

LORETA DE STASIO

*Teatro e poesia recitata: Il canone e le nuove forme*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LORETA DE STASIO

*Teatro e poesia recitata: Il canone e le nuove forme*

*Quali sono i tratti che definiscono la produzione letteraria femminile? È possibile modificare il canone della letteratura inserendo la produzione femminile con le sue caratteristiche senza incorrere nelle trasgressioni? Si può aprire il canone a nuove forme di letteratura? Provando a porci questi interrogativi definiamo lo stato della questione attuale sul concetto di canone e tracciamo proposte di sovversione del canone in termini di fusione di generi, analizzando un caso concreto di produzione letterario-teatrale femminile — anch'esso piuttosto isolato, se declinato al femminile — nell'ambito dello slam-poetry.*

Come sappiamo, l'uso della letteratura è un fattore importante nella creazione delle nazioni e delle loro identità, e dunque del comportamento della comunità. Questo uso tende a uniformare o a cancellare le dissidenze culturali, a trasformare l'eterogeneità (e la potenziale conflittività) in omogeneità armonica. Poiché il canone istituzionalizza il valore culturale — e quindi anche estetico —, ciò che viene ritenuto buona o cattiva letteratura; ciò che sarà considerato un classico, un testo commerciale, un testo senza interesse speciale, un libro di cattivo gusto; ciò che viene elogiato, ignorato o censurato; ciò che si può ritenere un'opera progressista, conservatrice, superficiale e/o di semplice intrattenimento oppure opera pura; questo canone non è soltanto il frutto di un giudizio formale della critica accademica (di cui facciamo parte noi docenti e ricercatori, quali suoi mediatori), bensì una complessa rete di pratiche sociali e culturali che si rivelano nelle relazioni di potere e altre che esistono all'interno di una comunità e delle sue relazioni con altre società.

In quest'ottica deve inquadrarsi la valutazione o, meglio, la sottovalutazione della produzione testuale delle donne nell'arco della storia.

Se consideriamo la cultura un sistema dinamico di valori, segni, attitudini e condotte condivise, quali sono le condizioni di produzione del canone culturale? Di chi è il canone?

Negli studi degli ultimi anni si è insistito spesso sul fatto che l'esclusione del canone della letteratura scritta da donne comporta la necessità della costruzione di un canone alternativo, più conforme alle realtà. Tuttavia, per poter mettere in questione il canone consolidato (il Canone), e proporre un canone alternativo, per elaborare una storia della letteratura diversa della tradizionale, la tendenza teorica più condivisa è che bisogna ripensare il nostro ruolo come ricettori o interpreti del detto Canone. Effettivamente, con le teorie della differenza e del genere si modifica la prospettiva e dunque la posizione in cui dovrebbero porsi i lettori e gli accademici rispetto ai testi. L'interlocutore di un discorso, chi ascolta o chi legge, si trasforma in quel momento, non solo nel referente, ma nel centro della comunicazione. Nelle prime decadi del XXI secolo, la coscienza di questa posizione di soggetto è senz'altro un aspetto determinante per gli studi sul canone che il femminismo può e deve proporre.

Già nell'interessante saggio di Tatiana Crivelli "Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone"<sup>1</sup> — presentato in un convegno celebrato presso il St. Catharine's College, a Cambridge, il 9 e 10 settembre 2005 —, si accennava alla necessità di cambiare strategia per quanto riguarda il rapporto con il canone. Nel nostro mestiere di filologhe non è soltanto il caso di impegnarci nell'operazione di ampliamento del canone, dato che la sostituzione di un canone per un altro non garantisce la sopravvivenza del nuovo. Crivelli insiste quindi sull'interrogare il testo, cioè coltivare e sviluppare un nuovo modo di approccio critico per essere in grado di esercitare e proporre la lettura di tutti quei meccanismi complessi che soggiacciono al testo, senza la paura di contaminazione con le altre scienze umanistiche più o meno sperimentali e con pretese scientifiche.<sup>2</sup> Per far ciò è necessario uscire fuori dai compartimenti soliti della filologia o della critica letteraria.

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume *Dentro/fuori, Sopra/sotto, Critica femminista e canone letterario negli studi di Italianistica*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno (Ravenna, Longo editore, 2007). Il volume raccoglie i contributi presentati nel Convegno dello stesso titolo del libro.

<sup>2</sup> T. CRIVELLI, *Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in *ivi*, 51.

In termini derridiani, il principale luogo di sovversione e fuga dal potere del discorso fallogocentrico, è stato lo stesso corpo femminile. Questo luogo, forse più di qualsiasi altro — dato il silenzio imposto dalla morale tradizionale e dalla sua censura — si è rivelato fonte di molteplici significazioni nella nuova letteratura femminile, nei suoi generi tradizionali come narrativa, poesia e teatro: ma anche con forme ibride, come quella che prendiamo in considerazione per questo studio e che mette in scena l'esperienza infinita e diffusa del corpo femminile teorizzata dal primitivo femminismo francese, soprattutto da Luce Irigaray. Nel nostro argomento, in ambito europeo, la prima onda di riflessione e di proposte deriva dal concetto de *l'écriture féminine*, concetto che è stato uno dei più influenti del post-strutturalismo: ha contestato l'interpretazione fatta da Freud della sessualità femminile come privazione, come versione inferiore della sessualità maschile; ha sollevato una polemica sulle affermazioni controverse di Lacan; si è identificato di più con la figura della madre; ha provato a creare vie di espressione fuori dai discorsi dominanti paterni. *L'écriture féminine*, dunque, cerca di scrivere la differenza come una trasgressione della legge paterna, e come una presa di potere dai ruoli di madre e figlia. Così ha provato a utilizzare un linguaggio più consono e vincolato al corpo femminile. Tutto ciò perché le donne possano rendersi agenti delle proprie sorti attraverso la gestione del loro linguaggio e delle loro voci.

Julia Kristeva insiste sulla sovversione dell' "ordine maschile della logica, del dominio e della verosimilitudine attraverso la 'jouissance maternelle'". Helene Cixous chiede l'evasione del "desiderio maschile del dominio e della dominazione" tramite una revisione della posizione della donna nella storia. Luce Irigaray incoraggia la donna ad affermare la sua differenza attraverso una nuova mitologia della "madre-terra-natura-(ri)produttiva".<sup>3</sup> In Spagna, nel 1983, in occasione della Feria del Libro di Madrid, Carme Riera presentò un progetto culturale erede della teoria femminista francese, basato sull'assumere e coltivare la coscienza dello stato marginale della donna, sulla rivendicazione di «una nueva palabra de mujer, conectada con el propio cuerpo, para subvertir leyes, códigos y clasificaciones».<sup>4</sup> Data la caratteristica di collegamento, di passaggio, di transculturalità e di apertura pluriculturale dell'idea di letteratura femminile si potrebbe pensare anche a uno suo studio mediterraneo-europeo.

La letterata italiana ed europea di oggi scopre aspetti della cultura della donna e non solo quelli che sono stati sommersi e silenziati dall'altro. Assume una posizione che dichiara la sua volontà di indipendenza dai codici consacrati e dai discorsi dominanti. Queste scrittrici restano aperte a teorie di differenza come stimoli per la creazione. Manifestando la loro libertà, molteplicità ed eterogeneità, si predispongono a innovazioni veramente insolite.

La letteratura femminile può cercare vincoli rinnovati con figure materne differenti o guardate da prospettive differenti; può sottoporre i miti tradizionali ad un'analisi profonda, penetrante e nuova, per poi sovvertirli; può includere l'esibizione e liberazione del corpo della donna e dell'uomo dalla repressione estetica, erotica e testuale maschile; può costituire un elogio dello scoperto desiderio non maschilista. Queste ricerche possono trovare la loro espressione in un discorso altro.

È necessario separare i concetti di canone e di valore letterario. Quando parliamo dei testi del canone, presupponiamo in loro alto valore letterario. Purtroppo il canone elabora implicitamente anche una assiologia e una deontologia artistica per gli autori e per i lettori. Dunque, il canone appartiene all'ambito del regolamento sociale delle pratiche (storicamente determinate) di scrittura e lettura.

Ed è su questo aspetto che vorrei proporre un caso di trasgressione del canone, e, allo stesso tempo, una relativamente nuova forma di vivere ed esprimersi come donna. Si tratta di un discorso prodotto nell'ambito della cosiddetta "slam poetry", che consiste nella recitazione-

<sup>3</sup> Cfr. J. CULLER, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, 173 *et passim*, per una discussione illuminante delle teorie femministe influite dal decostruzionismo.

<sup>4</sup> C. RIERA, *Literatura escrita por mujeres*, Mesa redonda 4 (Tavola Rotonda 4), Feria del Libro de Madrid, estate 1983.

interpretazione di una propria poesia, concepita e composta fin dall'inizio per essere recepita parateatralmente.

Questo genere di produzione (a cavallo, per esempio, ma non soltanto, tra poesia, racconto e interpretazione attoriale teatrale) ha un *leit-motiv* frequente: il desiderio. È questa la ragione per cui la poesia che lo manifesta diventa spesso passionale, o meglio, erotica.<sup>5</sup>

«*Calypso (o del segreto della Dea)*», di Marthia Carrozzo

La poesia “Calypso”, di Marthia Carrozzo, appare nella sezione intitolata “Del dono totale”, all'interno di *Unghie. Piccola ode all'amare più estremo*, libro in stampa. “Calypso” è apparso già invece nell'antologia compilata da Dome Bulfaro, *Guida liquida al poetry slam. La rivincita della poesia*, con introduzione di Lello Voce, Agenzia X editrice (distribuito da Mimesis), Milano, 2016, pp. 206-208. Questa poesia, così come altre di questo libro, è stata recitata molte volte dalla sua autrice in occasione di incontri nazionali e internazionali di poesia, e in incontri di “poetry slam”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La grande impresa e produzione poetica del XX sec. è stata dominata da uomini. Ed essi hanno scritto soprattutto per uomini quando trattano il desiderio e l'oggetto del desiderio. Evidentemente, come lettrici e critiche, non possiamo continuare a cadere nell'errore di valutare la poesia con lo stesso criterio che ha cercato di “immaschilire” come suggerisce Judith Fetterley (1978) la donna nella sua interpretazione.

<sup>6</sup> In internet ci sono audio-video, per esempio in [www.youtube.com](http://www.youtube.com), di varie interpretazioni di Calypso:  
<https://youtu.be/fTobmWtDRWI>  
[https://youtu.be/zy8TO\\_r1ICM](https://youtu.be/zy8TO_r1ICM)  
<https://youtu.be/jYdQdQIGMZs>

CALYPSO (O DEL SEGRETO DELLA DEA)

E che scrivevo molto bene.  
E che la scrittura non poteva restare solo mia.  
E che bisognava condividere.  
E che era arrivato esule, dal mare.  
E che c'era la guerra dall'altra parte.  
E che c'era il mare tra noi e la guerra, per fortuna.  
E che lui adorava il mare per questo.  
Per la distanza che mette tra le cose.  
E che lui amava l'immersione. - Almeno trenta metri sotto, disse.  
Niente passato. Niente futuro. Solo il mare.

Poi le mani sui fianchi e la bocca sugli occhi  
e la pelle, la pelle, il sudore salato della pelle,  
il sapore di mandorle amare fin sotto le unghie  
e le dita a cucire la pelle  
a sgranare ogni vertebra tesa, a contarmele, una per una.  
E poi il bilico esatto e tagliente di quando decisi a che altezza salire,  
da che piano cercare finestre a strapiombo per dove buttarmi,  
e buttare i vestiti di sotto e i nastri e le buone maniere.  
Poi le calze di seta intriganti,  
a lasciare scoperto più sotto la gonna,  
il triangolo rosa di cielo.  
Che i suoi occhi si bevvero tutto,  
incollati a leccare l'odore.

Che il pudore è cattivo costume,  
se la pelle ha già scelto la strada.

E gli chiesi di dirmi il suo nome,  
raccontarlo alla corsa del sangue che ubriacava la carne.  
Che sapeva, sì! Dio, se sapeva toccarla, la carne!  
Sì, la carne, più sotto la pelle  
e ogni piega, ogni poro, mio Dio, se lo sento, anche ora.  
Le caviglie, le anche, le cosce.  
Le sue pelvi sul mio pentagramma.  
Che sapeva di musica, disse.  
La faceva afferrando i miei fianchi,  
poi le braccia e i miei seni ed il collo, i capelli, la bocca.  
Poi la lingua, ah, la lingua!,  
che sapeva d'amaro e di fumo.  
Lo detesto, in un uomo, pensavo,  
ma la bocca restava incollata.

E' così, che fui io che gli chiesi la lingua  
e il leccare, leccare, più dolce,  
fin nel centro del cielo al contrario  
fino a smuoverlo, pregno e sieroso,  
a bagnarci e bagnargli la faccia.

Me lo tirai addosso un'altra volta,  
e un'altra volta, e un'altra volta ancora.

Gli diedi quanto più piacere mi riuscì,  
fino ad imprimergli il mio odore sulla pelle.  
Stesa e scosciata che pensavo agli occhi di mia madre  
e al poco tempo che restava per temerli.  
“Rinunciataria delle pelle”, le avrei detto  
e mi coprivo del suo corpo sulla rena.

Fino alla fine respirava forte,  
come di uno che ha già scelto di morire.  
E lacerava lentamente ogni mio lembo  
e saturava poi le vene di saliva.  
C'era anche il mare, isterico voyeur,  
ad invidiare i nostri gemiti e le urla.  
Adesso tace e la mia mano è stanca.

- Scrivi davvero bene, disse. - Devi pubblicare!

Lo riempi io per prima, di me. Mi riempi. Debordò oltre me.  
Lo riempi io per prima, di me. Mi riempi. Debordò oltre me.  
Lo riempi io per prima, di me. Mi riempi. Debordò ancora oltre.

Ma poi...

Ma poi, di giorno la scrittura si ritira.  
Ma poi, non si può scrivere di vene in piena luce.  
Ma poi, la linfa resta verde e fresca solo in primavera.  
Ma poi, anche il mare si ritira e trema.  
Ma poi, dall'atra parte, c'è la guerra a numerare.  
Ma poi, contare sulla pelle è troppo grande e ti sovrasta.

L'intelligenza della pelle benedice e bagna.  
L'intelligenza pungola da dentro, si rovescia.  
Il mare scappa, si prosciuga, langue.

Dice di nomi, blatera ritorni.  
Dice di chiudere la pelle in un sacchetto.  
Stanza iperbarica di vetro affumicato perché la luce non arrivi, né l'odore.  
Una vertigine, un gran salto nella carne.

- Scrivi davvero bene, disse. - Devi pubblicare!<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> I libri precedenti di Marthia Carrozzo, sono *Utero di luna* (2007), con prefazione di Alda Merini; *Pelle alla pelle. Dimore di mare e solo sensi* (2009), con prefazione di Gabriela Rusticali; *Di bellezza non si pecca eppure. Trilogia di Idrusa* (2012), con prefazione di Lello Voce; e *Piccolissimo compianto all'incompiuto* (libro con tracce audio, 2016), con prefazione di Danio Manfredini. Per i dati sulle edizioni si rimanda ai riferimenti bibliografici.

*L'Analisi*

“Calypso” agisce sul suo spettatore implicito per attirarlo e bloccarlo nella lettura grazie al ricorso ai seguenti espedienti:

- L'aneddoto, storiella o racconto (“story telling”). La poesia narra una storia tra una donna e un uomo.

- Lo spettatore si trova coinvolto in essa molto velocemente. La storia non ci viene raccontata dall'inizio, ma iniziamo a sentirla quando i due protagonisti, la narratrice e l'uomo arrivato dal mare, si sono già incontrati, lei (ipotizziamo) gli ha mostrato le sue poesie, e hanno conversato su di esse, sul passato recente di lui, e sui suoi interessi (di lui).

- La storia è, in piccola parte, una storia nota, che appartiene alla mitologia e alla letteratura greca classica: l'avventura tra Calypso e Ulisse. Il fatto che si tratti di una storia antica non le sottrae interesse, perché la parte mitologica è completamente assorbita e diluita nella storia attuale. Al contrario, incita lo spettatore a interessarsi per la nuova rivisitazione o variazione del tema classico (l'amore tra un uomo che già ama una donna, e un'altra donna sopraggiunta, affascinante, divina, completamente dedicata a lui); e (per il nuovo trattamento) della versione classica dell'azione (l'uomo alla fine se ne va per ritornare con la sua amata di sempre, la compagna ufficiale; abbandona, dunque, la donna affascinante; e quest'ultima reagisce con incomprensione disperata).

- La novità in una tematica e storia in parte nota, la poesia la vende al suo lettore modello già dal titolo: la dea Calypso possiede un segreto. Quest'annuncio agisce come intriga, e come promessa di (della sua) rivelazione.

- In un certo modo, il discorso è in gran parte “poesia dell'esperienza”, poesia che racconta eventi significativi della vita della narratrice, come se fossero reali. Che si tratti di finzione o no, questi fatti ci vengono presentati come se fossero fatti reali. L'esperienza attrae perché rivela reazioni intime, e mette lo spettatore di fronte a situazioni nelle quali anche lui può trovarsi. Nel testo della poesia appare l'io (della donna) e il lui (dell'uomo): mai Calypso e Ulisse. Escluso il titolo, che rimanda al mito, nulla permette situare né i fatti né i protagonisti al di fuori del nostro periodo attuale.

- Indubbiamente, l'avventura erotica contribuisce abbastanza al desiderio dello spettatore implicito di voler seguire il discorso.

- Al trattarsi di una donna che racconta una storia erotica, cosa molto meno abituale nella nostra cultura, la volontà dello spettatore implicito di voler essere spettatore, aumenta.

- Lo spettatore implicito si ritrova attratto dal ritmo e dal cambio di ritmo, che la poesia ottiene con distinti meccanismi (certe tendenze della quantità sillabica in diverse parti importanti; l'uso della ripetizione di alcune parole o gruppi di parole; la continuità e la rottura insperata dei modi di riferire il discorso dei protagonisti; ecc...).

- Un altro ricorso che impiega la poesia “Calypso” per catturare e mantenere il suo destinatario è l'enfasi e il suo “crescendo”. A volte, quest'enfasi progressiva si produce mediante la ripetizione intensificata.

- Tutta l'intensa rete di figure retoriche serve per suscitare continui e diversi tipi di piacere nello spettatore: estetico, estetico, intellettuale, culturale, narcisistico.

- La declinazione delle parti del corpo durante l'esercizio amoroso, specialmente del corpo della donna protagonista, non solo attiva una forma di piacere erotico nello spettatore, ma funge anche da attrazione per la dimensione molto figurativa (percettibile), plastica, della rappresentazione che si costruisce.

- I momentanei cambi bruschi, insperati, nel modo di raccontare poetico, evitano il rischio della monotonia nel destinatario implicito del discorso. Ciò riattiva l'ascolto del ricettore implicito. Si ottiene fondamentalmente con alterazioni istantanee; per esempio, con l'apparizione improvvisa (quasi libera) di qualche frase singolare e manifestata come discorso diretto del narratore secondo (l'uomo), nel discorso primo della narratrice (in cui si alternano lo

stile ordinario con quello indiretto). Così, una filippica di frasi in stile indiretto (“e che”, “e che lui”, ecc.), esplose con uno “Almeno trenta metri sotto, disse”.

- Altre rotture di minor forza, ma che fomentano ugualmente il desiderio di seguire la vicenda da parte dello spettatore modellato dalla poesia, appaiono per gli incisi di riflessione vitale intercalati nel corso del racconto dell'azione del tipo di: “Che il pudore è cattivo costume, / se la pelle ha già scelto la strada.”

- Anche la singolarità dello stile di scrittura accattiva l'attenzione dell'enunciatorio implicito verso il testo. Questa originalità o stravaganza dello stile si basa sull'ellissi frequente dei verbi linguistici (dire, contare, ecc.); nel conseguente continuo uso del discorso indiretto senza la presenza della preposizione sintatticamente principale; nelle abbondanti anafore all'inizio dei versi; nello sfruttamento ossessivo e sequenziale dei procedimenti, ecc.

- La poesia cattura lo spettatore dall'inizio, offrendogli la festa chiara e luminosa dell'amore, perfino in mezzo al buio; quando gli eventi deviano verso un indebolimento dell'amore, e l'azione e il pensiero degli amanti sono titubanti e confusi, il lettore è già coinvolto, e non si apparta nonostante l'ambiguità oscura del prefinale.

#### «Calypso» e i canoni come dover fare

Se nell'attualità, la scrittura femminile impiega spesso i temi del desiderio e della sessualità, ricategorizza così l'essere della donna tramite pure alcune azioni — pragmatiche, cognitive e passionali — di un corpo veramente proprio e sensibile — “estetico” —, investito anch'esso di una propria volontà di fare — non soltanto di un dover fare — e di un proprio poter e saper fare.

Più significativo ancora, è il fatto che la donna, in questi testi, diventa oltre che un soggetto proprio del fare, un soggetto proprio del far fare, del proporre l'azione da fare, una destinatrice della propria azione, del proprio programma, della propria missione, e anche di quella altrui, un vero soggetto totale, che interagisce di pieno diritto, che persuade, che si fa persuadere, che contro-persuade, che negozia, che impone con queste proposizioni i propri valori, che tratta sui valori degli altri, che contratta a volte come destinatrice e a volte come destinataria., e spesso nei due ruoli alla volta.

Ma non bastava, certo: la donna si realizza non soltanto come operatrice di *performances* e come destinatrice dell'azione, ma assume inoltre il ruolo di destinatrice della valutazione della propria azione e dell'azione altrui, come destinatrice finale dunque. La sintassi narrativa di A.J. Greimas, alla cui metodologia rimandiamo, permette di comprendere e di descrivere in modo pertinente questi cambiamenti del “canone” tradizionale.

Qui, in “Calypso”, sembrerebbe che il destinatario finale (l'evaluator) e anche l'iniziale (il manipolatore) della parte dell'aneddoto che si presenta (soltanto in parte, di modo ragionevolmente discutibile) come marco narrativo, sia un uomo (visto lo sviluppo del resto dell'aneddoto): “E che scrivevo molto bene. / E che la scrittura non poteva restare solo mia. / E che bisognava condividere.” (1-3) “- Scrivi davvero bene, disse. - Devi pubblicare!” (60) “- Scrivi davvero bene, disse. - Devi pubblicare!” (78). Purtroppo, non è così se, invece di guardare la diegesi rappresentata, ci riferiamo al discorso in sé, alla poesia come azione implicita. In questo discorso, l'enunciatore implicito è femminile: è una enunciatrice implicita, una autrice modello (sì, l'enunciatore implicito può avere un genere), ed è lei che fa che l'uomo del possibile marco narrativo dell'aneddoto dica alla donna protagonista che scrive molto bene e che dovrebbe pubblicare. In questo senso, l'elogio e il consiglio dati alla protagonista dipendono dall'enunciatrice implicita. Quindi è una “donna” (una donna implicita, una figura femminile) la destinatrice finale della sanzione positiva data alla donna protagonista della diegesi in quanto realizzatrice di buona scrittura; ed è sempre la stessa “donna” la destinatrice della missione di pubblicare data pure alla protagonista. Possiamo affermare tutto questo senza bisogno di dire neanche che si tratti di autosanzione (auto-elogio), senza bisogno d'interpretare il discorso come di non-finzione, cioè senza bisogno di stabilire una corrispondenza (o un certo grado di corrispondenza) fra la protagonista e l'enunciatrice empirica o effettiva (quella del mondo naturale).



Per molto tempo la sessualità della donna era stata presente soltanto attraverso il desiderio maschile, quando non veniva censurata. In una struttura sociale come la nostra, ancora patriarcale, «la sexualidad femenina es sólo para el deseo del otro, no para desear al otro»,<sup>8</sup> cosicché parlare direttamente di una sessualità femminile rappresenta una tappa verso la formazione di una identità nuova e completa del soggetto femminile.

Nel caso del testo esaminato, l'uso nel paragrafo di sopra del verbo “parlare” è fortemente pertinente, perché il testo è stato scritto per essere detto, recitato, interpretato<sup>9</sup>. Il segno che intende lasciare è non solo il testo, ma pure l'oralità attuata. Come mezzo di espressione della letteratura primigenia, questa oralità ha impedito la reperibilità attuale dei suoi primi discorsi artistici, e ha comportato dunque l'assenza della sua considerazione nei canoni storici.

La “poetry slam” è un tipo di discorso relazionabile non soltanto con la poesia abituale, come letteratura scritta, e con il teatro abituale, ma anche, *mutatis mutandis*, con fenomeni come i recital di poesia, il “rap”, i monologhi teatrali, i monologhi comici, le gare e i festival poetici del Rinascimento e di altri periodi storici, in certo modo pure con le gare di poesia popolare improvvisata (in Spagna, per esempio, i “bertsolaris”), anche con i canti folclorici di poesia improvvisata a volte in dialogo uomo-donna (in Spagna, per esempio, con alcuni tipi di “jotas”), con le “gare” dei discorsi politici nel parlamento e nei dibattiti televisivi, con i festival musicali. I tratti differenziali sono: con intenzionalità artistica / senza, interpretato / non interpretato, con pubblico presente / senza, interprete autore del testo / non autore, improvvisato / non improvvisato, con musica / senza, dialogo / monologo, finzione / non finzione, discorso autonomo / non autonomo (integrato in un discorso maggiore), ecc.

Siccome la capacità di espressione orale è una delle qualità oggi comunemente attribuita in modo speciale al genere femminile (su basi biologiche e culturali), la poesia scritta per essere “parlata” dalla stessa autrice, sembra un tipo di discorso doppiamente femminile<sup>10</sup> e, allo stesso tempo, ancora poco canonico, perturbatore, utile nella complessità dei tempi nostri.

8

G. Castellanos, CASTELLANOS, G. *¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura*, in <<Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino>>, Bogotá, Tercer Mundo, 1995, 13.

9

Il dizionario Treccani, alla voce “parlare” riporta le seguenti definizioni: <<[...] 2. a. Esprimere, per mezzo del linguaggio articolato, pensieri e sentimenti>>. E poco prima, in riferimento a quanto si è già citato: <<b. Con sign. vicino a quello del n. 2, ma mettendo in rilievo più il fatto dell'emissione della voce che non l'espressione del pensiero>>. Tratto da: <http://www.treccani.it/vocabolario/parlare2>, Consultato il 27 aprile 2017.

10

Nonostante, nella “poetry slam” ci sia oggi, di solito, una maggioranza maschile di autori e di pubblico, che meriterebbe qui una riflessione.

## Riferimenti bibliografici:

CARROZZO, M.

*Utero di luna*, con prefazione di Alda Merini, Lecce, Besa, 2007.*Pelle alla pelle. Dimore di mare e solo sensi*, con prefazione di Gabriela Rusticali, Como, LietoColle, 2009.*Di bellezza non si pecca eppure. Trilogia di Idrusa*, con prefazione di Lello Voce, Lecce, Kurumuny, 2012.*Piccolissimo compianto all'incompiuto* (libro con tracce audio), con prefazione di Danio Manfredini, Lecce Besa editrice, 2016.CASTELLANOS, G. *¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura*, in «Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino», Bogotà, Tercer Mundo, 1995.COUTURE-GRONDIN, E. *Hacia un lenguaje más igualitario: El aporte de la literatura femenina*, «Tinkuy», Section d'études hispaniques, Université de Montréal, (2011) 15, Février.CIXOUS, H., *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.CULLER, J. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, 173.CRIVELLI, T., *Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in A. Ronchetti e M. S. Sapegno (a cura di) *Dentro/fuori, Sopra/sotto, Critica femminista e canone letterario negli studi di Italianistica*, Ravenna, Longo editore, 2007.FETTERLEY, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

IRIGARAY, L.

*Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.*Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.*Parlare non è mai neutro*, Editori Riuniti, 1991.

KRISTEVA, J.,

*Sémiotiké. Recherches pour un sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.*La révolution de langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.*Il linguaggio, questo sconosciuto: iniziazione alla linguistica* (con un'intervista di Augusto Ponzio), Bari, Adriatica, 1992.GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (a cura di Paolo Fabbri), Milano, Mondadori, 2007.ZIAREK, E., *At the Limits of Discourse. Heterogeneity, Alterity, and the Maternal Body in Kristeva's Thought*, «Hypatia», 7 (1992), 2, 91-108.