in prosa e in poesia. Essa è, tuttavia, propria solo della loro veste grafica, come faceva notare Florinda Cambria in chiusura alla seconda sessione delle letture. Quando il testo è *eseguito*, diceva Florinda, si vede che anche in un testo in “prosa” c'è l'andare a capo, la giravolta, il fermarsi. Quando il testo è *eseguito* – ma io direi *performato* – allora l'esperienza dell'andare a capo è propria di ogni forma della voce, poiché è prodotta da quella intensità che è la radice stessa della poesia. La vera differenza non è allora tra poesia e prosa, e nemmeno tra mito ed *epos*, ma tra poesia e letteratura. Da una parte, la poesia, con la sua caratteristica intensità, che genera l'urgenza di fermarsi. Dall'altra, il corpo morto del testo, che non possiamo più rivitalizzare attraverso l'esperienza performativa della voce. «E tutto il resto è letteratura», direbbe Verlaine.

Il testo poetico sembra dunque *mimare* la radice performativa della poesia. È come un ricordo sbiadito della sua potenza di esecuzione, della voce di Orfeo che vive in ogni poesia e la rende tale. Non è tuttavia la traccia grafica dell'andare a capo che genera l'esperienza dell'andare a capo, ossia il fermarsi. Che cos'è dunque questa esperienza? Tommaso la equiparava al passaggio attraverso lo zero. Si tratta di uno scarto, o, potremmo anche dire, di un differenziale energetico. La parola poetica, che per Tommaso è perfettamente esemplificata nel mito di Orfeo, è una scala. Stupisce – o forse no – pensare che Grotowski paragonava

<sup>18</sup> Cfr. F. Cambria, *Oltre il teatro attraverso il teatro*, in *Vita, Conoscenza*, cit., pp. 198-199.

<sup>19</sup> J. Grotowski, *Il Performer*, in cit., p. 56.

l'azione del canto vibratorio alla scala di Giacobbe. Su questa scala si produce una trasformazione di tipo energetico: nell'energia, nell'attante, diviene più sottile<sup>20</sup>. Se stiamo attenti alla descrizione che Tommaso offre dell'esperienza del fermarsi, notiamo la prossimità con la trasformazione energetica di cui parla Grotowski. La parola poetica produce una intensità tale da innescare in chi vi si accosta una trasformazione energetica. Questa trasformazione sembra essere veicolata, almeno se prendiamo sul serio il riferimento di Tommaso al "fiato che finisce", dall'azione performativa della voce. L'esecuzione vocale della poesia è il veicolo, come il canto in altre pratiche performative, di una trasformazione. Noi sentiamo questo passaggio di grado, questo scarto differenziale dell'energia, mediante il quale la qualità dell'energia si fa più sottile, e avvertiamo l'esigenza di fermarci. E tutto il resto è letteratura.

(8 dicembre 2020)

---

<sup>20</sup> Queste riflessioni di Grotowski sono efficacemente riassunte da Florinda Cambria, in F. Cambria, *Oltre il teatro attraverso il teatro*, in *Vita, Conoscenza*, cit., pp. 192-193.