

- 1- Nella parabola che è cominciata con *Diotima, la suonatrice di flauto, La corsa dei fuochi e L'aspetto orale della poesia*, lei indaga il rapporto tra la parola, come voce, e la scrittura. Quale relazione intesse tra e con loro?

Si, *L'aspetto orale della poesia, Diotima e la suonatrice di flauto e La corsa dei fuochi* hanno in comune la mia riflessione sulla tragedia greca: in particolare sullo sfondo di *Diotima e la suonatrice di flauto* s'intravede il V° secolo a. C. e in particolare l'atmosfera di *il Simposio* di Platone. Nel V sec. A.C. il mito era ancora una grande enciclopedia non scritta, ma era già in atto una sorta di *alfabetizzazione di Omero*: la Grecia aveva ormai il suo alfabeto ed era in atto il lungo e lento lavoro di trascrizione dei poemi omerici e dei miti. Fu lavoro di secoli ma già nel V° secolo gli episodi del mito furono trascritti dai tragici greci perché potessero essere recitati nel teatro. Stava nascendo il teatro greco nella sua forma più alta e i greci poterono finalmente assistere alla messa in scena delle grandi tragedie di Eschilo, Sofocle e Euripide... i Greci conoscevano già quelle narrazioni, le conoscevano a memoria perché da sempre narrate nei ginecei dalle madri e nelle piazze dagli aedi, ma ora era quella nuova forma di trasmissione ad affascinare i cittadini di Atene. Mentre la narrazione degli aedi era narrazione esclusivamente orale e dunque soggetta a variazioni. La struttura della tragedia 'scritta' si definiva come struttura fissa e l'attore doveva ripetere pari pari quel che c'era scritto, non poteva inventarsi niente: il grande passo verso la civiltà della scrittura era compiuto. Le cose non erano più come venivano raccontate ma così com'erano scritte. Ragionando su tutto questo colpiva però il fatto che il teatro rimaneva pur sempre regno della voce: i cittadini di Atene che ancora non sapevano scrivere certo non sapevano leggere e dunque il teatro greco fu davvero il grande bacino che raccoglieva in sé oralità e scrittura: gli attori studiavano le pagine scritte allo scopo di pronunciarle: la voce restava pur sempre il mezzo di comunicazione più usato... Fu così per secoli e secoli, pur nella differenza delle forme a venire... Platone, per esempio... Platone scrisse i suoi Dialoghi, sì, ma li scrisse salvando la forma orale: il dialogo, appunto, scriveva di persone che parlavano fra loro e nella scrittura riportava le loro parole ... sembra trascrivere il loro dire come fosse la sbobinatura d'un nastro dentro la sua testa...

Anche solo restando fermi a riflettere su quanto è accaduto all'interno della cultura greco-occidentale la questione restò aperta per secoli e secoli ma fu da Gutenberg in poi che le cose cambiarono decisamente, e cambiarono ovviamente a favore della scrittura...

E per me, abitante scrivente del XX secolo, cosa ha significato tutto ciò? Molto semplicemente nel mio lavoro di poesia ci sono ancora delle persone che parlano.

L'aspetto orale della poesia è una raccolta di appunti scritti intorno a queste questioni: sentivo che la tensione millenaria su cui si reggeva il rapporto tra mito e tragedia era la stessa tensione che sentivo in me tra *scrivere* e *parlare* : io, dopo Gutenberg, ero ancora lì, in quella tensione millenaria, e dunque che dovevo fare? scrivere per dire? Capii presto che se volevo stare in questo fluire continuo tra oralità e scrittura, se volevo stare davvero in poesia dovevo abbandonare ogni posizione teorica e dire solo ciò che si poteva *ricordare*, come se quel ricordare fosse un altro modo di pensare. Ragion poetica direbbe Maria Zambrano. Sì, erano le mie ragioni, ed erano ragioni poetiche: dovevo stare nell'agire, sulla scena del mondo. Non tutta la vita lì seduta e china sui libri come a scuola. Non volevo fare alcuna teoria, e neppure oggi voglio fare teoria, così con *Diotima e la suonatrice di flauto* ho voluto scrivere io stessa una piccola tragedia ambientata nel V secolo a.C. Si tratta di un'invenzione, una storia che s'innesta proprio sul Simposio di Platone. ...Capivo che era un'impresa immensa, ma stranamente non avevo alcun timore. Di che si tratta?

Là, nel Simposio di Platone la suonatrice di flauto chiamata ad allietare la serata, viene allontanata dalla sala per consentire ai filosofi, tutti uomini di esprimersi liberamente sull'Amore... Che sappia io, da quel momento in poi mai più nessuno, né in filosofia né in letteratura dirà qualcosa su questa ragazza, né nei libri, né fuori dai libri. La tragedia che scrissi a partire dal Simposio comincia dunque con un quesito: che fine ha fatto la ragazza una volta fuori dalla sala della filosofia? E quanti anni ci sono voluti perché una donna potesse anche solo simbolicamente rientrare come essere pensante in quella sala? E Diotima?

- 2- In *L'aspetto orale della poesia* torna spesso il tema dell'abbeverarsi ma anche del suggerire la lingua materna. Quando lo lessi mi aveva fatto pensare alla lingua-latte evocata negli anni Ottanta da Hélène Cixous in *Entre l'écriture*, alla lingua-canto materna. In seno a questo passaggio di nutrimenti, può parlarci della sua lingua materna?

In l'aspetto orale parlavo d'una prima e d'una seconda lingua. Per prima lingua intendo *la lingua parlata sul nascere*, cioè la lingua degli appena nati tutta disciolta nel corpo voce materno. La seconda lingua è quella parlata/scritta a scuola. La prima lingua è una lingua *materna* anche quando a prendersi cura dell'appena appena nato non è la madre, può anche essere la lingua di una figura di passaggio. È una lingua non scritta, lallante, balbettante, ritmica, un po' folle scatenata. E' una lingua pre-sintattica, presimbolica. In *l'aspetto orale della poesia* collego questo ritmo insensato a quanto scrive Kristeva in *La rivoluzione del linguaggio poetico*: Kristeva a sua volta mutua il termine *Chora*, dal Timeo di Platone là dove *Chora* è intesa 'come il ricettacolo di tutto ciò che si genera'. È uno spazio enigmatico, preverbale, in sé aperto, femminile... È uno spazio mobile, ambiguo... è *né questo, né quello...* è dove le cose non sono ancora ma vanno a essere. Platone dice che è possibile cogliere questo movimento dell'*andare ad essere* solo con 'ragionamento bastardo' e 'come in sogno'. *Chora* in Platone è uno spazio sottostante sia al parlato che alla scrittura, e nell'interpretazione di Kristeva diventa *Chora semiotica*. Secondo Kristeva la pratica della scrittura provoca in chi scrive una rivoluzione anche politica quando dal testo affiora qualcosa di quel piacere goduto nel primissimo rapporto con la madre o con chiunque al posto suo. La pratica della scrittura provoca una rivoluzione politica quando si riattiva anche nella lingua scritta quel legame sonoro, corporeo e affettivo che connotò la nostra prima percezione del mondo, in rapporto a un altro essere parlante. Molto ho ritrovato in Hélène Cixous.

Di Cixous non lessi *Entre l'écriture*: lessi invece un testo tradotto in italiano con il titolo *Il Teatro del cuore*. Non ricordo l'editore, e non ho più quel libro. Per un esercizio di distacco e forse fedele alla questione oralità e scrittura, alcuni anni fa ho preso tutti i libri raccolti sui miei scaffali e li ho consegnati alla Biblioteca Civica di Verona. Ora in casa non mi resta che una trentina di libri utili, non i più amati. Perché mi sono liberata dai libri? Volevo fare un esercizio di distacco. Mi dicevo: devo proprio tenerli qui davanti agli occhi questi libri? anche quando sono chiusi? Dovevo cambiare casa e mi dissi: la conoscenza a venire troverà un'altra strada.

La poesia dell'oralità, che il filologo e medievista ginevrino Paul Zumthor aveva chiamato "oraliture" per riferirsi alla cultura trasmessa dall'oralità, rappresenta il patrimonio originario del poiein (del fare, del comporre, del generare) in parola. Lei, come la filosofa italiana Liliana Cavarero nel suo A più voci: filosofia dell'espressione orale, fa allusione continuamente alla tradizione greca, ai poemi omerici e al mutare della voce in canto e del canto in parola scritta. Del

passare da una modalità di scrittura sincopata – di misure brevi – e dello stile formulare al perdersi dell'esercizio e dell'eco della memoria. Vuole parlarcene?

Come dicevo, un certo punto della mia vita, a metà anni '90, ho sentito il desiderio di liberare dalla scrittura proprio ciò che andavo scrivendo. La sola dimensione della poesia scritta mi stava stretta. Ma ero ignorantissima della questione, non avevo riferimenti, non sapevo dache parte cominciare. In traduzione italiana ho letto prima di tutto *Oralità e scrittura* W.J Ong. E Poi Havelock *La musa impara a scrivere*. Colpevolmente di Zumthor ho letto quasi niente per una ragione precisa, e questa ragione risponde anche alla domanda posta qui: l'affondo nel sistema di scrittura e di oralità impliciti nella tragedia greca mi aveva resa consapevole del fatto che, in me, ogni forma di conoscenza e teorizzazione veniva assunta, sì, ma come per essere abbandonata: per me la forma orale, cioè l'inclinazione alla pronuncia affidata alla memoria, contrasta con *l'imparare da fuori* e il *fare teoria*. Cercavo un agire semplice, come la voce. Non volevo a quel punto sapere di più, mi bastava una formula, un millenario pensiero *già fatto, qualcosa* che si dà come un mattone, o una pietra. Il pensiero semplice, formulare mi sembrava un pensiero potente e mi dicevo: se ti riconosci nel senso della formula, te ne puoi servire per procedere nel tempo e nella conoscenza senza esserne preda. Forse per tutto questo i due saggi che ho scritto intorno alla questione orale non sono saggi, ma solo un'altra forma di poesia... queste sono considerazioni che valgono per me, per me, s'intende, non intendo farne una teoria, appunto...

3- Può scrivere qui per noi a memoria qualcuno dei suoi versi?

Tu piangi di notte e fuori,
cade la neve, silenziosa, silenziosa
Io tengo le scarpe in mano
splendenti splendenti
nel bianco corridoio della neve

Tu piangi di notte e fuori
l'albero canta nel buio
Io tengo il vestito in mano
splendente splendente
nel bianco corridoio della neve

Questo è un pianto, quello pure
Questo è un filo, quello pure

- è solo il tempo, è solo vostro padre -

E quando entrerò nell' assemblea

4- La sua saga dei *Tolki* inaugura in sei libri (siamo al settimo in realtà, "perché il sesto s'è perduto") inaugurano una speciale epopea contemporanea, dove non sono le gesta ma i gesti delle sopravvissute e dei sopravvissuti a prendere voce. Lei scrive: "Penso a un Tolki

come a un *parlêtre*, un essere marchiato dal linguaggio. *Parlêtre* è un neologismo di Lacan che fonde l'essere al linguaggio. Vedo i Tolki come lavoranti o non lavoranti, esseri che nello scontro con la poesia assumono in se stessi il peso d'una lingua povera, dura come una colpa, leggera come una liberazione". Cosa rappresenta per i Tolki la parola?

Sì, non è che sono particolarmente attratta da Lacan, ma in quel *Parlêtre* ho riconosciuto l'umana condizione poetica: un po' una salvezza, un po' una condanna. Una tragedia. Fu una tragedia la parola scritta dopo il millenario risuonare della voce nel mito? Direi di no, direi di sì, direi chissà. Marchiati dal linguaggio, dice Lacan, ma nel marchio c'è solo un segno, non un suono. Un enigma, una contraddizione in cui il linguaggio e la conoscenza procedono per salti. I Tolki? è come se avessero, sì, la loro scrittura, ma da un millennio l'avessero messa da parte. Di più non so, se sapessi tutto sui Tolki, non ci sarebbe poesia. Di sicuro nei Tolki la parola, è qualcosa di minimo, come un residuo identitario. qualcosa che resta fisso nel passare del tempo, nel mutare continuo. E' ciò che resta vivo dopo lo tsunami della storia. E' come se i Tolki fossero rimasti fuori dalla storia, e fossero salvi proprio per questo. Colpevoli e innocenti insieme, come tutti noi. E' come se i Tolki e le loro poche parole potessero andare e venire avanti e indietro in un tempo più grande, più misterioso : agiscono su tempi lunghi, oltre la misura secolare. Come minimo ogni Tolki è secolare, si misura sui millenni, eppure destinato a esserci per una frazione di tempo così breve che intorno a loro tutto il tempo si oscura, intorno a uno spiraglio. E' lo spiraglio che apre la serie dei Tolki nel primo libro *Tà*: i Tolki vivono senza data di nascita, e dunque vivono senza sopporre la loro morte. Ci si accorge che tra i Tolki c'è un soggetto generale, e questo soggetto è la poesia stessa. E alla luce di quanto detto qui, è naturale, perché la poesia non è altro che qualcosa che si organizza in noi come una voce. E dunque cosa aspettano? Cosa vogliono i Tolki? Perché vivono,? E se non è la morte, che cosa li minaccia?

5- Vuole farci il regalo di raccontarci quando ha pensato oppure quando ha scritto la sua prima poesia?

Ho scritto la mia prima poesia a otto anni, in terza elementare, sezione femminile: erano gli anni '50. Era stato presentato al Senato della Repubblica un disegno di legge per istituzionalizzare la festa della mamma, e le Scuole furono invitate a partecipare con l'invio di alcune poesie. Ero una bambina, ero una brava bambina. Era la prima poesia che scrivevo, era la mamma anni '50... La poesia naturalmente s'è perduta, ma ricordo questo verso.

...il tuo sorriso è così caro

così dolce, così amaro

che mi mette una cosa nel cuore

mamma, è il tuo amore...

La maestra mi disse che dovevo cambiare quelle parole perché se il sorriso era *dolce* non poteva essere *amaro*, disse che era una contraddizione. Io risposi che non potevo, che non ero capace di cambiare quelle parole perché era proprio così che stavano le cose.... Fu la prima questione. Pensai che la maestra *non mi capiva*, poi pensai che la maestra *non capiva*, poi pensai *si vedrà*... La poesia fu comunque inviata e vinse quel concorso. Cominciò così

l'avventura poetica... eppure solo alla fine ci si accorge che c'è un soggetto generale, la poesia stessa, perché è questo la poesia: qualcosa che si organizza come una voce in noi.