



Nati per Leggere

Corso “Offrire la voce”

secondo incontro

25 ottobre 2006



Biblioteca
Civica
Brughetto

Come una diga... La lettura performativa quale conduzione di un atto creativo.

di **Mario Bertasa**

C'è dunque metafora e metafora. Prima dell'avvento della scrittura era forse sufficiente il controllo della memoria collettiva sull'autenticità dei processi di costruzione/manipolazione metaforica che fondano il linguaggio (e che con tutta probabilità corrispondono a complesse strutture cerebrali di trasmissione-trasformazione dei dati di conoscenza non ancora sufficientemente compresi dalle scienze psicologiche e mediche, in particolare la neurologia). Con l'avvento della scrittura nasce una nuova disciplina che si occupa proprio di discernere la qualità dei processi di espressione e trasmissione linguistica, la “**filologia**” (*filos* = amore; *logos* = discorso) — che nella sua evoluzione verrà anche ad occuparsi della qualità di conservazione del testo originario, esposto alla naturale corruzione della sua tradizione (in latino *trādere* = consegnare, trasmettere) attraverso i secoli.

Nel discorso di Crossman a proposito di una nuova cultura orale su base informatica non c'è filologia, non c'è amore per il discorso, ma c'è semmai amore per le proprie intuizioni speculative, e interesse a dotarle di efficacia comunicativa con tutte le tecniche possibili del convincimento (retorica).

In fondo, mentre nasceva la filologia, si sviluppava anche un'altra disciplina millenaria, intesa più dalla parte dell'autore del testo che non del lettore: la **retorica**. Guarda caso, fin da subito la retorica “classica”, di cui abbiamo più

documentate notizie, non concentrò la sua attenzione solo sulle innumerevoli tecniche di costruzione metaforica nel testo, indipendentemente dalla produzione di discorsi sinceri o sofisticati — disettare sull'autenticità di un dettato è compito della filologia, non della retorica, infatti. Un'abbondante porzione dei propri sforzi fu dedicata alle tecniche che riguardano le qualità sonore-vocali e visive-posturali del rétor, dell'oratore. Del performer...

Marco Tullio Cicerone, il balbuziente forse più famoso dell'antichità, nel suo *De oratore* ci parla anche dei grandi sforzi da lui compiuti per acquisire una parlata fluida, vincendo il difetto congenito della balbuzie. Si osservi tra l'altro che il *De oratore* è composto di 3 libri: il primo tratta in generale della cultura filosofica e letteraria che si ritiene migliore per la formazione del futuro rétor; il secondo analizza le “tecniche” di composizione di un testo (incluse le cosiddette “figure retoriche” e le diverse specie di composizione metaforica); il terzo riguarda invece l'*elocutio* e l'*actio* dal punto di vista della qualità performativa dell'oratore che declama in pubblico il proprio testo scritto. In un precedente scritto di Cicerone sull'*ars retorica*, il *De inventione*, l'*elocutio* era intesa come l'ultima parte del lavoro di composizione testuale, quella cioè riguardante l'eleganza stilistica del dettato e lo studio dei ritmi interni della frase, della qualità sonora del discorso, ecc. È molto interessante osservare come nel concetto ciceroniano di *elocutio* si possa assistere allo spostamento di attenzione dalla performatività ritmico-musicale insita nel testo scritto alla performatività della sua pronuncia.

Ma quel che ora ci interessa sottolineare per procedere nel ragionamento è il racconto degli sforzi compiuti da Cicerone per acquisire una buona capacità performativa in pubblico. Egli racconta, tra i vari esercizi, quello di tenere in bocca dei ciottoli levigati mentre si legge ad alta voce un testo: la lettura performativa necessita un enorme investimento di energia (variabile sicuramente in base al grado di inclinazione e doti naturali di ciascuno).

[Intendo da subito chiarire che uso il concetto di “energia” nella sua pura accezione fisica, dal greco *en-ergon* = che sta nel lavoro/sforzo, scartando invece le accezioni di tipo psicanalitico, o pranico, o mistico-filosofiche di cui questo termine è stato progressivamente dotato, con crescente interferenza di equivoci di varia natura.]

Passo ora a considerare una **tesi di Dan Sperber**, ricercato-

re del CNR di Parigi, che parte dalla tesi di William Crossman, per poi differenziarsene:

con la rivoluzione delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, la scrittura potrà presto non essere altro che una reliquia del passato, mentre la lettura resterà.

(Il testo deriva da una conferenza di Dan Sperber tenuta per “text-e”, un convegno telematico sull'impatto di Internet nella produzione di testi scritti, svoltosi fra il 15 ottobre 2001 e il marzo 2002).

La scomparsa della scrittura, secondo il punto di vista di Sperber dovrebbe essere essenzialmente legata a due fattori:

- lo sviluppo di computer sempre più potenti e programmi sempre più sofisticati per la trascrizione vocale, per il passaggio dalla voce alla scrittura tramite un semplice microfono e un monitor che visualizza le parole che noi dettiamo al computer (e qui ricalca in parte la tesi di Crossman, aggiungendo: «Benché imperfette, le tecnologie di conversione della parola in testo trasformano già la vita delle persone che, soffrendo di un handicap visivo, uditivo o motore, o di dislessia, non possono leggere e scrivere normalmente»);
- la considerazione del **costo** elevato che comporta l'acquisizione della competenza dello scrivere: «Quale che sia la lingua e il sistema di scrittura, l'insegnamento della scrittura comporta sempre un costo supplementare rispetto all'insegnamento della lettura. [...] In un grande numero di paesi, il grosso delle risorse dell'insegnamento è dedicato alla scrittura e alla lettura e l'analfabetismo almeno parziale della popolazione è un ostacolo maggiore allo sviluppo economico. In quei paesi, l'impiego di tecniche di conversione della parole in testo e anche del testo in parola, se il loro costo si abbassa a sufficienza, può rivelarsi un mezzo eccezionale di accelerare simultaneamente la promozione sociale degli individui e lo sviluppo economico collettivo. In questi stessi paesi, lo sviluppo dell'educazione dovrà allora essere ripensato su un'altra base, e mentre oggi è centrato sulla scrittura potrà marginalizzare il ruolo nel futuro. [...] Per un individuo, scegliere di produrre un testo attraverso la conversione della parola in testo invece che attraverso una forma qualunque di scrittura non costituirà una decisione capitale e dipenderà da considerazioni pratiche ed estetiche»

Trovo che due punti almeno siano criticabili nel testo di Sperberg (che in ogni caso presenta un tasso quasi nullo di adulterazione metaforica del ragionamento):

- la contrapposizione fra il concetto di scrittura e quello di dettatura / trasposizione informatica, contrapposizione che trovo irrilevante, dal momento che nel linguaggio corrente si intende la scrittura come procedimento per la composizione di un testo scritto indipendentemente dai passaggi materiali cui vi si perviene (nessuno, per esempio, si è mai sognato di dire che *Il Milione* non sia stato scritto da Marco Polo, anche se egli l'ha dettato parola per parola al proprio compagno di cella durante la prigionia genovese);
- l'attribuzione alla scrittura di un costo superiore a quello della lettura; l'analfabetismo di ritorno colpisce prima di tutto la pratica della lettura! e poi è così vero che la lettura viene prima della scrittura?

Sperberg non tocca affatto una questione: **la scrittura come composizione verbale che vive di processi di costruzione metaforica.**

Il vero costo eccedente non è quello della scrittura, ma quello della produzione di metafore.

Propongo di sostituire il termine "costo" (investimento di risorse, eccedenza, ecc.) con quello di "spreco".

Dante usa la metafora del "fabbro della lingua" per parlare del poeta: era, nella sua epoca, quello del fabbro il mestiere dove si realizzava il più alto consumo di calore (che sommato all'energia muscolare per la battitura del metallo tende assai efficace la metafora). Che senso ha il lavoro del poeta, che temprava metafore su metafore nello stretto crogiuolo di versi-metri-rime, quando per gli usi quotidiani è sufficiente una comunicazione a bassissimo tenore metaforico?

Che senso ha leggere a voce alta, quando leggere mentalmente è molto meno dispendioso e assai più rapido?

Ragionando sul leggere ad alta voce a bambini da 0 a 5-6 anni, che cioè non possiedono ancora la competenza della lettura, si tende di solito ad evidenziarne i pregi considerando le componenti della trasmissione (di una storia, di un concetto, di un'idea, della stessa forma-libro come parte integrante del proprio ambiente di crescita) e della stimola-

zione di conoscenze:

Rita VALENTINO MERLETTI, nel suo ottimo testo *Leggere ad alta voce* (Mondadori, 1996, p. 31) così sintetizza il capitolo "Perché leggere ad alta voce":

- Perché è necessario creare fin dalla primissima infanzia un rapporto affettivo con il libro.
- Perché la lettura ad alta voce promuove un atteggiamento positivo nei confronti della lettura.
- Perché è il modo più efficace per suscitare la passione, per la lettura. Nei primi anni di vita il desiderio di emulazione è molto forte. Tanto più lo è quando è diretto a un'attività che visibilmente appassiona e diverte l'adulto che la propone.
- Perché crea l'abitudine all'ascolto, dilata i tempi di attenzione, induce alla creazione di immagini mentali.
- Perché accresce il desiderio di imparare a leggere fornendo una motivazione più convincente al difficile processo di apprendimento della lettura.
- Perché permette di avvicinare testi che risulterebbero troppo difficili per una lettura individuale.
- Perché amplia in modo significativo gli interessi di lettura facendo conoscere generi letterari diversi.
- Perché mette in evidenza, di un testo, la sonorità, il ritmo, gli effetti fonosimbolici.
- Perché crea un territorio comune di idee, di immagini, di emozioni.
- Perché è un'esperienza che procura un intenso piacere all'adulto e al bambino.

Prevale la sensazione di un valore funzione della lettura a voce alta, come se trattando con una persona non ancora alfabetizzata valesse davvero la pena sostenere il notevole impiego di risorse che essa comporta, come se avesse una valenza di insostituibilità che presto verrà sfumandosi con la successiva alfabetizzazione, rimanendo tutt'al più relegata ad alcune situazioni esteticamente significative. Proprio come sostiene Sperber:

«Mentre ascoltare una poesia o una storia letta a voce alta può essere una fonte di piacere o addirittura di illu-

minazione, ci sono altri generi di testi che comprendiamo meglio se li leggiamo da soli. Testi di questo tipo sono scritti per essere letti in silenzio, ed è difficile, direi impossibile, seguirli quando bisogna ascoltarli. Chiuso si sia annoiato a morte ascoltando un accademico leggere a voce alta un suo testo sa di cosa parlo. Per comprendere perché è così, considerate il ruolo che gioca la memoria a corto termine nella comprensione. Nel processo di ascolto della parola (che si tratti di una conversazione o di una lettura a voce alta) l'informazione fornita da ogni parola deve essere tenuta nella memoria a corto termine abbastanza a lungo per permettere la decodifica linguistica (anche se una parte di questa informazione può essere ricostruita a partire dal contesto). Non è la stessa cosa con la lettura. Il testo scritto fornisce una memoria a corto termine efficace che può essere percorsa nei due sensi. È ciò che permette al lettore di seguire un testo al suo ritmo rispetto a un ascolto che si fa al ritmo del locutore. Il lettore può prima di tutto percorrere il testo per poi leggerlo attentamente. Può tornare indietro su un passaggio che retrospettivamente gli è parso pertinente. Può verificare la coerenza del testo. Quando legge, perde il supplemento d'informazione dato dalla voce e dai gesti, ma potete comprendere di più del testo e più a fondo. Il fatto che il lettore veda una pagina intera e possa andare dovunque nel testo ha aperto agli autori di testi scritti delle possibilità che i locutori non hanno. Scrivendo, si possono utilizzare frasi più complesse. Si può sottolineare l'organizzazione di un testo con paragrafi, titoli, sottotitoli. Ci si può allontanare da un'organizzazione strettamente lineare aggiungendo note e rinvii, o appendici. Si possono produrre nuovi generi di oggetti che sono insieme linguistici e grafici, come le liste strutturate e le tavole.»

Su questa stessa linea di pensiero troviamo il parere di molti autori. Valga per tutti quello di Italo Calvino, noto per il suo fastidio nei confronti delle letture ad alta voce di testi letterari, nel suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, al cap. IV (p. 67) leggiamo:

«Ascoltare qualcuno che legge ad alta voce è molto diverso che leggere in silenzio. Quando leggi, puoi fermarti o sollevare sulle frasi: il tempo sei tu che lo decidi. Quando è un altro che legge è difficile far coincidere la tua attenzione col tempo della sua lettura: la voce va o troppo svelta o troppo piano.»

Invece l'ipotesi da cui parto è che il senso della lettura

performativa risieda nell'atto creativo che suscita in chi ascolta.

Sostiene la Valentino Merletti: «... induce alla creazione di immagini mentali...». E non solo di immagini mentali, agiungo. Ma anche di azioni e costruzioni creative.

Atto creativo? Che cosa crea chi ascolta "passivamente"?
Non troviamo la risposta finché continuiamo a pensare l'atto creativo come azione che tende ad un esito visibile (definibile come "rappresentazione") in un arco di tempo sufficientemente contenuto; come se dalla prima ispirazione all'opera creativa finita potessero passare ore, giorni, o al massimo settimane, mentre tale **tempo è di fatto indefinitamente dilazionato**: possono intercorrere decenni dal primo nucleo del concepimento creativo fino alla sua materiale rappresentazione visibile e condivisibile.

Intendo quindi rispondere alla domanda "perché leggere ad alta voce" con questa idea: non solo perché stimola la creazione di immagini mentali, ma perché dispone il destinatario della lettura performativa ad una successiva possibilità di costruzione autonoma di tipo creativo in senso lato.

Dietro a tale ipotesi stanno almeno due concetti:

● **L'atto creativo è imprescindibile per il benessere e l'integrità dell'individuo;**

● può essere così descritta la **struttura dell'atto creativo**:

stimolo → emozione → immagine → rappresentazione

Deduco tale schema dalla teoria del *Teatro degli Affetti* di Giulio Nava (id., Sugarco, Milano 1998, pag. 63), che a sua volta si rifà agli studi di vari autori, tra i quali Mattle Bianco (*L'inconscio come insiemini infiniti*, Einaudi, Torino 1981) e Bertrand Russel (*L'analisi della mente*, New Compton, Roma 1988).

Passando alla struttura dell'atto creativo dal punto di vista dell'ascoltatore/spettatore si può così procedere:

stimolo → emozione → immagine → rappresentazione



lettura performativa → riscrittura → tras-formazione

sogettiva

Nella lettura performativa non è possibile indurre, e quindi osservare, un esito a breve termine nell'ascoltatore, esattamente come nella rappresentazione teatrale. Non è vero che il teatro non cambia il mondo («La mia poesia non salverà il mondo» dice Patrizia Cavalli) è che non lo trasforma nell'immediato, nell'imminenza, nella circostanza seguente alla rappresentazione, perché l'atto creativo dello spettatore/ascoltatore è per sua natura assai più indefinitamente procrastinato che in altri processi creativi (es. dipingere un quadro) dove sovente l'esito pare, e sottolineo "pare", compiersi in un arco temporale immediatamente quantificabile a partire dal concepimento iniziale. Questo procrastinarsi dell'esito nello spettatore è sicuramente un limite per la visibilità, la quantificabilità, la verificabilità, la giudicabilità estetica dell'esito stesso (esiti sparpagliati nel tempo e nello spazio da parte del gruppo estemporaneo degli spettatori), ed è anche un limite insostenibile per il performer, il cui narcisismo mira intrinsecamente e quasi sempre inconsapevolmente all'appagamento di una immediata constatabilità dell'esito. Il teatro politico della seconda metà del Novecento, fino alle estreme propaggini dell'animazione teatrale è andato schiantandosi contro questa mancata evidenza di cui invece auspicava tutto il potenziale rivoluzionario...

Per produrre uno stimolo è necessaria una sufficiente quantità di energia (ripeto: non in senso psichico o, peggio, animistico, pranico, magico, ecc.), senza la quale non si ha un'emozione rilevante per il successivo prodursi di imponenti mnemoniche attorno alle quali si sviluppa il processo di accumulazione associativa di idee dove, selettivamente, inizierà ad intervenire il processo di costruzione metaforica che opera, non senza ulteriori sforzi e sprechi di energia e tempo, il transito dal serbatoio delle immagini interiori associate alle emozioni basiche fino all'esito rappresentazionale finale in cui la metafora sia materialmente visibile ed esteticamente carica di senso.

Il rifiuto di una idea di lettura performativa "bella" a favore di una lettura "efficace" pertanto non comporta la negazione di un vero e proprio "mestiere" del lettore performativo, fatto di tecniche, di sforzi, di investimenti di risorse, ecc.

Come una diga, egli raccoglie gli affluenti di significato che concorrono alla formazione del testo, li contiene e li scarica a valle attraverso un dispositivo di lettura performativa

tiva, il condotto idrico imboccato nella parete della diga, che grazie al differenziale estetico prodotto dal dislivello fra il bacino idrico a monte e la turbina della centrale idroelettrica (l'ascoltatore) a valle si trasformerà in energia da diffondere nelle più disparate direzioni e verso le più lontane destinazioni.

Nella lettura "bella" il nucleo narcisistico del performer è spinto a gonfiarsi fino ad intasare i condotti energetici che, ripiegati su se stessi, producono un'interruzione del flusso comunicativo e una perdita di colpi nella turbina destinata a raccogliero e trasformarlo.

Si debbono così considerare diversi livelli di energia che interessano l'atto creativo del performer affinché sia efficace. **Non riesco a concepire una lettura performativa in grado di produrre atto creativo nel destinatario senza che un atto di pari valore si sia prodotto nel performer.**

Energia in dizione: l'orto-fonia (ortos, che significa sì, diritto, corretto, ma ha un profondo legame con la radice "or" del nascere, es. "Oriente").

Energia in azione.

Energia in emozione.

Le ingenti risorse impiegate nell'acquisizione di competenze di lettura e scrittura sono comunque giustificate dal tipo di cultura espressa dalle società complesse.
Nell'ipotesi della scomparsa di entrambe potrebbe tale complessità sopravvivere (come lo stesso Sperber finisce per riconoscerne) entro i limiti mnemonici di una diffusione di saperi a livello puramente orale?

Faccio una piccola digressione.

«Gli italiani sono un popolo di poeti e scrittori, non di lettori...»

Parrebbe che simile espressione goda di un fondamento nomenologico. Ci ho creduto anch'io per anni, finché nelle pagine di critica letteraria della Szymborska (Nobel per la letteratura nel 1996) ho letto una frase del tutto analoga con un diverso soggetto: «I polacchi sono un popolo di poeti...».

Tale affermazione, in realtà, si basa su di un principio di sofisticazione metaforica, dove l'elemento adulterato è la limitazione del soggetto a "italiani" (o "polacchi" o

“francesi”, ecc.), in quanto è ampiamente dimostrabile che tale affermazione è applicabile a tutte le nazioni dove il grado di alfabetizzazione è discretamente alto. Rimane pur vero che in altre nazioni occidentali si consumano in media (cioè “si acquistano”, che non è un equivalente in senso stretto di “si leggano”) assai più libri e giornali che in Italia e in Polonia, ma questo è un altro paio di maniche, poco o nulla connesso col fenomeno delle pratiche diffuse di scrittura cosiddetta creativa, spontanea o artigianale, dilettantesca o professionale che sia, comprensibili semmai in un’ottica di esteticità diffusa e massificazione/pulviscolarizzazione delle pratiche artistiche nelle più diverse discipline.

Ma al di là del nesso risorse maggiori–maggiore complessità, il vero nodo della questione è che una larga fetta delle risorse impiegate nell’imparare a leggere e scrivere (che chissà perché nella testa mi si inverte sempre in «imparare a scrivere e leggere») alla fine sfocia in letture di romanzi e romanzi, fumetti, riviste di moda, gossip, favole, esternazioni sentimentali, chat-line, blog, opinionistica e chiacchiere di costume, ecc.

Che prendiamo il tutto con la puzza sotto il naso, mentre invociamo i padri della grande letteratura a risorgere dai loro avelli per vendicare la frivolezza della contemporaneità, o che sosteniamo che la lettura e comprensione della Divina Commedia è tempo sprecato al pari dello sfogliare la “Settimana Enigmistica”, un dato rimane incontrovertibile: **le scritture d’arte come quelle di entertainment costituiscono un immenso spreco di supporti fisici per la scrittura e comportano un equipollente spreco di energie corporee, mentali ed emotive nella lettura.**

È una vera e propria **fiesta della produzione metaforica**, dove lo scialacquare energie e sostanze nello scrivere & leggere rappresenta il medesimo processo, proprio delle culture orali, di istituzione del festivo attraverso il sacrificio di beni alimentari e l’eccesso performativo psico-fisico della produzione rituale.

La quantità di energia investita nella stimolazione iniziale dell’atto creativo sta, infatti, a garanzia dell’indeterminazione temporale della sua “concatenazione produttiva”, del procrastinarsi indefinito dell’esito finale, compiuto e stabile. E anche della ripetibili-

tà di tale esito.

Sviluppo dell’analisi del processo di costruzione metaforica:

una costruzione metaforica è all’intersezione fra l’immediatezza (rapidità, fulminea, ...) e la dilatazione temporale del disvelamento progressivo del bacino potenziale di significati che spalanca attraverso la sua risonanza interiore nella memoria/rilettura.

Giunti a questo punto della trattazione, è fisiologico introdurre, accanto ad una più ovvia **definizione della lettura performativa come atto creativo del performer**, una definizione di lettura performativa come **conduzione di un atto creativo**, dove tale termine evocato, “conduzione”, sposta l’attenzione su **principi e tecniche della conduzione di un gruppo** (inteso come tale dal punto di vista dinamico, anche se nella sua provvisorietà, l’insieme degli ascoltatori/spettatori) e riferirsi alle elaborazioni più avanzate al riguardo.

I punti enunciati di seguito, a proposito di teoria della conduzione verranno più avanti approfonditi.

La lettura performativa come conduzione di un atto creativo di cui non abbiamo in mano l’esito, non possiamo osservarlo nell’immediato perché non è possibile indurlo

Continuità stimolatoria della lettura

l’infrazione periodica e frequente dell’attenzione – studio dei diversivi per riportarla allo stato di tensione

La lettura performativa come disvelamento progressivo del potenziale metaforico del testo

Attenzione alla compressione corporea e sensoriale
due agenti di compressione corporea e sensoriale (stimolatori di “protesi simboliche”):

- il libro in quanto tale
- il setting della lettura performativa

Il lavoro sullo stile personale
la voce come manifestazione (ma anche manipolazione) della personalità; dinamiche di costruzione empatica: syn-

pathicos (che prova insieme un’emozione) vs. anti-pathicos (che prova un’emozione diversa e contraria).

La valutazione dell’esperienza: gli indici performativi.

Non è sensato assumere una teoria della conduzione senza una parallela attribuzione di importanza al piano della valutazione dell’esperienza e delle relative teorizzazioni.

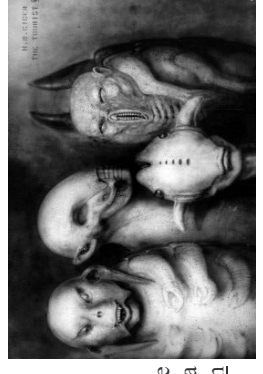
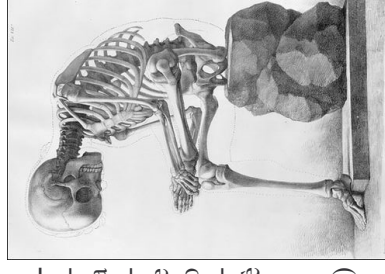
Quali principi e strumenti?

Parlare di indici performativi, cioè di elementi che permettono di quantificare l’andamento di un’esperienza performativa, non è sicuramente un’operazione priva di limiti eccessivi: si rischia di ingabbiare dentro una griglia valutativa una serie di dati che in realtà si producono dentro una dimensione di flusso esperienziale che contraddice la presenza di indicatori-rilevatori.

Una modalità che trovo interessante per indagare attorno alla valutazione di un’esperienza performativa, per comprenderne l’andamento in modo tale che arricchisca di competenze anche chi non vi ha

preso parte, è sicuramente il **racconto**. Gli indici performativi, allora, anziché elementi di uno schema rigido vanno pensati come un supporto elaborativo per comporre successivamente un racconto dell’esperienza compiuta dal performer e dal gruppo con il quale è entrato in relazione.

Fine seconda parte — continua



I sofisti... Immagini tratte dal sito in lingua spagnola www.elsolfista.blogspot.com