

Eleonora Fisco

# La risposta estetica nel Poetry Slam

Frame analysis e fenomenologia della performance



**Eleonora Fisco**  
**La risposta estetica nel poetry slam**  
**Frame analysis e fenomenologia della performance**

*prefazione*

Paolo Giovannetti

*postfazione*

Giuliano Logos

*un progetto*

Mille Gru, con la direzione di Dome Bulfaro

*collana*

Quaderni Slam

*diretta da*

Eleonora Fisco

*responsabile di redazione*

Nicolas Cunial

*in collaborazione con*

LIPS, Lega Italiana Poetry Slam

*copertina*

Dome Bulfaro

*grafica*

Simona Cesana

*editing*

Nicolas Cunial, Dome Bulfaro

© 2022 Eleonora Fisco

© 2022 Mille Gru

*parti o brani di questo libro possono essere utilizzati solo con il consenso di Editore e Autore*

Mille Gru

viale Libertà 37 - 20900 Monza

[www.millegru.org](http://www.millegru.org) - [info@millegru.org](mailto:info@millegru.org)

[www.poesiapresente.it](http://www.poesiapresente.it) - [millegru@poesiapresente.it](mailto:millegru@poesiapresente.it)

ISBN 978-88-946947-0-3

**Eleonora Fisco**

**La risposta estetica  
nel Poetry Slam**

**Frame analysis e fenomenologia della performance**

## Nota sulla collana *Quaderni Slam*

*Quaderni Slam* è una collana che ha come obiettivo quello di aprire un dialogo tra la scena italiana e internazionale di poetry slam e il mondo dell'Accademia.

L'associazione della parola *quaderni*, spesso usata per pubblicazioni di carattere saggistico e accademico, e del termine chiave *slam*, abbreviazione di poetry slam, ma anche "scossone", "colpo" in traduzione dall'inglese, intende rappresentare proprio la volontà di risvegliare l'interesse per questo oggetto di studio.

Sebbene il movimento dello slam sia nato con l'intenzione di essere controcultura rispetto alla poesia riconosciuta dall'establishment letterario, siamo infatti convinti che a circa quarant'anni dalla sua origine sia ormai impossibile ignorarne la portata nello studio della poesia contemporanea. Le lenti attraverso cui un fenomeno complesso come il poetry slam può essere guardato sono sorprendenti se si ha il coraggio di servirsi di approcci multidisciplinari: dall'analisi del testo alla sociologia, dalla fenomenologia dell'arte alla pedagogia, dalla teoria *queer* allo studio della performance orale. Non ci interessa una celebrazione del movimento, desideriamo piuttosto colmare il vuoto critico attuale di pubblicazioni sull'argomento in Italia. Ci poniamo pertanto come obiettivo quello di selezionare e collezionare tutti gli studi interessanti per indagare il fenomeno, sia in lingua italiana che in lingua inglese, affinché il dialogo possa essere ricco e illuminante, i punti di vista inediti e sorprendenti, la famiglia slam sempre più grande.

In ogni periodo letterario sono aperte certe possibilità e non altre, ma alcune grandi innovazioni avvengono quando ciò che era ai margini del campo di possibilità viene portato al centro.

Basti pensare alla scelta di Dante di usare per le sue opere poetiche il volgare invece che il latino, imponendolo come nuova lingua letteraria italiana. Crediamo in tal senso che il poetry slam stia contribuendo a portare al centro del campo letterario un nuovo modo di fare poesia legato a una dimensione orale e performativa, per molto tempo rimasto ai margini con l'affermazione della poesia su carta. Il poetry slam ha creato inoltre un nuovo pubblico, con numeri che la poesia su carta non riusciva ad avvicinare da secoli, e costruisce continuamente e ovunque comunità sempre più ampie che si riuniscono per celebrare la poesia.

# Indice

<b>Prefazione</b>	<b>7</b>
di Paolo Giovannetti	
<b>Introduzione</b>	<b>10</b>
1. Che cos'è un poetry slam?	10
2. Breve storia del poetry slam italiano	14
3. Le coordinate di questo lavoro	18
4. Le fonti di questa ricerca	19
<b>Frame analysis del poetry slam</b>	<b>21</b>
1. Che cos'è un frame?	21
2. Termini chiave della frame analysis applicati al poetry slam	24
3. I Keyings del poetry slam	28
3.1 Finzioni	
3.2 Competizioni	
3.2.1 L'ambivalenza nella considerazione dello spirito competitivo	
3.2.2 Seriousness in playing e interpretazione dei regolamenti	
3.3 Cerimoniali	
3.4 Prove tecniche	
3.5 Rifondamenti	
4. Il Bracketing: riconoscere i keyings	47
4.1 Parentesi a confronto: poetry slam e teatro	
4.1.1 Il preambolo	
4.1.2 Il passaggio dal preambolo alla poesia	
4.1.3 L'esecuzione del testo	
4.1.4 La votazione	
5. Formule dell'apparire: essere uno slammer	61
5.1 La formula persona-ruolo	
5.2 La formula ruolo-personaggio	
6. "Occhi che vedono poesia"	72

<b>Fenomenologia della performance slam</b>	<b>74</b>
1. Il significato come esperienza	76
1.1 Il rifiuto della mediazione del critico	
1.2 Il fattore tempo	
2. L'uditorio implicito	83
2.1 Il poetry slam come opera	
3. Il repertorio	89
3.1 Definizione	
3.2 L'indeterminatezza	
3.2.1 I blanks	
3.2.2 Le negazioni	
4. Poetry slam o slam poetry?	95
4.1 Strategie	
4.1.1 On doing 'being authentic': un double bind	
4.1.2 Strategie dell'autenticità: tra postura del parresiate e delega della salienza	
4.1.3 Strategie dell'emozione	
4.1.3.1 Una comunione fatico-epidittica	
4.1.4 Strategie della forma	
5. Per una classificazione della slam poetry	113
6. Analisi delle performance	119
6.1 Un uditorio reale: il torneo di poetry slam di ZeligTV	
6.2 Sergio Garau, Live erotic chat feat. <SUCKING CALIPPOS>	
6.3 Lorenzo Bartolini, Donattore	
6.4 Simone Savogin, Al medio credo, al mediocre do, almeno credo	
6.5 Francesca Pels, Mazza	
<b>Conclusioni</b>	<b>140</b>
<b>Postfazione</b>	<b>143</b>
di Giuliano Logos	
<b>Bibliografia e sitografia</b>	<b>146</b>
<b>Ringraziamenti</b>	<b>156</b>
<b>Nota biografica</b>	<b>157</b>

# Prefazione

## Se una notte d'inverno un avventore

Paolo Giovannetti\*

Difficile non simpatizzare, quasi d'istinto, con il lungo saggio di Eleonora Fisco. In primo luogo, per la bravura con cui suggerimenti provenienti da tradizioni teoriche blasonate (Ervin Goffman e Wolfgang Iser) vengono trasposti in chiave slam. Da un lato, è descritta la costruzione – attraverso alcuni “elementi di accordo preliminare” – di una comunità di artisti e pubblico, cioè del *mondo dello slam*: che si aggrega in particolare grazie alla capacità dei performer di realizzare un'adeguata drammatizzazione dei propri eventi. Gli strumenti dell'analisi per cornici (*frames*) consentono a Eleonora di scomporre adeguatamente ciò che solo nello slam si verifica, la sua particolarissima declinazione di quanto viene solitamente detto “poesia” o, se si preferisce, “poesia orale”. Dall'altro lato, molto ingegnosamente, è proposta un'istanza denominata “uditorio implicito” che appare in grado di spiegare come l'interazione fra il poeta slam e il suo pubblico ottenga risultati soddisfacenti durante quelle specifiche prestazioni pubbliche. Credo correttamente, la giovanissima studiosa si impegna così a valorizzare la grande quantità di non detto, di “bianco” comunicativo, che sta alle spalle di (e costituisce) ogni atto di comunicazione letteraria, e che affida all'audience un ruolo istitutivo spesso dimenticato o trascurato. E che lo slammer debba operare anticipando nella propria mente una specie di ottimale (o ideale) pubblico partecipe, è considerazione tutt'altro che ovvia.

Ma – e in secondo luogo – c'è in questo libretto qualcosa di meno tecnico che forse ancora di più giustifica l'inevitabile solidarietà del lettore. In parole povere: quanto l'autrice tratteggia è una specie di *orgoglio* (teorico) *slam*. “Black is beautiful” – così la coscienza politica e l'arte dei neri americani proclamava la propria identità-diversità una cinquantina e più d'anni fa. “Slam(mer) is beautiful”: un'espressione del genere sento risuonare da questo libro. A ben vedere, infatti, qui si parla soprattutto delle condizioni di esistenza di un genere, e molto poco delle sue caratteristiche in senso lato letterarie (forme, temi, motivi, tradizioni...). Qui, si preferisce definire alcune questioni a cavallo tra etica e letteratura (il problema dell'autenticità, in particolare), che finiscono per spiazzare il polo istituzionale – a volte definito “accademico” – della questione. Qui, lo o la slammer è vista come una persona che prima di tutto si pone problemi di correttezza enunciativa, che pensa a dire le cose giuste in relazione a sé, alla propria appartenenza identitaria, e

che in fondo può dimenticare alcuni imperativi estetici – “moderni” o “postmoderni” che siano. Le nozioni di norma, stile, tradizione, innovazione, rivoluzione formale, straniamento ecc. non hanno quasi più cittadinanza in un campo in cui i principi sono altri. Curiosamente, poi, Eleonora non si preoccupa (o lo fa molto marginalmente) di appellarsi alla natura “mediale” delle attività slam: che molti (fra cui il sottoscritto) sentono imparentate con qualcosa come una poesia o medium orale delle origini.

No, in questo libro è in gioco soprattutto il desiderio di legittimare teoricamente, *tutto nel presente*, quello che ogni giorno fa la comunità slam italiana e internazionale. E che fa in autonomia orgogliosa, dentro la propria separatezza che la rende unica. Anche perché – com’è detto più volte nel volume – il mondo accademico non solo fatica a capire ma persino disprezza gli esiti poetici di quel particolare modo di essere esecutori, più esattamente performer, di produzioni linguistiche ritmate. E addirittura spesso sono i poeti – anche nel dominio della “ricerca” – a guardare con sospetto se non con compatimento ciò che un bravo MC serata dopo serata sa adeguatamente introdurre.

Credo che una simile scelta di “distinzione” debba essere approvata. Certo, l’accademico che qui si firma nei suoi studi tende a procedere in maniera diametralmente opposta, predicando qualcosa come un’unificazione di campo: cioè la definizione di un mondo poetico entro il quale si possano cogliere gli elementi comuni che slammer, esecutori rap (e trap), poeti installativi, poeti lirici, post-poeti “di ricerca” ecc. ecc. sono in grado di esemplificare. “Poesia” in fondo non c’è, tante sono le “poesie” che dobbiamo processare. Più esattamente: “poesia” si spiega nel momento in cui le “poesie” vi si inverano con le loro tante alterità.

Ma, appunto: il “diverso” in forma slam che nel libro di Eleonora Fisco molto pragmaticamente si realizza aiuterà a correggere i tanti luoghi comuni che i professori (e non solo loro) hanno accumulato in questi anni. E certo potrà orientare adeguatamente anche quell’uditore comune che – com’è qui detto in una pagina molto bella – si trovi a scoprire che nel pub da lui abitualmente frequentato qualcuno si è messo in mente di organizzare un poetry slam...

\* professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all’Università IULM di Milano



[...]

il pubblico della poesia è infinito vario inafferrabile  
come le onde dell'oceano profondo  
il pubblico della poesia è bello aitante avido temerario  
guarda davanti a sé impavido e intransigente  
mi vede qui che gli leggo questa roba  
e la prende per poesia  
perché questo è il nostro patto segreto  
e la cosa ci sta bene a tutti e due

[...]

– Nanni Balestrini, *Piccola lode al pubblico della poesia*

# Introduzione

## 1. Che cos'è un poetry slam?

Un poetry slam è, nella sua definizione più essenziale, una gara di poesia performativa dal vivo in cui sei o più poeti vengono valutati da una giuria popolare estratta a sorte tra il pubblico. Partecipo ai poetry slam da giugno 2017. La mia esperienza è cominciata con la scoperta di un video della slammer statunitense Sabrina Benaim dal titolo *Explaining my depression to my mother* (2014). Oggi 14 dicembre 2021 quel video ha quasi dieci milioni di visualizzazioni su Youtube. Probabilmente quattro anni fa ne aveva qualche milione in meno, ma mi era sembrato comunque impressionante che questa forma di poesia così diversa da quella che mi era capitato di incontrare fino a quel momento avesse un'audience così elevata. Continuando a cercare video sul web ho poi scoperto che il canale Youtube *Button Poetry* raccoglieva le performance di alcuni poeti performativi, tutte con un numero di visualizzazioni altissimo. Ricordo, tra gli altri, quindici milioni per *OCD* di Neil Hilborn (2013), quasi quattro milioni per *When love arrives* di Sarah Key e Phil Kaye (2015).

Quando con Marco Gorgoglione ho deciso di organizzare il primo poetry slam a Pisa, avevo appena finito di seguire un corso universitario di poesia del Novecento, che si era sostanzialmente concluso con qualche considerazione sul poco peso sociale e la scarsissima diffusione che i poeti italiani hanno oggi nelle librerie, in cui capita spesso che la sezione di poesia sia assente o estremamente ristretta. Anche nei principali festival letterari che mi è capitato di frequentare regolarmente fin da bambina – come il Salone del libro di Torino o il Festival della Letteratura di Mantova - le sale riservate alle presentazioni dei poeti erano sempre piccole e con molte meno persone rispetto ai grandi numeri richiamati dai romanzieri.

La mia impressione era che la poesia fosse in fondo qualcosa di elitario, il cui accesso, anche in qualità di fruitore e non solo di autore, andava conquistato necessariamente attraverso studio e fatica e restava, per questo, lontano dall'interesse dei più. Negli Stati Uniti alla fine del secolo scorso, fiorivano, a questo proposito, i dibattiti sulla presunta morte della poesia con articoli dai titoli eloquenti come *Can poetry matter?* di Dana Gioia (1991), edito da *The Atlantic*, o l'editoriale *Who killed poetry?* di Joseph Epstein (1988) pubblicato sulla rivista *Commentary*. Prima di conoscere il poetry slam, gli elementi che

mi sembravano caratterizzare la poesia erano in effetti molto vicini a quelli esposti da Donald Hall (2001) nel suo breve saggio sulla rivista *Harper* dal titolo *Death to the Death of Poetry*:

*Poetry*, then, appears to be:

1– A vacuous synonym for excellence or unconsciousness. What else is common to the public perception of poetry?

2– It is universally agreed that no one reads it.

3– It is universally agreed that the non reading of poetry is (a) contemporary and (b) progressive. From (a) it follows that sometime back (a wandering date, like “olden times” for a six-year-old) our ancestors read poems, and poets were rich and famous. From (b) it follows that every year fewer people read poems (or buy books or go to poetry readings) than the year before.

Other pieces of common knowledge:

4–Only poets read poetry.

5–Poets themselves are to blame because “poetry has lost its audience.”

6–Everybody today knows that poetry is “useless and completely out of date”– as Flaubert put it in *Bouvard and Pécuchet* a century ago.

Proprio negli stessi anni in cui Epstein, Gioia e Hall discutevano sulle pagine culturali di importanti riviste della decadenza reale o presunta della poesia, il poetry slam fondeva un nuovo pubblico nei pub frequentati dalla *working-class* di Chicago (Somers-Willett, 2009: 4).

Nel 1986 un giovane operaio edile e poeta decide di inaugurare un nuovo modo di fare poesia in contrapposizione ai reading tradizionali, dall'apparenza a suo avviso ingessata, poco attenta al coinvolgimento del pubblico.

Se, come racconta nella *Vita*, già nel Settecento Vittorio Alfieri non si fidava durante le letture pubbliche dei suoi testi di quelle “lodi del labro, che non si negano quasi mai ad un autore leggente”, mentre teneva in maggior considerazione come spie di gradimento il manifestarsi o meno nei suoi ascoltatori di “quei benedetti sbadigli, e involontarie tossi, e irrequieti sederi” (Alfieri, 1806: 276-7), Marc Smith decide di dare un nuovo ruolo a quel pubblico che molto spesso, nonostante la noia provocata dai reading tradizionali, applaude educatamente a fine lettura.

Immagina per la poesia dei poeti più attenti e creativi nella declamazione e recitazione dei loro testi e un pubblico molto più numeroso, mai annoiato, pienamente attivo nelle sue reazioni di acclamazione e di biasimo, oltre che proiettato in una compartecipazione emotiva priva di imbarazzi. Viene stabilito un nuovo regime di aspettative nella relazio-

ne col pubblico, che vuole essere fisica, interattiva, teatrale.

Al Green Mill di Chicago, un jazz club famoso per aver contribuito a far decollare le carriere di cantanti come Helen Morgan e Billie Holiday, Marc Smith organizza il 20 luglio 1986 il primo poetry slam.

Le regole della competizione sono sin dall'inizio poche e semplici: chiunque può salire sul palco a declamare i propri testi, senza alcun bisogno di riconoscimenti preventivi; gli slammer devono necessariamente essere autori dei testi che propongono nelle performance; non è consentito l'uso di costumi, musiche o oggetti di scena; l'esibizione può durare al massimo tre minuti; la giuria è rigorosamente popolare e chiunque tra il pubblico può ricoprire il ruolo di giudice. La gara si svolge in due round (o manche) più una finale ed è condotta da un Mc o maestro di cerimonie. La votazione del pubblico avviene inizialmente solo attraverso fischi e applausi e viene definito solo successivamente l'uso di una scala numerica da uno a dieci.

Nel 1990 ha luogo il primo torneo in cui si sfidano poeti provenienti da diverse città, il National Poetry Slam, e nel 1997 nasce Poetry Slam Inc. (PSI), un'associazione ancora oggi attiva col compito di promuovere e coordinare l'organizzazione di poetry slam. La diffusione al di fuori degli Stati Uniti diviene a quel punto capillare e provoca la nascita di scene slam nazionali in tutto il mondo. Sergio Garau, tra i veterani dello slam italiano, descrive la propagazione dello slam come un virus, metafora nel 2020/2022 più che mai rappresentativa nella coscienza di qualsiasi lettore. Riporto qui alcuni stralci della sua panoramica europea del 2016:

Iniziamo dal ceppo più aggressivo: quello germanico. Nei paesi di lingua tedesca si assiste a un proliferare inarrestabile. In uno stadio terminale della stagione 2011 circa 8000 persone sono state isolate nell'Arena di Amburgo in preda al morbo, ma questo è solo un esempio. Il ceppo è infatti caratterizzato da cadenza regolare e capillarità fino nei piccoli centri, da spiccati umorismi e tournée senza soste. [...] Il ceppo gallico è noto ai più grazie all'allarme tv dato da Grands Corps Malade. Si alimenta anch'esso di *atelier* nelle scuole e campionati inter scolari ma, a differenza del ceppo germanico, le sale in cui si rinchiodono i malati non sono a pagamento. [...] Il ceppo iberico è più giovane ma in rapida crescita. Oltre ai due focolai di Barcellona e Madrid, ambedue con grandi slam internazionali, il virus ha raggiunto quasi tutti i centri maggiori, uniti in un unico campionato. Il ceppo britannico [...] si innesta nella solida tradizione dello spoken word, sostenuto da professionisti come Apple and Snakes, BBC e palchi come il Fringe Festival. (Garau in Bulfaro, 2016: 71-72)

In Europa esiste oggi un campionato mondiale<sup>1</sup> e uno Europeo con finali organizzate in un paese diverso ogni anno. Ogni slammer performa nella sua lingua mentre viene proiettata una traduzione dei suoi testi in inglese e nella lingua del paese ospitante. I poetry slam hanno luogo in *location* diversissime, che influenzano chiaramente le modalità di ricezione delle performance. Ne vengono organizzati in teatri, pub, caffè, associazioni culturali, festival, sagre, piazze, scuole, carceri, musei.

---

<sup>1</sup> Il Poetry Slam World Cup (Coupe du Monde de Slam), la cui prima edizione è 2007 e le cui finali hanno sede fissa a Parigi. Si prevede a partire dal 2022 un secondo Campionato Mondiale itinerante con prima tappa a Bruxelles, organizzato dalla neonata associazione World Poetry Slam Organization.

## 2. Breve storia del poetry slam italiano

L'untore che diffonde per primo lo slam in Italia è il poeta Lello Voce in occasione del festival *Romapoesia* del 21 marzo 2001. Condirettori del festival sono quell'anno Nanni Balestrini e Luigi Cinque, tra il pubblico in prima fila alcuni dei più riconosciuti poeti contemporanei: Edoardo Sanguineti, Valerio Magrelli, Elio Pagliarani. Lo slam è un successo, la vincitrice della gara è la poetessa Sara Ventroni. I primi slam di Lello Voce sono "a chiamata", cioè si può partecipare solo su invito da parte dell'organizzatore, i poeti ricevono un cachet e si esibiscono soprattutto nei festival.

Più aderenti al vero spirito dello slam, che si caratterizza per la scelta di dare a chiunque la possibilità di salire sul palco, sono le prime competizioni libere organizzate in Italia dal collettivo torinese *Sparajurij* nel 2002.

Alessandro Minnucci, autore di una tesi di laurea<sup>2</sup> che descrive l'evoluzione storica dello slam italiano, intervistando alcune personalità chiave e riprendendo il lavoro di raccolta dei dati già effettuato da Dome Bulfaro (2016) nella *Guida liquida al poetry slam*, distingue cinque fasi (2018: 9-42).

La prima è una fase pre-slam (1989-2001), caratterizzata da un iniziale interesse verso il recupero dell'idea degli agoni poetici per un pubblico di massa attraverso tre nuove proposte di spettacolo poetico, due televisive e l'altra dal vivo. Il programma televisivo *Poeti in gara*, organizzato da Giorgio Weiss, in ogni episodio ospitava la sfida uno a uno di due famosi poeti chiamati a leggere i loro versi. La gara era a eliminazione diretta e il voto era affidato al pubblico da casa. Parteciparono, tra gli altri: Amelia Rosselli, Dario Bellezza, Maria Luisa Spaziani, Valentino Zeichen, Dacia Maraini, Maurizio Cucchi. Un altro interessante esperimento fu la prima edizione del Festival della poesia di Sanremo, ideato da Giuseppe Conte, Annamaria Chierici e Silvia Ronchey, sempre con poeti "professionisti" e una giuria di intellettuali, editori e scrittori. L'esperienza genovese di *Verso Sovverso* (1997-1998) proponeva invece una gara valutata da una giuria tecnica che aveva luogo dal vivo di fronte al numeroso pubblico dell'Etnik Café. La parola *slam* viene usata per la prima volta durante un altro evento organizzato da Conte il 14 dicembre del 2000, dal titolo *Tutti dicono poesia*. A sfidarsi sono sei giovani poeti, ma manca un ingrediente fondamentale perché sia un vero slam: a esprimere i giudizi è ancora una giuria di qualità.

La seconda fase (2001-2007), che Minnucci chiama la *Golden age*, inizia col primo vero

---

2 Il lavoro verrà pubblicato nel 2022 in questa stessa collana.

slam organizzato da Lello Voce durante *Romapoesia* e termina sei anni dopo con una piena affermazione dello slam in Italia attraverso eventi organizzati in tutti i maggiori festival letterari italiani (ricordiamo qui il *Parole migranti festival* di Bolzano, *La punta della lingua* di Ancona, *Festivoletteratura* di Mantova). In questo periodo di sperimentazione, una delle tappe di maggiore rilevanza è senz'altro l'ideazione del primo poetry slam internazionale al mondo, *Big Torino* del 10 maggio 2002 in cui, nella cornice della Mole Antonelliana, si sfidano quattro poetesse provenienti da Russia, Italia, Germania e Inghilterra, ciascuna nella sua lingua.

La terza è la fase della *Rivoluzione* (2007-2012). Vengono organizzati i primi tornei regionali e nazionali aperti a tutti: lo *Scighera Poetry slam* di Milano e *Poeti in Lizza* a Torino. *Via de' Poeti* è il primo campionato nazionale itinerante. Emergono alcuni nuovi slammer e organizzatori lontani dal circuito di Lello Voce, come Guido Catalano e Lupo Angel, talvolta in aperto contrasto con il fondatore dello slam italiano nella scelta di giurie tecniche o di iniziative commerciali legate allo slam. È in questo senso che si può parlare di "rivoluzione".

La quarta fase (2013-2016) si apre con la nascita della LIPS, la Lega Italiana Poetry Slam, che dal luglio 2013 è stata ideata e guidata da Christian Sinicco, Dome Bulfaro e Max Ponte fino alla sua fondazione come Associazione LIPS il 30 novembre 2013. Si tratta dell'associazione che ancora oggi si occupa di coordinare e patrocinare a livello nazionale tutti gli slam organizzati in Italia. Si sono succeduti da allora cinque presidenti: Christian Sinicco (nov. 2013-lug. 2014), Dome Bulfaro (lug. 2014-giu. 2016; gen. 2017<sup>3</sup>), Davide Passoni (giug. 2016-dic. 2016)<sup>4</sup>, Sergio Garau (gen. 2017-apr. 2020) e Andrea Fabiani (apr. 2020-in carica), mentre Lello Voce ha ricoperto sin dall'inizio il ruolo di Presidente onorario. Subito dopo la prima finale nazionale, uno dei tre fondatori della LIPS, Max Ponte, determina una scissione a causa di dissidi interni, che lo porterà alla fondazione con Bruno Rullo di *Slam Italia*, una seconda rete nazionale di poetry slam, che tuttavia non raggiungerà mai una diffusione capillare, restando un campionato di secondo piano.

Sotto la guida di Bulfaro (in sinergia tra LIPS e il gruppo poetico *Mille Gru* fondato nel 2006 dallo stesso Bulfaro) la scena slam italiana conosce una grande crescita: i campioni del torneo individuale nazionale iniziano a partecipare alle finali mondiali ed europee, vengono istituiti inoltre, sul modello americano, un campionato giovanile Under 20 (Campionato LIPStudenti U20), un torneo di slam a squadre e si propone il primo slam anche in una scuola primaria.

---

3 Dome Bulfaro ha svolto tra il dicembre 2016 e il gen 2017 il ruolo di reggente incaricato da Davide Passoni, fino alle votazioni del nuovo Presidente e Direttivo LIPS.

4 Più precisamente Davide Passoni ha accompagnato il periodo di transizione tra la presidenza di Bulfaro e quella di Garau.

La quinta e ultima fase (2016-2018) vede la proliferazione di numerosi collettivi<sup>5</sup> in varie città d'Italia, che funzionano come importanti piccole basi territoriali della LIPS. Nascono nel 2015 il collettivo spezzino dei *Mitilanti*, *Grande Nave Madre* a Sassari, *Zoo-Palco* a Bologna; tra il 2016 e il 2017 il collettivo campano *Caspar*, il fiorentino *Fumofonico*, *Castelli Poetry Slam* in Lazio e gli *Yawpisti* a Pisa<sup>6</sup>.

Negli anni 2019-2020 si inaugura, a mio parere, una sesta fase, segnata da un'ulteriore apertura a un pubblico nuovo: quello televisivo. Su Rai 5 erano già stati mandati in onda, in streaming, dal 2015 dei poetry slam, a cura di Lello Voce, inclusi nel Festival *Ritratti di Poesia* di Roma diretto da Vincenzo Mascolo, ma è a partire dal 2019 che slammer e poetry slam sono proposti in format televisivi. La conquista da parte del pluricampione nazionale Simone Savogin<sup>7</sup> del quarto posto nella gara del popolare programma televisivo *Italia's got talent 2019* gli ha consentito di accumulare centinaia di migliaia di visualizzazioni per i video Youtube delle sue performance, avvicinandosi ai numeri degli slammer statunitensi cui facevo cenno all'inizio. Allo stesso modo, l'organizzazione a giugno del 2019 del primo torneo televisivo sul canale 63 di Zelig punta con successo a un significativo allargamento del pubblico abituale degli slam, che in Italia raccoglie in media da poche decine a un centinaio di persone per ogni singolo evento, a seconda della rinomanza della scena e della capienza del locale. Si tratta di due esperienze senz'altro diverse rispetto ai tentativi di proposta di spettacoli televisivi nella fase pre-slam poiché, in primo luogo, il tipo di pubblico televisivo cui si rivolgono è molto cambiato e, in secondo luogo, se pure prevedono la partecipazione degli slammer italiani più bravi e rappresentativi, esaltano l'uno il talento individuale del singolo performer e l'altro un format che potremmo ormai definire standard, nel rispetto delle regole dello slam da tempo consolidate. Il risultato è la diffusione di un nuovo modo di pensare alla poesia da parte degli spettatori.

Questo ampliamento non solo numerico del pubblico dello slam, arriva comunque con qualche anno di ritardo rispetto alla scena statunitense. Lo slam e la pratica dello *spoken word*<sup>8</sup> hanno infatti da tempo pienamente colonizzato l'immaginario americano comparando in film popolari come *22 Jump Street* (2014), in documentari come *Slamnation* (1998), nella serie HBO *Def Comedy Jam* (1991) o, ancora, con la performance *We are more* di Shayne Koyczan che nel 2010 ha aperto di fronte a centinaia di migliaia di perso-

5 Dimitri Ruggeri dal 2017 cura nel suo blog *Slamcontemporary* un progetto intitolato *Una nuova rete: i collettivi glocal della "poesia comunitaria"* in cui propone articoli di presentazione e approfondimento sulle esperienze dei vari collettivi italiani.

6 Di cui sono cofondatrice insieme a Marco Gorgoglione.

7 Vincitore delle edizioni del campionato 2015, 2016 e 2017.

8 L'espressione *spoken word* nasce all'inizio del secolo scorso come etichetta commerciale per indicare i testi performati nei programmi radiofonici differenziandoli dai testi giornalistici scritti o da quelli teatrali registrati in radio. Successivamente, la categoria si è ampliata includendo vari tipi di performance, compresa quella poetica. Secondo Somers-Willett, il riferimento alla *spoken word poetry*, spesso associata all'estetica hip-hop, viene usato da molti slammer al di fuori della competizione dello slam proprio come etichetta vantaggiosa per inserirsi nelle "commercial arenas" (2009: 99-100).



ne e telespettatori i giochi olimpici di Vancouver. Un pubblico ancora più ampio è stato raggiunto recentemente, il 20 gennaio 2021, dalla poetessa Amanda Gorman (2021), che si è esibita con il pezzo di spoken word *The Hill We Climb* alla cerimonia di inaugurazione del mandato del presidente degli Stati Uniti Joe Biden.

### 3. Le coordinate di questo lavoro

In qualità di slammer, organizzatrice e spettatrice di numerosissimi slam in diversi contesti in tutta Italia, negli ultimi anni ho avuto la possibilità di osservare direttamente interessanti dinamiche e strategie messe in atto dai protagonisti italiani nella costruzione delle loro performance. Tale costruzione riguarda sia la produzione del significato, che avviene nel rapporto dialettico tra performance e pubblico, sia la ricerca di determinati effetti che incidono sulle aspettative del pubblico. La questione che mi propongo di affrontare in questo lavoro è dunque la seguente: come viene costruito l'uditorio implicito degli slammer?

*Uditorio implicito* è un termine chiave che ho mutuato dal concetto di *lettore implicito*, sviluppato dal fenomenologo Wolfgang Iser nel suo volume *The Act of Reading*. Secondo quel modello, l'uditorio implicito può essere definito come un costruito che anticipa la presenza di una figura che riceve la performance, ma che non può essere identificata in nessun uditore reale. È un concetto che designa una rete di strutture di risposta-invito, che offre all'uditore un ruolo da giocare all'interno dello scambio comunicativo. Nel poetry slam ogni esperienza di uditorio empirico rende più precisa la costruzione dell'uditorio implicito, poiché ogni confronto con un pubblico sempre diverso fornisce allo slammer<sup>9</sup> informazioni sugli effetti prodotti dalle sue performance con feedback immediati, attraverso l'interazione diretta e i voti espressi dagli spettatori. Il concetto di uditorio implicito è perciò un utile strumento di analisi perché crea un collegamento tra tutte le possibili attualizzazioni individuali delle performance degli slammer.

Come testimoniato da Somers-Willett (2009: 9), il dato più interessante che contraddistingue lo slam ha a che fare, più che con uno stile o una poetica definita, con l'effetto di un contatto intimo e "autentico" con il pubblico. Mi occuperò quindi di analizzare secondo quali modalità avviene questa particolare forma di contatto, cosa presuppone l'idea di "autenticità" nello slam, e quali sono gli elementi di accordo preliminare<sup>10</sup> tra slammer e pubblico: in che maniera, insomma, la costruzione dell'uditorio da parte degli slammer li porta a selezionare determinati temi e strategie comunicative.

---

<sup>9</sup> Farò genericamente riferimento alla figura di slammer al maschile, specificando diversamente il genere del o della performer solo quando mi riferirò a uno/una in particolare.

<sup>10</sup> Gli "oggetti di accordo preliminare" sono: "affermazioni a proposito delle quali l'oratore ritiene di poter contare sull'adesione dell'uditorio a priori, senza dover presentare argomenti per sostenerle [...]" (Dell'Aversano - Grilli, 2005: 104).

## 4. Le fonti di questa ricerca

La bibliografia disponibile in Italia sul poetry slam è limitata a un libro di Dome Bulfaro, di carattere divulgativo che, come dice lo stesso titolo, è una *Guida liquida al poetry slam* (2016) che ha tra i vari meriti anche quello di ricostruire la storia dello slam italiano; il più recente *Poetry slam* (2021), manuale per organizzatori di poetry slam e aspiranti slammer di Paolo Agrati, Ciccio Rigoli e Davide Passoni; articoli e interviste ai protagonisti del movimento diffusi soprattutto sul web, dove il sito di Lello Voce ha svolto, fino alla nascita del sito della LIPS, il ruolo di unico e vero punto di riferimento in cui trovare informazioni relative al poetry slam. La critica accademica italiana aveva dedicato fino a poco tempo fa allo slam solo pochi sbrigativi commenti<sup>11</sup>, ma si registra un interesse crescente negli ultimissimi anni con l'organizzazione di convegni<sup>12</sup> in cui hanno trovato posto alcuni interventi sul fenomeno. All'estero le scene slam anglofona e francofona hanno goduto invece di lavori di analisi approfonditi<sup>13</sup>.

Senza rinunciare a importanti esempi di performance di slammer stranieri, trarrò le prove necessarie alla mia argomentazione soprattutto dalla scena italiana, che conosco in maniera diretta e più dettagliata. Mi concentrerò sia sul piano sincronico, analizzando nell'ultimo capitolo la costruzione dell'uditorio da parte degli slammer in occasione di un singolo torneo slam specifico, sia sul piano diacronico per indagare come la costruzione si è modificata con l'esperienza dei vari slammer.

Il primo capitolo sarà dedicato a una *frame analysis* del poetry slam, per stabilire attraverso gli strumenti ermeneutici del sociologo Erving Goffman come si configura l'organizzazione dell'attività da parte dei suoi vari agenti. Il secondo capitolo partirà dai concetti più importanti dello studio fenomenologico di Wolfgang Iser per definire gli elementi che regolano l'atto comunicativo durante le performance degli slammer. Infine, le performance che ho scelto di analizzare sono quelle del torneo trasmesso nel 2019 sul canale 63 di Zelig, sia per la rappresentatività degli slammer coinvolti, sia per la maggiore qualità delle riprese video rispetto alle riproduzioni delle finali nazionali, che avrebbero fornito un esempio altrettanto interessante.

Gli slammer che ho intervistato in maniera approfondita sono pertanto i finalisti del

---

<sup>11</sup> Penso a Simonetti (2018: 30) e ai commenti di Cucchi e De Angelis in Chiusi (2017).

<sup>12</sup> Mi riferisco in particolare al convegno dal titolo *L'arte orale. Poesia, musica, performance* organizzato dall'Università IULM nel maggio 2019, che ha ospitato interventi sullo slam, ma i cui atti erano ancora in corso di stampa e quindi inaccessibili durante la stesura del lavoro, e all'organizzazione da parte dell'Università di Bologna del convegno *Nuova Pop. La poesia orale e performativa degli anni 2000*, che si è tenuto il 21 maggio 2021 e che ha ospitato anche un mio intervento tratto da questa ricerca.

<sup>13</sup> Mi riferisco soprattutto a Somers-Willett (2009) e Gregory (2009) per la scena inglese e americana e a Cabot (2016) e Vorger (2011) per gli studi sulla scena francese.

torneo televisivo di Zelig<sup>14</sup>: Francesca Pels, Simone Savogin, Nicolas Cunial, Sergio Garau, Andrea Fabiani e Lorenzo Bartolini. Hanno contribuito con dichiarazioni e fondamentali testimonianze anche alcuni altri protagonisti della scena nazionale, le cui parole verranno comunque riportate con la dicitura “intervista”.

Uno studio che si propone di indagare le dinamiche di ricezione non può ignorare di rivolgersi a un uditorio molto diverso rispetto a quello che di solito frequenta i poetry slam. Il movimento dello slam nasce infatti come controcultura rispetto all’idea di poesia riconosciuta dall’*establishment*.

In un determinato periodo letterario, d’altra parte, sono aperte certe possibilità e non altre: se nel Cinquecento chi voleva scrivere poesia non poteva pensare di usare il verso libero, oggi scrivere un poemetto didascalico in esametri risulta una scelta poco contemporanea. Molte delle grandi innovazioni in letteratura si sono prodotte portando al centro ciò che era ai margini del campo<sup>15</sup> di possibilità. Basti pensare alla scelta di Dante di usare per le sue opere poetiche il volgare invece che il latino, imponendolo come nuova lingua letteraria italiana.

Credo che il poetry slam stia in tal senso contribuendo a portare al centro del campo letterario un nuovo modo di fare poesia legato a una dimensione orale e performativa, per molto tempo rimasto ai margini con l’affermazione della poesia su carta. Nonostante quindi le difficoltà di categorizzazione di questa pratica poetica recentissima e la novità pressoché assoluta della materia di studio in Italia, ho ritenuto fosse importante provare a proporre un primo tentativo di analisi del poetry slam.

L’idea di fondo è la speranza di stimolare così un dialogo tra l’uditorio accademico e quello dello slam, senza assumere pose celebrative del movimento, né difenderlo dalle critiche che da più parti talvolta gli sono state mosse.

---

<sup>14</sup> Disponibile in streaming su Amazon Prime.

<sup>15</sup> Il concetto di “campo letterario” è stato formulato dal sociologo Pierre Bourdieu (1992) ne *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Una buona definizione riassuntiva del concetto è fornita da Paola Avella nel suo articolo *Il campo dell’arte: regole e valori dell’istituzione letteraria*: “il campo si può descrivere come il termine medio tra individuo e spazio sociale, caratterizzato da un sottosistema specifico di relazioni a cui partecipano degli attori sociali; ha una sua zona di applicazione, delle regole e una ‘posta’ in gioco da conquistare o mantenere.” (2011: 247).

# Frame analysis del poetry slam

## 1. Che cos'è un frame?

*Frame analysis*<sup>16</sup> di Erving Goffman viene pubblicato nel 1974 ed è ritenuto la sua opera più complessa. Il sottotitolo, *An Essay on the Organization of Experience*, funge da esplicita dichiarazione di intenti. Non si tratta infatti di un saggio che si propone di capire la realtà né l'organizzazione della società, bensì di analizzare il paradigma di realtà degli individui: in quali circostanze pensiamo che ciò che accade sia reale. Ponendosi sulla linea inaugurata dagli studi *The Perception of reality* (1869) di William James, *On Multiple Realities* (1945) di Alfred Schütz e *A Theory of Play and Phantasy* di George Bateson (1955), il sociologo delinea una serie di concetti per studiare come organizziamo e quindi incorniciamo la realtà che ci circonda. La domanda analitica di base cui Goffman tenta di rispondere, individuando un termine per spiegare la strutturazione della nostra percezione, è la seguente: *what is it that's going on here?*

I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; *frame* is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify. That is my definition of frame. (Goffman: 10-11)

La definizione della situazione, di ciò che accade davanti ai nostri occhi, è costruita grazie a principi di organizzazione che regolano gli eventi sociali e naturali, oltre che il nostro coinvolgimento in essi. Tale definizione dipende chiaramente dai ruoli che ciascuno assume all'interno della situazione, Goffman (9-10) sottolinea ad esempio che i tifosi di ciascuna delle squadre che si scontrano in una partita non vedono lo stesso gioco o che, se il golf per il giocatore può essere un hobby, per il caddy è invece un lavoro. L'individuazione del *frame* è particolarmente importante perché ci permette di sapere, senza dubbi, come dobbiamo comportarci nella situazione in cui ci troviamo e di poter essere ragionevolmente sicuri della conferma intersoggettiva della nostra percezione di ciò che succede.

---

16 Ho utilizzato per questa ricerca il testo in lingua originale, salvo che per la traduzione in italiano di Ivana Matteucci di alcuni termini chiave elaborati da Goffman.

Given their understanding of what it is that is going on, individuals fit their actions to this understanding and ordinarily find that the ongoing world supports this fitting. These organizational premises – sustained both in the mind and in activity – I call the frame of the activity. (Goffman: 247)

Goffman precisa che quando gli individui riconoscono un evento non sono solitamente in grado di descrivere su richiesta il *frame* con precisione, anche se sono perfettamente capaci di applicare lo schema di interpretazione corrispondente. I *frame* primari sono modelli di inquadramento della realtà percepiti da chi li usa come non derivanti da una precedente interpretazione e servono a rendere significativo (“*meaningful*”) un aspetto di una scena cui altrimenti non potrebbe essere attribuito un significato. Sono i principi ordinatori per mezzo dei quali la realtà quotidiana è resa accessibile alla comprensione intersoggettiva, stabilendo delle premesse organizzative che regolano la percezione degli individui e rendono pertinenti gli elementi all’interno del *frame*. È possibile distinguere due macro-categorie: i *frame* naturali identificano eventi puramente fisici, che non possono essere orientati o guidati; i *frame* sociali incorporano invece il volere e lo sforzo di un’entità intelligente e attiva e sono concepibili, al contrario dei primi, in termini di successo e fallimento.

Whatever the degree of organization, however, each primary framework allows its user to locate, perceive, identify, and label a seemingly infinite number of concrete occurrences defined in its terms. [...] the type of framework we employ provides a way of describing the event to which it is applied. When the sun comes up, a natural event; when the blind is pulled down in order to avoid what has come up, a guided doing. When a coroner asks the *cause* of death, he wants an answer phrased in the natural schema of physiology; when he asks the *manner* of death, he wants a dramatically social answer, one that describes what is quite possibly part of an intent. (Goffman: 21, 24)

C’è una corrispondenza tra percezione e organizzazione di ciò che è percepito. L’insieme dei *frame* primari di un gruppo sociale, scrive Goffman, ne costituisce la cultura.

A cosa serve applicare la *frame analysis* al poetry slam?

Dopo questa definizione preliminare necessaria, possiamo provare a immaginare l’avventore abituale di un pub trovare per la prima volta, al suo ingresso nel locale, una locandina che recita *Poetry slam night*, notare che qualcuno in fondo alla sala si agita con un microfono, interagendo col capannello di persone che si è formato attorno a un palco più o meno improvvisato, e chiedersi: “what is it that’s going on here?”

La *frame analysis* ci consentirà di dare, da una prospettiva sociologica, una risposta più approfondita ed esaustiva di quella che il nostro avventore cercherebbe forse nell'immediato su Wikipedia. Fornirà, inoltre, una premessa necessaria per rispondere alla domanda analitica di questo lavoro, permettendoci di comprendere sulla base di quali regole e meccanismi di ricezione si definisce la percezione degli individui coinvolti nell'attività e, di conseguenza, la costruzione dell'uditorio implicito. La *frame analysis* guiderà, quindi, importanti riflessioni sugli elementi di accordo preliminare tra gli agenti impegnati nell'attività (in particolare tra slammer e pubblico) e indagherà i limiti di ciò che è considerato reale, appropriato e lecito all'interno del *frame poetry slam*.

Benché Goffman sia stato già richiamato come riferimento teorico per spiegare alcune dinamiche identitarie in gioco nel poetry slam<sup>17</sup>, questo studio è, sulla base delle mie conoscenze, il primo ad applicare in maniera approfondita la *frame analysis* a questa particolare attività.

---

17 Cfr. Susan Somers-Willett (2009: 73-74) e Gregory (2009).

## 2. Termini chiave della frame analysis applicati al poetry slam

Il poetry slam è innanzitutto un *frame* sociale e non naturale, che comporta azioni guidate da entità intelligenti. Per analizzare a fondo le sue peculiarità, è necessario in primo luogo esplicitare la definizione di alcuni termini chiave usati da Goffman. La loro relazione col poetry slam, qui solo accennata, verrà approfondita nei paragrafi e capitoli successivi.

a) *Performance*. È quell'espediente che consente la trasformazione dell'individuo in performer. Le conseguenze più dirette di questo "passaggio di stato" sono chiaramente esplicitate da Goffman nella seguente definizione:

A performance, in the restricted sense in which I shall now use the term, is that arrangement which transforms an individual into a stage performer, the latter, in turn, being an object that can be looked at in the round and at length without offense, and looked to for engaging behaviour, by persons in an "audience" role. (It is contrariwise the obligation to show visual respect which characterizes the frame of ordinary face-to-face interaction). (Goffman: 124)

Le performance possono essere classificate in base al loro grado di purezza, che dipende dall'importanza della presenza di un uditorio: rappresentazioni teatrali, balletti, concerti d'orchestra, competizioni e il poetry slam stesso sono performance molto pure perché trovano negli spettatori la loro ragione di esistenza. Questo è confermato, fra l'altro, con consapevolezza dagli slammer: "se non ha un pubblico, la performance non esiste, è uno dei pochi punti fermi che ho. Per cui ci si rivolge sempre a un pubblico, lo si può estraniare, gli si può dare un ruolo, un personaggio." (Nicolas Cunial, intervista).

È interessante notare che nel poetry slam questa trasformazione descritta da Goffman dell'individuo in performer è inscenata in maniera esibita ed esplicita, poiché lo slammer, il cui volto e il cui nome sono solitamente sconosciuti al pubblico, quando viene chiamato a performare sul palco dal Maestro di cerimonie<sup>18</sup>, si stacca dalla folla di spettatori in cui era invisibile e immerso in un *frame* di interazione ordinaria, per diventare uno *stage performer*.

Dal momento in cui avviene il distacco, tutti i suoi gesti, il modo di camminare, la maniera in cui aggiusta l'asta o prende il microfono<sup>19</sup> diventano salienti, molto prima che

<sup>18</sup> Chi si occupa di presentare l'evento e condurre la gara. Spesso coincide con l'organizzatore del poetry slam.

<sup>19</sup> Benché fossi consapevole che la performance avesse inizio nel momento in cui venivo chiamata sul palcoscenico, ricordo chiaramente che quando cominciai a fare slam, come spesso accade ai principianti, non avevo nessuna esperienza di palco e che ero sempre incerta se prendere in mano il microfono, per muovermi e avvicinarmi al pubblico, o se lasciarlo sull'asta per una performance più sedentaria. Questa per non sembrare statica avrebbe però avuto bisogno di atti precisi, netti, programmati per concretizzare visivamente il testo, come quelli che avevo visto nei video degli statunitensi Sarah Kay e Phil Kaye o



apra bocca per recitare i suoi versi.

Quando faremo riferimento al termine *performance* nel poetry slam, dunque, lo useremo per indicare non solo la poesia recitata entro i tre minuti previsti dal regolamento, ma l'esibizione completa comprensiva di ingresso sul palco, preambolo, declamazione della poesia e uscita di scena.

b) *Strip*. È un termine usato per fare riferimento a qualunque segmento arbitrario dell'attività in corso, incluse le prospettive di coloro che sono soggettivamente coinvolti. Identifica l'insieme di avvenimenti su cui si vuole porre l'attenzione per l'analisi. Un segmento di attività può essere sottoposto a *trasformazioni*, che si dividono in due tipologie: *fabbricazioni* e *keyings*. Entrambe richiedono l'applicazione di un modello già significativo in termini di *frame* primari. La differenza principale consiste nel fatto che, mentre il *keying* prevede che tutti coloro che sono coinvolti nell'attività abbiano la stessa percezione di ciò che sta succedendo, la fabbricazione impone delle differenze di consapevolezza.

c) *Fabbricazioni*. Comportano un tentativo intenzionale da parte degli individui di gestire l'attività in corso in modo che una o più persone ne abbiano una falsa percezione. Gli individui coinvolti nello *strip* si dividono in tal senso in ingannatori e ingannati. Le fabbricazioni possono essere benigne, se innocue per gli ingannati (è il caso di beffe, costruzioni paternalistiche, inganni di tipo scherzoso), o strategiche, se ostili agli interessi delle vittime (per esempio quando si bara a carte). Quando l'individuo viene smascherato, può essere soggetto a discredito. Il concetto di fabbricazione è interessante per analizzare il poetry slam in relazione al problema della rappresentazione identitaria degli slammer, in particolare nel contesto del preambolo.

d) *Keying*. Per definire questo termine, Goffman parte dallo studio di Bateson citato precedentemente, che mostra come anche gli animali siano capaci di applicare una *messaggio in chiave* per distinguere il combattimento dal gioco del combattimento. Il primo serve come pattern per il secondo.

I refer here to the set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of some primary framework, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else. The process of transcription can be called keying. (Goffman: 43)

Com'è possibile, nel caso studiato da Bateson, che le lontre siano capaci di distinguere la vera lotta dal gioco? Attraverso dei precisi segnali intelligibili ai partecipanti e agli spettatori dell'azione, che consentono il passaggio al *frame* del gioco, prende avvio una

---

nelle esibizioni di Francesca Gironi. Mi sembrò particolarmente utile l'esempio della slammer Eugenia Galli, che dimostrava sicurezza e padronanza del mezzo nel suo modo di prendere il microfono e allontanare l'asta, facendosi spazio.

metacomunicazione. Questa, oltre a trasmettere un messaggio, definisce il modo in cui esso va recepito. Gli *strip* incorniciati interamente secondo lo schema dei *frame* primari “are said to be real or actual, to be really or actually or literally occurring”. Lo status delle azioni trasformate dai *keyings*, invece, è identificato sulla base della trasformazione applicata (Goffman: 47). Sono cinque le categorie di *keyings* individuate dal sociologo: finzioni, competizioni, cerimoniali, prove tecniche e rifondamenti.

I *keyings*, infine, possono essere soggetti a fabbricazioni<sup>20</sup> o a ulteriori messe in chiave dette *rekeyings*, che formano una sorta di stratificazione piramidale alla cui base rimane il *frame* primario, la lamina più esterna detta margine o *rim* del *frame*.

e) *Ordinary troubles* (*ambiguità ed errori di frame*). È possibile che gli individui compiano degli errori nell'individuazione del *frame* non riconoscendo le premesse organizzative pertinenti (*misframing*). Quando, invece, sono in dubbio su cosa sta succedendo e non riescono a definire chiaramente la situazione, si parla di *ambiguità* del *frame*, che può essere distinta in *indeterminatezza* (se ci si domanda cosa è possibile stia succedendo) e *incertezza* (se l'incisione riguarda due o più possibilità). Le ambiguità che riguardano i *frame* primari hanno di solito durata molto breve perché il dubbio impedisce l'organizzazione dell'attività. Spesso, anzi, è uno specialista a risolvere l'ambiguità, come nel caso di un medico chiamato a stabilire se la causa di morte è da incasellare in un *frame* sociale (se il soggetto è stato colpito) o in un *frame* naturale. Le ambiguità che riguardano invece una trasformazione (cioè una fabbricazione o un *keying*) possono avere durata più lunga e hanno a che fare prevalentemente con l'incertezza tra due o più spiegazioni.

f) *Miskeyings* (*upkeying e downkeying*). Si tratta di errori rispetto al *keying* da applicare. Si dividono in: *upkeyings* (o *sovralamministrazioni*), quando vengono attribuite all'evento più laminazioni di quelle reali, e *downkeyings* (o *delaminazioni*), quando le stratificazioni applicate sono in difetto rispetto a quelle necessarie. Un *upkeying* prevede un distanziamento dall'attività non autorizzato: ne sono un esempio le risate in un teatro o in un cinema, provocate da qualcosa che non doveva far ridere (Goffman: 366-367).

Goffman propone, invece, come esempio di *downkeying*, casi in cui un'arma viene scambiata per un giocattolo e in generale episodi in cui chi si comporta in maniera non seria scopre che gli eventi gli sfuggono di mano “as when mock acts become real ones” (Goffman: 359). Il sociologo ritiene particolarmente soggetti a *downkeying* gli *strip* associati a rappresentazioni drammatiche: una vulnerabilità che riguarda sia gli attori che si immedesimano troppo nel personaggio interpretato, sia gli spettatori, che credono reale la scena rappresentata<sup>21</sup>. Il motore degli episodi di *downkeying* è un coinvolgimento

20 Ad esempio nel gioco del poker è prevista la possibilità di bluffare, quindi di ingannare gli altri giocatori con una fabbricazione benigna (Goffman: 180).

21 Un esempio celebre citato dallo stesso Goffman è il panico generato dalla trasmissione radiofonica *War of the Worlds* di Orson Welles, che drammatizzava un'invasione aliena creduta reale da moltissimi ascoltatori.

eccessivo, ma Goffman precisa che anche un uditorio ordinario che ascolta qualcuno raccontare una storia mostra un certo grado di delaminazione.

The process at the beginning of a play whereby the spontaneous involvement of the onlooker is induced and he finds himself dissolving into a make-believe world is much like the downkeyings properly so named, except the onlooker doesn't lose himself completely, and this balance is precisely what the arrangement between stage actors and audience calls for. Something similar can occur in story reading to an audience. At the beginning of the telling the listeners will firmly discriminate two "I's": the one that refers to the reader and the one that refers to the character in the story from whose point of view events are told. As the reading proceeds, however, and the audience falls under its spell, merging can occur between these two "I's" until it is half taken that the reader and the narrating character are one and the same. (Goffman: 365)

Come vedremo, nel poetry slam il concetto di *downkeying* si rivela produttivo e interessante in relazione al problema delle rappresentazioni identitarie durante le performance.

### 3. I Keyings del poetry slam

Dei termini e concetti chiave della *frame analysis* elencati, mi sembra utile approfondire innanzitutto quello di *keying*, al fine di comprendere quali tipologie di trasformazione sono in atto nell'attività poetry slam. È necessario in primo luogo esplicitare le principali proprietà di un qualsiasi *keying*, riassumibili nei punti seguenti:

- a) Prevede una trasformazione sistematica del *frame* attraverso materiali già significativi secondo uno schema di interpretazione che funge da modello. Ivana Matteucci (2006: 28) vede infatti nel concetto di *keying* un superamento della staticità del *frame* inteso sul solo piano sincronico (vale a dire ciò che succede in un determinato momento), con l'inserimento dell'aspetto diacronico della messa in chiave per mezzo di un modello già definito.
- b) Chi partecipa all'attività deve riconoscere che sta avvenendo un'alterazione sistematica;
- c) Ci sono marcatori che funzionano come parentesi temporali e spaziali della trasformazione in atto (*brackets*);
- d) Riguarda più gli eventi inquadrati in un *frame* sociale che in un *frame* naturale; Ha una funzione determinante nel farci capire cosa sta succedendo.
- e) Come accennato più sopra, Goffman divide i *keyings* in cinque categorie. Ho ritenuto di passarle in rassegna tutte per capire se e in che maniera contribuiscono con alcuni elementi alla percezione e organizzazione dell'attività poetry slam.

#### 3.1 Finzioni (make-believe)

È un'attività che i partecipanti considerano come un'imitazione evidente di un'altra meno trasformata e con un fine principalmente ricreativo. Le performance di un poetry slam usano il *keying* della finzione nella direzione della giocosità<sup>22</sup> (cioè la "brief intrusion of unserious mimicry between one individual and others"), ma, soprattutto, nel senso della drammatizzazione. Quest'ultima è definita da Goffman come "all strips of depicted personal experience made available for vicarious participation to an audience or readership, especially the standard productions offered commercially to the public through the medium of television, radio, newspaper, magazines, books, and the legitimate (live) stage" (Goffman: 53). Nelle performance di un poetry slam la drammatizzazione è possibile principalmente secondo due modalità. La prima è la rappresentazione

---

22 Cfr. il preambolo della performance di Gabriele Bonafoni *I funerali di Togliatti* (2020).

di un'identità palesemente fittizia, come nel caso di *Generale* di Luca Bernardini (2019), in cui il personaggio caricaturizzato, e per questo molto divertente, di un militare stereotipato, che parla col tono di chi dà ordini in maniera estremamente scandita e con le braccia rigide dietro la schiena, racconta in prima persona la continua delusione delle sue aspettative sessuali plasmate dai porno. Un'altra possibilità, molto frequente sia nel panorama italiano sia in quello statunitense, è la messa in scena di situazioni più o meno reali di un io lirico pienamente assimilabile alla figura in carne ed ossa dello slammer, come in *Explaining my depression to my mother* di Sabrina Benaim (2014), in cui la performer, facendo leva sull'aspetto emotivo della performance, simula un dialogo-confessione con la madre<sup>23</sup>.

### 3.2 Competizioni

Il modello letterale di questo *keying*, avverte Goffman, è spesso quello del combattimento e anche il poetry slam, in effetti, viene definito dai giornali come uno "scontro a colpi di versi", una "sfida all'ultimo verso"<sup>24</sup> (che ricalca chiaramente l'espressione comune e assai riconoscibile "all'ultimo sangue"), tanto che è capitato che la location degli slam fosse un ring<sup>25</sup> o che nelle locandine per pubblicizzare l'evento sembrasse azzeccata la scelta dell'immagine di un combattimento tra pugili<sup>26</sup>. Nella *Guida liquida al poetry slam*, l'unico volume attualmente pubblicato in Italia in cui venga raccontata la storia dello slam italiano, si legge che "il poeta performer è armato come il boxeur, solo del suo corpo, della sua voce e delle parole che roteano nell'aria come guantoni. Non è un caso che alcuni slammer abbiano frequentato anche il Pugilato letterario<sup>27</sup> (per esempio Tiziano Scarpa) inventato da Luca Lissoni [...]" (Bulfaro, 2016: 44). Un'altra immagine-simbolo della competizione in atto, pressoché onnipresente in loghi e locandine legate allo slam, è il microfono<sup>28</sup>: vero e proprio "oggetto di gioco" che segna il passaggio di *keying* per lo slammer, come farebbe per esempio l'uso di un pallone (Goffman 43).

23 Trovo che la drammatizzazione dell'appello e del dialogo con figure parentali (madri, padri, nonni) sia peraltro una sorta di trucco retorico per *muovere* il pubblico piuttosto diffuso nei testi degli slammer. Mi sembrano esempi degni di nota, oltre alla performance della Benaim (2014): *Ultras* di Luca Bernardini (b 2019), *E tu sei anni* di Simone Savogin (b 2019), *Error404* di Francesca Pels (ZeligTV, S01 E04, min 51:10-54:58).

24 Cfr. l'articolo pubblicato sul *Corriere della sera* dal titolo *Poetry slam: sfida all'ultimo verso* di Ligato (2009) e quello del giornale online *B in Rome* intitolato *Quando la poesia diventa una battaglia a colpi di versi, ecco "Slam poetry"* (2017).

25 Cfr. il video del Poetry slam Ring Rap Poetry Slam (Milano 2011; Monza 2022) e di Monaco (2012).

26 Cfr. le locandine in Lello Voce (2011), Poetry Boxe (2019) e Poetry slam a Pisa! (2017).

27 Il Pugilato letterario è un format per uno spettacolo che ospita un dibattito tra due giocatori all'interno di un ring, moderato da un arbitro e votato dal pubblico.

28 Lo testimonia, durante la conferenza *Performances poétiques* (marzo 2015, Albi), anche Valérie Yobé dell'Université du Québec, dopo aver condotto un'indagine sulle principali modalità di rappresentazione grafica del poetry slam, al fine di pubblicizzare gli eventi e diffondere la conoscenza del movimento. Cfr. min 30:30

### 3.2.1 L'ambivalenza nella considerazione dello spirito competitivo

In una sezione della *Guida liquida* destinata ai suggerimenti pratici per eventuali aspiranti organizzatori, vi è un breve paragrafo dedicato specificatamente alla parola *competizione*:

Competizione è il termine più appropriato per definire le gare di poetry slam. Il poetry slam recupera e afferma di questo termine il suo significato originale, etimologico. Competere deriva dal latino e significa “andare insieme, convergere a un medesimo punto, composta da *com=cum* insieme, particella indicante unione e talora tendenza a unirsi, e *petere* andare verso [...] in senso più speciale spettare [quasi convergere] alla giurisdizione di un dato giudice”. [...] Lo stratagemma della competizione ha innescato un meccanismo virtuoso e creativo per gli slammer, sollecitati a rinnovarsi per non risultare ripetitivi. (Bulfaro, 2016: 255)

In molteplici interviste e dichiarazioni, fondatori e protagonisti del poetry slam italiano e straniero definiscono la competizione appunto come un trucco, uno stratagemma, un *keying* potremmo dire, per mantenere alta l'attenzione del pubblico e il coinvolgimento di chi partecipa: “natural drama draws focus”<sup>29</sup>. Lo vediamo chiaramente espresso, ad esempio, in un video-dialogo tra Lello Voce e Marc Smith, in cui quest'ultimo racconta degli aspetti di novità dello slam, tra cui quello competitivo, dicendo:

The competition is a game. It's a theatrical device, it's a type of show that focuses people's attention. [...] It was designed to be a mockery of competition. [...] The prize in Chicago for years was cupcakes<sup>30</sup>.

Anche nella scena italiana il premio più frequente è il solo passaggio al turno successivo, talvolta è previsto un omaggio simbolico come un libro, un prodotto del territorio o, perfino, un sacchettino di cannabis legale<sup>31</sup>. Molti slammer, tra cui Lorenzo Bartolini, sostengono che il mancato circolo di denaro, premi compresi, sia in realtà un valore da preservare per la scena. Uno dei pochissimi sostenitori dei premi in denaro per i vincitori degli slam “perché il valore meritocratico passa per il riconoscimento economico” è Dome Bulfaro<sup>32</sup>, ma in realtà quella sua posizione nacque da precise ragioni storiche che lo stesso Bulfaro mi ha spiegato: “Nel periodo di quella intervista stavo conducendo una battaglia politica sul riconoscimento del valore e dei meriti del poeta nella nostra

29 Per spiegare il valore puramente funzionale della gara e dello scontro come catalizzatori dell'attenzione del pubblico, Marc Smith propone al lettore del suo manuale di visualizzare la scena seguente: “Try this: Go into a restaurant with a friend, sit down at a table and start arm wrestling. Bet you'll attract a lot of attention before you're asked to leave. Natural drama draws focus – whether you're playing king of the hill or spouting lines of poetry in front of the White House.” (Smith, 2009: 30)

30 Cfr. l'intervista di Filippo Corbetta a Marc Smith e Lello Voce (2014: 13:50-14:49)

31 L'azienda *Hempatik* che la produce è sponsor del torneo torinese *Atti impuri*.

32 Cfr. l'intervista di Filippo Corbetta a Dome Bulfaro (2014: 00:37-00:51).

società, valore e meriti che passano, non nascondiamoci dietro un dito, anche dal riconoscimento economico. Osservando che, contrariamente a quanto accadeva nei primi anni di slam in Italia, sempre più festival di poesia che proponevano poetry slam, andavano via via sostituendo i premi in denaro per la vittoria di uno slam, dapprima con la vincita di un libro, poi di salami o formaggi e infine con belle pacche sulle spalle, presi in quell'intervista una posizione critica controcorrente anche rispetto al mio pensiero, dato che da sempre riconosco e capisco il valore e gli aspetti positivi anche di premi simbolici non in denaro. Va compreso il fatto che il passaggio dallo *slam verticale letterario* allo *slam orizzontale pop*, avvenuto con l'affermarsi capillare dello slam in Italia grazie allo straordinario lavoro compiuto dalla LIPS, ha determinato anche degli effetti negativi, tra cui anche questo prolungato periodo di magra, almeno in termini di gettoni e premi in denaro riservati ai poeti, magra che noi slammer storici abbiamo fatto fatica a digerire".

La presenza del premio si lega anche alla questione della purezza della performance competitiva. Come in parte abbiamo accennato sopra, Goffman ritiene che in termini di purezza le competizioni svolte per essere viste, come quelle sportive negli stadi, siano seconde solo alle rappresentazioni teatrali. I partecipanti devono tuttavia comportarsi *come se* ci fosse in palio qualcosa di più importante dell'intrattenimento degli spettatori e dell'occasione sociale in sé.

The players, then, must convincingly act as though something were at stake beyond the entertainment of those who are watching them. League rankings, personal performance records, and prize money all help to stabilize these non-performance features, pointing to something that is significant in its own right which could not be resolved without actually playing the match through. (Goffman: 125)

Questo "comportarsi come se" ha alcuni interessanti effetti sulla percezione della competizione da parte degli slammer. Per quanto infatti venga continuamente ribadito che la gara non è altro che un dispositivo teatrale per attrarre l'attenzione, la vittoria di slam di livello sempre più alto consente l'accesso agli stadi via via successivi di un vero, serissimo torneo, che parte dalle scene locali, attraversa finali regionali e nazionali per culminare in gare in cui sono chiamati a confrontarsi i campioni europei o mondiali. Il vincitore tuttavia non può dirsi per questo il poeta "più bravo", il motto della *Coupe du monde* di Parigi, ripetuto dall'Mc (o Master of ceremony) dopo la proclamazione del vincitore e ben conosciuto dal pubblico, è: "le meilleur poète ne gagne jamais<sup>33</sup>".

Inoltre, al contrario di altri tipi di competizione, come quelle sportive, nel poetry slam è considerato inappropriato manifestare sconforto o amarezza per un voto molto basso o per non aver vinto. Diversamente da quanto accade in competizioni sportive come il

33 Il miglior poeta non vince mai.

calcio o il tennis, non sono ben visti in generale né fenomeni di tifoseria né auto-risposte emozionali esibite di vittoria o di sconfitta come per esempio esultanze e imprecazioni.

Quest'ambivalenza manifesta nella considerazione della legittimità dello spirito competitivo nel poetry slam è stata segnalata anche da Williamson nel suo articolo *The Hermeneutics of Poetry slam*:

Though these rules and procedures<sup>34</sup> are often quite thoroughly adhered to, the Slam tradition has also long included an openly stated ambivalence to the competitive aspect of slamming with the emcees of events often reminding the audience that “the points are not the point; the point is poetry” during Slam events. (Williamson, 2015: 3)

A fine competizione, dopo aver proclamato il vincitore, l'Mc propone di solito la riflessione: “la gara ovviamente è solo un gioco, ha vinto, come sempre, la poesia”, ormai diventata un luogo comune della comunità slam<sup>35</sup>.

Williamson cita a questo proposito anche il rovesciamento del mantra assai popolare “il punto non sono i punti, il punto è la poesia” di un famoso slammer statunitense, autore di un libro intitolato *Top Secret Slam Strategies*, Taylor Mali (2001): “the points are not the point; the point is to get more points than anyone else”.

Nonostante i proclami di umiltà e le frequenti dichiarazioni ufficiali da parte degli slammer sulla vittoria della poesia, infatti, assicurarsi un buon posizionamento è essenziale per essere parte attiva della comunità, essere invitato agli eventi, ottenere il riconoscimento sociale attraverso le interviste, per essere, insomma, “parte del giro”.

È significativa, a proposito di questa ambivalenza, anche la testimonianza dello slammer Jeremy Richards, riportata da Somers-Willett nel suo *The Cultural Politics of Slam Poetry*:

If the points were truly ‘not the point’, then they [le gare] wouldn’t lead to anything, wouldn’t determine who gets the money, [...] who gets on a plane and flies to nationals to plaudits opportunities reserved for the new slam elite. (Somers-Willett, 2009: 29).

Come lasciava intendere la posizione di Bartolini, in Italia dichiarazioni pubbliche del genere sono meno diffuse probabilmente perché il vincitore delle gare nazionali italiane da diversi anni non ottiene alcun premio in denaro<sup>36</sup>.

34 Williamson cita in apertura dell'articolo alcune regole del torneo canadese di poetry slam: “no props, no costumes, no nudity, and no animal acts”. Quando parla di regole e procedure fa riferimento a queste e in generale alle linee principali del format che anche il torneo italiano condivide.

35 Ricordo di aver letto più di una volta dei commenti scherzosi sui social difficili da recuperare, che recitavano espressioni come: “maledetta! Vuole vincere sempre lei [la poesia]!”.

36 Secondo la testimonianza fornitami da Dome Bulfaro (che in qualità di presidente della LIPS si è occupato dell'organizza-



Negli Stati Uniti il premio della finale individuale può ammontare invece anche a mille duecento dollari (Somers-Willett, 2009: 29). Il rischio paventato del focus degli slammer sulla competizione è l'omogeneizzazione e l'appiattimento su tematiche e strategie vincenti al solo fine di "give birth to a bastard TEN"<sup>37</sup>.

### 3.2.2 Seriousness in playing e interpretazione dei regolamenti

Si è detto della necessità che i partecipanti alla competizione si comportino come se ci fosse in palio qualcosa di più importante del puro intrattenimento degli spettatori. Williamson afferma a questo proposito che il pubblico dello slam punisce chi non rispetta le regole e fa riferimento per la sua analisi al Gadamer di *Verità e metodo*, che propone una definizione del gioco improntata sulla necessità che i partecipanti vi si avvicinino con l'idea di prenderlo sul serio:

Il gioco raggiunge il proprio scopo solo se il giocatore si immerge totalmente in esso. Non il rimando esteriore del gioco alla serietà, ma solo la serietà nel giocatore fa sì che il gioco sia interamente gioco. Chi non prende sul serio il gioco è un guastafeste. (Gadamer 1960: 133)

La *seriousness in playing* richiamata da Williamson è necessaria affinché il *frame* guidi l'azione dello slammer in quanto giocatore: "play draws him into its dominion and fills him with its spirit. The player experiences the game as a reality that surpasses him" (Williamson, 2015: 1).

Quando è applicato il *keying* della competizione /gioco, i limiti di *framing* sono molto ben definiti, documentati e regolamentati, appunto perché vengano presi seriamente. Le regole principali del poetry slam possono essere riassunte in quattro punti essenziali: la presentazione di testi originali; il divieto di usare oggetti di scena, costumi e riempimenti musicali; un tempo massimo per la performance di tre minuti; la valutazione deputata a una giuria popolare. Ogni regolamento può essere tuttavia soggetto a interpretazione riguardo le sfumature e i casi limite nell'applicazione delle regole. Quali sono dunque i veri confini della competizione da sapere per evitare la squalifica e quali strumenti e strategie vengono usati per definirli? Oltre a quello di slammer quali altri ruoli sono previsti dalla competizione?

---

zione di alcune finali), anche quando questo premio è stato previsto per le nazionali di Monza del 2014 e di Ancona del 2015 ammontava a una somma massima di 250 euro, che doveva servire da rimborso spese per mandare il campione alle finali europee.

<sup>37</sup> Dalla poesia *I Don't Want to Slam* di Staceyann Chin riportata da Somers-Willett (2009: 31). Nonostante il titolo e il proposito critico e polemico del testo, Somers-Willett nota giustamente che la slammer non si esime dal servirsi comunque delle tecniche dello *slam style*: "staged calls for 'revolutions', frequent rhyme, use of 'superlatives' and 'hyperboles' to 'work the crowd', 'pimping' confessional matters for scores, and an awareness of the 'ticking clock' and 'hard to please judges'". Torneremo su questo punto nel paragrafo dedicato ai cliché dello slam come genere.

Lo strumento-simbolo più banale del necessario rispetto dei limiti è il cronometro, che serve ad attribuire correttamente eventuali penalità di mezzo punto ogni dieci secondi, in caso di superamento del limite di tre minuti. Per assolvere questo compito di controllo e di cronometraggio, è stata istituita l'apposita figura del "notaio", che si occupa inoltre di sommare e tenere il punteggio, trascritto o proiettato di solito su un apposito tabellone. Il Maestro di cerimonie ha, oltre alla funzione di presentatore dello spettacolo, quella di arbitro di eventuali, seppur rare, contestazioni (Bulfaro, 2016: 267).

Ultima, ma non per importanza, una figura essenziale per la competizione è infine la giuria composta da cinque elementi, il cui voto è espresso pubblicamente, e che nello slam dev'essere, come abbiamo accennato, rigorosamente popolare, pena l'esclusione dal torneo nazionale.

Sono bandite dallo slam le giurie tecniche, tanto più se formate da addetti ai lavori. Su questo punto bisogna essere fermi. Lo slam è nato per far sì che non fossero più i poeti a giudicare altri poeti. La loro presenza premeditata nelle giurie snatura lo slam, che invece è nato per stabilire un patto di corresponsabilità tra poeta e comunità. La formazione classica prevede cinque persone scelte a caso nel pubblico dall'MC o estratte a sorte. [...] L'MC, con l'approvazione del pubblico, ha il compito di verificare che non vi siano fra i giurati parenti o amici stretti dei poeti-slammer in gara e può equilibrare la giuria popolare quando, per sesso o età, si creino evidenti squilibri. (ivi: 255)

La selezione della giuria segue criteri vistosamente casuali: possono essere chiamati a giudicare i nati nel mese di gennaio, coloro il cui nome inizia con la lettera P, i biondi, i volontari, o, come più spesso accade, coloro che vengono indicati dall'Mc. Per esprimere il voto, che deve tener conto sia della qualità performativa sia della qualità testuale dell'esibizione, ogni giurato ha a disposizione una scala da uno a dieci con l'uso dei decimali. Da competizioni sportive come quella delle gare di tuffi, spesso esplicitamente richiamata come esempio dagli Mc, è mutuata la regola dell'eliminazione del voto più alto e del voto più basso tra i cinque giudizi espressi dalla giuria. I tre voti rimanenti vengono sommati per ottenere il punteggio complessivo della performance, che può dunque ammontare a un massimo di trenta punti. Il regolamento nazionale prevede l'uso di lavagnette o supporti appositamente forniti dagli organizzatori, ma è frequente anche la semplice indicazione del numero con le dita. Sono ammesse, ma poco diffuse, anche valutazioni che coinvolgono tutto il pubblico attraverso l'applausometro o l'alzata di mano.

Un fenomeno interessante, indicato da un termine ormai codificato nel gergo dello

slam, è quello dello *score creep*, cioè la tendenza dei giudici a penalizzare i primi performer che si esibiscono nell'attribuire il punteggio. Le modalità di scelta dell'ordine di esibizione sono, di nuovo, casuali. Spesso ad esempio viene chiesto un numero a più cifre a uno spettatore, dalla cui somma si ricava la posizione nell'elenco dello slammer che si esibirà per primo, oppure l'Mc sfoglia un libro invitando il pubblico a dire "stop" per ricavare il numero dalla pagina su cui si è fermato. Qualunque slammer chiamato a performare per primo sa bene che andrà incontro a uno svantaggio.

È da rilevare sulla questione della gestione dei punteggi la libertà di interpretazione dei regolamenti lasciata a Mc e organizzatori sulla scelta di sommare o azzerare i punti prima della finale. In alcune scene, come quella torinese, vengono mantenuti i punteggi precedenti, lasciando quindi al performer in testa il suo vantaggio sugli altri. In altre scene, come quella toscana, prevale la formula della "finale secca", in cui viene azzerato il punteggio già ottenuto nelle prime due manche, per rimettere tutto in gioco e sottolineare il senso di inutilità di una programmazione o costruzione della vittoria sin dalle fasi iniziali.

Sono assai rari nella scena slam italiana i casi di squalifiche, che, sulla base degli aneddoti che ho raccolto, sono avvenute solo quando non sono state rispettate le regole<sup>38</sup> relative all'originalità del testo<sup>39</sup>, che dev'essere necessariamente scritto dal performer, o nel caso dell'uso di oggetti di scena. Il superamento dei limiti di tempo per l'esibizione è invece di solito solo oggetto di penalità, tanto che i "suicidi performativi" sono frequenti per i performer più esperti (ho assistito io stessa a scelte simili da parte di Garau e Passoni), che hanno talvolta poco interesse a vincere ma molto nel fare sentire al pubblico il maggior numero possibile di poesie. Più severo di quello italiano è invece il regolamento del torneo di Kansas City, che prevede una squalifica immediata al superamento del quarto minuto<sup>40</sup>, mentre il regolamento del campionato europeo 2020 prevedeva libertà di scelta per l'Mc sulla squalifica<sup>41</sup>.

Assai più frequenti sono invece i casi di accettazione di situazioni limite, proprio in nome del principio della proposta di una "finta" competizione. Un esempio emblematico è l'uso creativo degli oggetti già presenti sulla scena e presumibilmente necessari a ogni performance (fogli, microfono, leggio), che diventa illecito quando è funzionale

---

38 Marc Smith chiosa d'altronde a proposito di questa regola: "Performers break this rule all the time – sometimes deceitfully, some times with the permission of the audience, and sometimes because a particular poetry slam focuses on the works of famous poets" (Smith, 2009: 33). L'ultimo caso evocato riguarda i cosiddetti "slam d'autore", in cui tutti i performer sono invitati a performare le poesie di un poeta famoso a loro scelta, oppure il format "Dead vs alive poetry slam", in cui gli slammer performano alcune poesie d'autore e altre proprie, spesso senza rivelare l'alternanza al pubblico. Entrambi i modelli qui citati sono slam ovviamente esclusi dal torneo nazionale. Per approfondire le tipologie di spettacolo legate al poetry slam, ma escluse dal torneo cfr. Agrati, Passoni, Rigoli (2021:18-24).

39 A patto naturalmente che la fonte venga riconosciuta.

40 Cfr. Regolamento di Kansas City.

41 Cfr. il punto 7 del Regolamento delle finali europee 2020.

alla fruizione del testo della poesia. Ad esempio, Giuliano Logos per la sua performance *L'appeso* usa il filo del microfono per mimare l'atto di impiccarsi<sup>42</sup> o Emanuele Ingrosso alle finali nazionali 2019, che lo proclamano campione italiano, per la sua poesia *Playmobil* gira il foglio al contrario per esemplificare una "poesia d'amore mussoliniana" (Ingrosso, 2019), proponendo con quel gesto l'allusione a un riferimento storico chiarissimo nel repertorio del pubblico.

Nonostante la necessaria *seriousness in playing* anche l'interpretazione dei regolamenti e la gestione permissiva di situazioni dubbie conferma quell'ambivalenza nella considerazione dello spirito competitivo che abbiamo descritto.

Dalle testimonianze e riflessioni raccolte è possibile dunque dedurre che, benché gli slammer debbano comportarsi come se volessero vincere, non è ritenuto opportuno affermare *seriamente* questo desiderio di vittoria. Ciò che è realmente in gioco, al di là del valore economico dei premi, è il capitale simbolico<sup>43</sup> da esibire all'interno della comunità. La nuova considerazione dello slammer dopo una vittoria porta infatti una serie di conseguenze positive che abbiamo già parzialmente elencato, come l'invito nei più prestigiosi slam "a chiamata", la richiesta di rilasciare interviste per i blog di settore, la possibilità di proporre al locale un proprio spettacolo. Questa dinamica riguarda sia la comunità degli slammer italiani (la comunità LIPS quindi), sia la comunità provvisoria creatasi durante il singolo evento. È per esempio ben rappresentata dal decimo punto di un decalogo di indicazioni per vincere uno slam scherzosamente pubblicato sui social qualche anno fa:

faccia sorpresa quando hai vinto e parlare poi due ore con le ragazze del pubblico a cui hai fatto credere di essere un tipo che manco riesce a dire "ciao".

---

42 Logos mi segnala che non esistono al momento registrazioni video della performance.

43 Il concetto di capitale simbolico è di Pierre Bourdieu (1997: 253) e riguarda per esempio l'influenza politica, la leadership, la fama artistica: "Ogni specie di capitale (economico, culturale, sociale), tende (in gradi diversi) a funzionare come capitale simbolico (al punto che sarebbe forse più opportuno parlare, a rigor di termini, di effetti simbolici del capitale) quando ottiene un riconoscimento esplicito o pratico [...] Il capitale simbolico [...] non è una specie particolare di capitale bensì ciò che diviene ogni specie di capitale quando viene misconosciuto in quanto capitale, cioè in quanto forza, potere o capacità di sfruttamento (attuale o potenziale), quindi riconosciuta come legittima."

### 3.3 Cerimoniali

Goffman scrive che i cerimoniali sono qualcosa di simile all'attività ordinaria, "but what goes on in them is difficult to be sure of" (Goffman: 58). Le peculiarità che caratterizzano il *keying* sono le seguenti:

- a) È prevista una preformulazione che rende l'evento coreografico rispetto all'attività ordinaria;
- b) Mentre il *keying* della finzione fornisce una chiave alla vita, i cerimoniali costituiscono la chiave di un evento (è il caso di funerali, investiture, matrimoni);
- c) Nelle cerimonie, al contrario delle rappresentazioni teatrali, in cui l'attore è manifestamente altro da sé, il performer sociale "takes on the task of representing and epitomizing himself in some one of his central social roles-parent, spouse, national and so forth. (In everyday life the individual is himself, too, but not in so clearly a self-symbolizing way)" (ibid.);
- d) C'è una netta distinzione tra chi esercita professionalmente la sua funzione, e quindi la ripete molte volte, e chi invece assiste e partecipa solo occasionalmente;
- e) Sono ammesse delle prove, ma risulta chiara la distinzione tra prove e attività reale.

In primo luogo, nel poetry slam una preformulazione è sicuramente presente e concerne più *strip* all'interno dell'attività incorniciata. È infatti oggetto di preformulazione sia la scaletta dell'evento, sia ogni singola esibizione degli slammer. Per quanto riguarda la prima, il modello è un format specifico, seguito con rare modifiche dagli organizzatori di tutto il mondo, che prevede nelle sue fasi essenziali:

- L'accoglienza del pubblico da parte dell'Mc con l'intento di creare una comunità temporanea e l'illustrazione dei principi e delle regole del poetry slam. Questo primo discorso d'apertura è anche chiamato *Keynote speech* (Bulfaro, 2016: 258);
- La presentazione degli slammer in gara;
- La selezione della giuria;
- Il *sacrifice* dell'Mc o di un eventuale ospite fuori gara;
- Un primo round in cui tutti i performer si esibiscono e vengono votati subito dopo la loro performance;
- Un secondo round in cui tutti si esibiscono di nuovo o, se il numero di partenza dei partecipanti è molto alto, solo coloro che hanno superato la prima selezione<sup>44</sup>;
- Una finale con l'esibizione dei due o tre slammer col punteggio maggiore, il cui voto

---

<sup>44</sup> Il format classico per uno slam prevede sei partecipanti, che vengono fatti esibire in entrambi i primi round, ma nel torneo LIPS sono frequenti anche gare da sette, otto partecipanti. Il primo slam organizzato a Pisa aveva 14 performer alla prima manche, 7 alla seconda, 3 alla finale. Il torneo italiano dell'associazione *Slam Italia* prevede invece una gara strutturata in maniera diversa, con un numero iniziale altissimo di partecipanti, anche superiore ai 20. Cfr. il sito ufficiale *Slam Italia*.

complessivo viene solitamente taciuto per accrescere l'effetto di suspense;  
– La proclamazione del vincitore e lo scioglimento della comunità da parte dell'Mc.

La preformulazione delle singole performance degli slammer riguarda invece, come vedremo più avanti, sia il preambolo (che qualche slammer lascia tuttavia a una parziale improvvisazione), sia l'esecuzione del testo in tutti gli aspetti della resa vocale, mnemonica e mimico-gestuale. Di queste due preformulazioni della scaletta generale e della singola performance dello slammer solo la seconda è in genere oggetto abituale di prove. Altri elementi dell'evento sfuggono invece a una preformulazione programmata nei minimi dettagli: l'interazione dell'Mc con il pubblico e con un eventuale co-Mc, le interazioni di chi si trova nello spazio in cui avviene il poetry slam ma non partecipa ufficialmente all'evento (il barista ad esempio), infine le interazioni delle persone del pubblico tra loro e con lo slammer sul palco. Tra tutti questi agenti viene infatti stabilito un rapporto interattivo e l'applauso finale non è automatico o scontato:

Devi scrivere qualcosa che deve essere valido per una comunità e quella comunità te lo dirà subito se le piace o no, non ti farà l'applauso di circostanza. Si cerca di arrivare a un rapporto anche di sincerità. Se il poeta non gli piace, il pubblico è chiamato a dirlo. Nei reading tradizionali questa cosa non succede. (Garau, intervista)

Dome Bulfaro ritiene anzi che proprio questa dimensione statutariamente interattiva del poetry slam, che non relega il pubblico al ruolo di banale fruitore passivo di uno spettacolo, renda l'evento un rito sociale collettivo e smentisca l'equazione sostenuta da alcuni critici per cui "poetry slam = spettacolarizzazione [della poesia]" (Bulfaro, 2019: 86). Non è semplicemente uno spettacolo quello che ogni poetry slam intende offrire, ma la creazione di una *zona temporaneamente autonoma*<sup>45</sup>, un'area destinata a dissolversi al termine di ciascuna sua attualizzazione, che sfugge a definizioni limpide e in un cui una comunità di celebranti converge verso un medesimo scopo. In questo senso, mi sembra si possa cogliere l'intenzione di proporre la messa in chiave di un evento e non della vita, come accade invece nelle rappresentazioni teatrali. Sembra confermare quest'idea anche Somers-Willett quando scrive che: "instead of being windows on culture, poetry slams are culture" (2009: 9).

---

<sup>45</sup> Il concetto di T.A.Z. (*Temporary Autonomous Zone*) del filosofo anarchico Hakim Bey è evocato talvolta dagli Mc italiani durante la *Keynote* d'apertura e dallo stesso Bulfaro nella *Guida liquida* (2016: 22-23). È utile per spiegare la volontà di creazione di una comunità temporanea priva di costrizioni con l'obiettivo di celebrare se stessa attraverso la poesia. Il testo originale di Bey T.A.Z. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* coi toni esaltati di un manifesto politico-letterario si era inserito nel dibattito sul *Cyberpunk* proclamando un'insurrezione contro il peso repressivo dello Spettacolo (con la S maiuscola nel volume). Secondo me, il testo risulta in realtà poco produttivo per contribuire alla definizione precisa del *frame* poetry slam, se non per quest'idea di creazione temporanea di uno spazio comunitario interattivo. Per questo motivo, non ho ritenuto necessario proporre un'analisi più dettagliata del concetto di T.A.Z. Per ulteriori approfondimenti cfr. Bey, 2017.

A proposito degli elementi chiave della preformulazione e dei partecipanti all'attività che abbiamo nominato, mi sembra inoltre interessante notare che dal campo semantico della cerimonia vengono desunte due importanti denominazioni tecniche. Prima fra tutte, quella di *Maestro di cerimonie*, che è sì presentatore e arbitro della gara, ma, nella retorica delle *Keynote* d'apertura, si presenta più spesso come il conduttore dell'energia della comunità dagli slammer al pubblico e viceversa, compiendo una vera e propria "iniziazione" (Bulfaro, 2019: 49) per dare luogo a un rito collettivo.

Nella *Guida liquida al poetry slam* una testimonianza di Lello Voce lo definisce come "demiurgo" e "garante, colui che permette il gioco, perché fa da tramite comunicativo"

Bulfaro lo paragona alla figura dell'*imbongi*: un *praise poet* operante nella cultura africana, dall'importante funzione politica. La sua particolare identità sociale gli permetteva infatti di godere di una speciale immunità e di levare quindi una voce di denuncia "senza rischi di essere punito, di dire liberamente ciò che pensava" (ivi: 146), con un'influenza determinante sulla reputazione del capo tribù. Sul legame di questa figura col poetry slam si esprime anche James Foley, che nel suo saggio *How to read an oral poem* scrive: "His [dell'imbongi] oral poetry often became a vehicle for social protest, not unlike slam poetry" (Foley, 2002: 6).

Negli interventi dell'Mc può essere, inoltre, riconosciuta una funzione equilibratrice e di guida per creare un "orizzonte di ascolto":

Il suscite un "horizon d'écoute" et maintient une exigence d'attention. Il rattrape les textes ratés, scabreux, ou choquants, par l'humour, l'improvisation, la connivence. Il est le concepteur d'une anthologie périssable, par sa gestion de la diversité et de l'alternance des thématiques, des styles, des personnalités. <sup>46</sup> (Cabot, 2016: 6)

Uno dei suoi compiti più importanti è il *sacrifice*, che ci porta ad analizzare la seconda denominazione afferente all'area semantica del cerimoniale. Si tratta dell'esibizione *sacrificale* proposta come fuori gara all'inizio del primo round per bilanciare il problema dello *score creep*, che abbiamo descritto più sopra. Nella scena anglofona chi ne è incaricato è chiamato in gergo *sacrificial poet* o *sacrificial goat* (Somers-Willett, 2009: 28), ed è quindi considerato un vero capro espiatorio con la raccomandazione per i giudici di essere dopo più benevoli con i poeti in gara.

Se rivolgiamo ora la nostra attenzione alle altre condizioni del *keying* cerimoniale proposte da Goffman, per riflettere sulla differenza tra chi esegue professionalmente un'attività molte volte e chi invece ha diritto a partecipare solo occasionalmente, possiamo

<sup>46</sup> Questa definizione è in realtà riferita da Cabot all'animatore delle *scène ouvertes* di slam, cioè eventi molto simili al poetry slam in cui però viene lasciata maggiore libertà di tempo ai performer e non è presente l'elemento competitivo. Mi sembra tuttavia senz'altro pertinente anche alla descrizione delle funzioni dell'Mc di uno slam tradizionale.

prendere in considerazione un parallelo col cerimoniale del matrimonio, in cui la distinzione tra le figure del parroco, degli sposi e degli invitati è piuttosto intuitiva. Il primo è l'officiante della cerimonia con una funzione professionale che può ripetere più volte. Deve portare avanti una liturgia che contiene sia letture e dizioni preformulate sia una predica / commento ai testi sacri dal carattere più o meno colloquiale. I secondi sono assolutamente necessari allo svolgimento dell'attività e hanno diritto a ricoprire quel ruolo nel *frame* solo poche volte nella propria vita. Gli invitati possono vantare unicamente una partecipazione occasionale. Nel caso del poetry slam, l'Mc, che riceve solitamente un compenso dal locale, avrebbe effettivamente la funzione di officiante del cerimoniale, la cui liturgia prevede la programmazione di alcune parti dei suoi interventi (come l'esplicazione delle regole e il *sacrifice*) e un'interazione pseudo informale improvvisata per altre (è diffusa per esempio la pratica di proporre, durante il tempo morto della votazione, una battuta o un breve commento della performance appena sentita). Lo slammer, come lo sposo<sup>47</sup>, è una figura attiva, essenziale all'attività, un ruolo che può essere ricoperto occasionalmente da chiunque e che assume un carattere professionale solo nel caso di slam a invito. Il pubblico, infine, ha chiaramente diritto e dovere solo a una partecipazione libera, occasionale ed emotivamente coinvolta. Per tutte queste figure, il cerimoniale è un evento che può essere ripetuto, ma ogni sua attualizzazione è irripetibile.

L'ultimo punto che rimane da analizzare è se, nell'esercitare la sua funzione, lo slammer sia effettivamente altro da sé come avviene per l'attore teatrale. Le testimonianze che ho raccolto da parte degli slammer insistono in realtà sulla necessaria instaurazione di un rapporto di autenticità e sincerità, di mostrare una certa aderenza di chi nella poesia dice "io" all'io fisico sul palco. È un'idea che mi sembra confermata da quanto scrive Jérôme Cabot sulla messa in scena di un *je* diverso dal semplice io lirico, in una *scène ouverte de slam*<sup>48</sup>:

La performance met en scène le Je, c'est-à-dire, non seulement un idiolecte poétique, mais aussi un corps, un visage, une voix, un souffle, un costume, bref à la fois le littéraire, le social et l'organique. D'où les effets d'authenticité, de sincérité véhiculés par le dispositif, qui met la poésie dans la vie, en rendant tangibles ses implications sociales et existentielles [...]. (Cabot, 2016 : 6)

L'io pronunciato dal performer ha insomma una triplice valenza: lirica, sociale e biologica.

47 Ringrazio Andrea Mangiola per avermi suggerito quest'analogia.

48 Questa corrisponde a quello che in Italia viene chiamato *open mic*: microfono aperto. Si tratta, come è stato già specificato, di un evento simile allo slam, altrettanto democratico, ma privo dell'aspetto competitivo, in cui i performer si avvicinano sul palco per recitare uno o più pezzi senza limiti temporali precisi o altre regole. Funge di solito da palestra per chi vuole avvicinarsi allo slam e la considerazione del *je*, come avremo occasione di ribadire più avanti, ha la stessa valenza.



Vale la pena soffermarsi a questo punto sul concetto di *central social role* richiamato da Goffman nella descrizione delle condizioni del cerimoniale che ho riportato più sopra. C'è infatti una sostanziale ambivalenza che riguarda la negoziazione del ruolo sociale, che è in gioco in ogni istante della cerimonia. Il *central social role* che rappresenta il soggetto non è necessariamente solo uno, come la definizione di Goffman sembra implicare. Ci sono cerimoniali in cui occasionalmente può essere coinvolto più di un ruolo sociale. Gli sposi non acquisiscono solo lo status di coniuge, ma possono ottenere per esempio col matrimonio anche la cittadinanza o, in certi paesi, un titolo nobiliare. Questo crea un'ambiguità nell'interpretazione del cerimoniale per tutti i partecipanti all'attività. Come avviene per lo sposo che diventa *anche* principe o cittadino italiano, chi propone una performance a uno slam ipostatizza la sua identità in un ruolo sociale che può essere quello di meridionale (Giuliano Logos, *Terroni*), donna nera (Patricia Smith, *Skinhead*), persona che ha sofferto di una brutta malattia (Luca Tironi, *Cronaca di una vittoria in sei punti*) e contemporaneamente si rappresenta come slammer o poeta.

Nella testimonianza rilasciatami da Sergio Garau, emerge la consapevolezza che essere slammer sia una funzione sociale che viene effettivamente riconosciuta da una comunità:

Se uno partecipa a uno slam come zona temporaneamente autonoma, temporaneamente si viene a creare una comunità che magari in una città grande si coagula in quelle due ore e poi esplose. In quelle due ore, quella persona svolge il ruolo sociale, culturale di poeta e anche di slammer se vogliamo. È chiaro che quello che magari era o è ancora lo stregone in alcune comunità aborigene o che vivono sul Rio delle Amazzoni, e che lì è una figura consolidata, in questo caso è molto più labile. (Garau, intervista)

In conclusione, il cerimoniale dello slam serve per diventare slammer, ma anche per assumere agli occhi del pubblico l'identità che viene rappresentata attraverso la performance. Il fatto che l'ambivalenza si presenti in maniera non accidentale ma strutturale nello slam lo rende una cerimonia particolare. Un bilancio delle nostre considerazioni mostra che vengono effettivamente soddisfatte le condizioni che riguardano la parziale preformulazione, la messa in chiave di un evento, la differenza nelle modalità di partecipazione al cerimoniale e la distinzione dello slammer rispetto all'attore teatrale nel suo non porsi come altro da sé. Approfondiremo ora la questione delle prove e dei loro effetti rispetto all'attività ufficiale.

### 3.4 Prove tecniche

Il *keying* relativo alle prove tecniche riguarda *strip* di attività ordinaria performati al di fuori del loro contesto usuale e che, soprattutto, nella percezione di tutti i partecipanti, non comportano lo stesso risultato dell'attività originale. Può essere applicato al poetry slam in relazione a più di un elemento.

a) Il primo e il più ovvio riguarda le prove effettuate dagli slammer prima di eseguire il testo sul palco. Come è stato detto, la performance degli slammer rientra nel *keying* della *finzione* secondo la terminologia di Goffman.

In our society, and probably in all others, capacity to bring off an activity as one wants to – ordinarily defined as the possession of skills – is very often developed through a kind of utilitarian make-believe. [...] When a social ritual or a theatrical play or a musical score is to be mastered, we speak of rehearsals. (Goffman: 59-60)

Il capitolo otto del manuale di Marc Kelly Smith ha un titolo piuttosto eloquente sulla necessità delle prove per ottenere una buona performance: *Rehearse, rehearse, rehearse*. Il suo invito a provare i testi non era tuttavia unanimemente condiviso agli inizi del movimento. Fare le prove sembrava, anzi, una pratica propria di un cantante o di un attore, certo non adatta a un poeta:

In the early years of slamming, it was a chore to get poets to even consider *reading* over their poems a few times before presenting them to an audience, let alone *rehearsing*... “like an actor or a singer? Are you kidding? I’m a poet. I let the words do the work.” [...] Their devoted followers excuse this ill-prepared approach and politely pat pat their palms together after each blandly delivered poem. The general public reacts otherwise. They regard this schlock as an insult to their intelligence and waste of their time, especially if they paid a good price to witness it. (Smith, 2009: 129)

Dopo aver spiegato la necessità delle prove per esibirsi di fronte a un uditorio diverso dai *devoted followers*, più tipico dei reading tradizionali, lo *slampapi*<sup>49</sup> arriva perfino a suggerire un accurato modello di *rehearsal routine* per il perfetto slammer:

**Day One:** Just read through your poems five or six times, making mental or written notes about your delivery.

**Day Two:** Stand in front of a mirror and work out facial expressions and gestures as you read each poem, stopping occasionally to jot down notes.

**Day Three:** Combine the poems into a series that could form a balanced set, and

---

<sup>49</sup> Viene chiamato così il fondatore dello slam Marc Smith.

then casually read through them.

**Day Four:** Do your first official *run-through*, trying not to stop, but noting where you've stumbled. Run-through is a theatre term for proceeding through the dialogue of a play during a rehearsal from beginning to end without stopping.

**Day Five:** Do another run-through.

**Day Six:** Speed recite your performance until you can do it lightning fast without a flaw. Keep rehearsing daily until your performance is as natural to you as blinking your eyelids. (ivi: 131-132)

Una volta perfezionata attraverso le prove, tuttavia, la poesia può rischiare di perdere la sua "original voice" o potremmo dire, più in generale, quel senso di autenticità e sincerità che da tutti gli slammer viene considerato come un elemento fondamentale per un'esibizione di valore. Benché le prove siano necessarie, infatti, un presupposto comune rimane chiaro: "slamming is not acting" (ivi: 134).

A questo proposito, Nicolas Cunial afferma la necessità di saper riconoscere la differenza tra *eseguire* e *performare* un testo<sup>50</sup>. L'esecuzione comporta, secondo lui, una riproduzione dell'esibizione sempre identica, con un'accurata ripetizione di gesti, modulazioni della voce e modalità di recitazione, validi a prescindere dal luogo e dal pubblico. La performance è invece *site specific*<sup>51</sup>, tiene conto del contesto e non può essere fissa. Benché la scelta di Cunial sia quella di performare sempre a memoria, dice di condividere l'idea di Rosaria Lo Russo secondo cui la lettura performata è più efficace perché mantiene la catena fono-ritmica definita, senza però l'irrigidimento della memorizzazione.

Alcuni altri slammer anche molto "performativi" nella loro mimica gestuale – che usano cioè i movimenti del corpo come parte essenziale della performance – come Simone Savogin e Emanuele Ingrosso (due dei quattro campioni nazionali del torneo LIPS), dichiarano invece di non fare molto lavoro dietro le quinte, di affinare i loro pezzi direttamente grazie all'esperienza sul palco<sup>52</sup>.

b) Abbiamo detto che l'interazione dell'Mc col pubblico non è in genere oggetto di prove. Come nel caso citato da Goffman della simulazione di applauso richiesta per riscaldare il pubblico in uno studio televisivo (Goffman: 99), tuttavia, è piuttosto frequente che, durante il discorso d'apertura, il Maestro di cerimonie sottoponga l'uditorio dello slam a una prova di applauso, invitandolo a esprimere un esempio di reazione per una poesia pessima, per una mediocre e per una che invece meriterebbe un voto molto alto. Il fine, oltre a quello già detto di "riscaldare il pubblico", è di farlo entrare nell'ottica della differenziazione degli apprezzamenti, che non devono essere limitati a un applauso

50 È interessante notare che questa differenza esiste solo in italiano, in inglese è possibile dire soltanto "to perform a text".

51 Approfondirò la questione della *site specificity* nella trattazione sul repertorio degli slammer.

52 Cfr. Intervista a Emanuele Ingrosso (2020)

di circostanza. I modi di esprimere apprezzamento variano, fra l'altro, a seconda delle abitudini del posto. In Italia prevale l'azione di battere le mani, in altre scene europee è invece molto diffusa la pratica dello schioccare le dita, più discreta e meno rumorosa. "A Chicago, al contrario del resto del mondo, quando il pubblico schiocca le dita vuol dire che la performance non gli sta piacendo, e allora l'Mc sale sul palco e chiede: volete che continui o cacciamo il poeta? È giusto così" (Garau, intervista).

Il modo di applaudire o fischiare lo slammer, nota Williamson, fa parte insomma della tradizione delle diverse scene:

There are various traditions of audience participation in Slam including the snapping of fingers as a means of expressing approval for an especially poignant line, instead of doing so through applause and potentially drowning out the line to follow. (Williamson, 2015: 5-6)

c) Il *sacrifice*, oltre che come una "performance propiziatrice" per l'inizio della gara, può essere inteso e viene spesso presentato dall'Mc anche come una prova per i giurati per familiarizzare col ruolo di giudici appena assunto e per calibrare i loro giudizi. Capita spesso infatti che molti spettatori mostrino ritrosie e dichiarino il loro senso di incapacità di valutazione nell'accettare la lavagnetta. Il voto espresso, chiaramente, non è valido ai fini della competizione<sup>53</sup>.

d) Infine, mi è capitato in occasione dell'organizzazione di uno slam online in collaborazione col Teatro Stabile del Veneto, di partecipare a uno "slam di prova", che, esattamente come succede per le prove di un matrimonio, si è svolto come lo slam reale, ma senza portarne come ovvia conseguenza la validazione del vincitore e il passaggio quindi alle gare di selezione successive. Il motivo insolito di una simile attività era dato dalla novità dell'uso della piattaforma online, ma era sostanzialmente quello che può essere proprio di una qualsiasi prova tecnica: il riscontro di eventuali problemi contingenti e il monitoraggio delle tempistiche.

---

<sup>53</sup> Sono frequenti, a questo punto dello spettacolo, formule da parte dell'Mc rivolte al pubblico come: "Bene! Ora che avete capito come si vota, vi presentiamo il primo poeta in gara questa sera!"

### 3.5 Rifondamenti (Regroundings)

Si tratta della classe di *keying* più complessa, che comporta uno statuto ambiguo delle modalità di partecipazione dell'esecutore dell'attività:

What is involved is the performance of an activity more or less openly for reasons or motives felt to be radically different from those that govern ordinary actors. The notion of regroundings, then, rests on the assumption that some motives for a deed are ones that leave the performer within the normal range of participation, and other motives, especially when stabilized and institutionalized, leave the performer outside the ordinary domain of activity. (Goffman: 74)

Mi sembra interessante soffermare la riflessione sul punto che riguarda le ragioni dell'attività del performer: alcune sono conformi alle modalità ordinarie di partecipazione, altre lo lasciano al di fuori del dominio normale dell'attività. Queste ragioni diverse da quelle ordinarie gettano in qualche modo nuove fondamenta per lo svolgimento dell'attività. Il sociologo cita come possibili esemplificazioni i peccatori che svolgono lavori di basso livello per penitenza oppure l'attività di guardaboschi compiuta per svago o per prescrizione medica. Un altro esempio è il ruolo di *shill* nei casinò del Nevada, che ha il compito di fingersi un giocatore, in accordo con la direzione del locale, per aiutare il mazziere a imbrogliare i clienti fornendo un'apparenza di azione di gioco. Lo *shill* in tal senso si comporta come un normale giocatore (*the normal range of participation*), benché il suo fine non sia il gioco in sé, ma la sua simulazione per far cadere nella trappola i clienti (cosa che lo lascia *outside the ordinary domain of activity*).

Questo *keying* può essere utile per approfondire quanto avevo già esposto in merito alla questione del *central social role*, che viene negoziato nel corso della cerimonia. È importante premettere che le intenzioni dell'attore sociale di cui parla Goffman non sono realmente osservabili dall'esterno, dunque considererò questo *keying* a partire dalle impressioni del pubblico, a prescindere che siano o meno corrispondenti alle intenzioni reali degli slammer.

Al primo slam organizzato a Pisa una performer, Micol Pesci, propose una poesia sullo stupro e le molestie sessuali terminando la performance dicendo testualmente: "e tutto questo è successo proprio a me"<sup>54</sup>. Alla fine dello slam, molte persone del pubblico vennero da me, che ero l'organizzatrice, a chiedermi turbate se quello che aveva detto era vero. Per capire questa dinamica, bisogna tenere in conto una premessa fondamentale sulle pratiche identitarie nel poetry slam di cui mi occupo meglio alla fine del capitolo e che riguarda il rapporto tra la persona, il ruolo sociale di slammer e il personaggio che viene rappresentato.

<sup>54</sup> Non esistono video di quella performance.

Come ho già accennato attraverso la testimonianza di Cabot, l'io lirico infatti è sempre scambiato o comunque collegato con l'io fisico sul palco. È compito dello slammer dissociarsi esplicitamente dall'identità del personaggio se non vuole che tale identificazione avvenga. Anch'io, ad esempio, ho delle poesie sullo stupro in cui però esplicito un filtro maggiore con la recitazione muovendomi a scatti come una bambola, perché il pubblico non pensi che quello che dico mi è successo esattamente come lo racconto. Quella frase detta da Micol Pesci a fine performance aveva avuto il potere di rifondare il *frame* facendo pensare al pubblico che stesse non solo proponendo una poesia sullo stupro (*normal range of participation*), ma sostanzialmente denunciando una molestia sessuale (ragione *outside of the ordinary domain of the activity*). Quindi ci sarebbe una motivazione ordinaria che è performare nel ruolo sociale di slammer una poesia su temi che mi interessano o mi riguardano per partecipare a un gioco a punti, e una motivazione non ordinaria come denunciare *veramente* un episodio di molestia nel ruolo sociale di donna vittima di una violenza.

Questo potrebbe riguardare chiaramente tutte le poesie: se ad esempio uno slammer propone una poesia d'amore, allo stesso tempo potrebbe avere l'intenzione di fare una dichiarazione d'amore *vera*. Secondo Somers-Willett (2009: 32-33) è la regola della competizione per cui l'autore è l'unico possibile interprete del testo che porta gli spettatori a considerare il contenuto delle esibizioni non solo come semplici poesie, ma come veri e propri "confessional moments". L'obbligo di far coincidere l'io lirico della pagina con l'io lirico pronunciato sul palcoscenico fa scattare un meccanismo di negoziazione dell'identità degli slammer riassumibile nella formula "I Slam, therefore I am" (Bulfaro, 2016: 46).

Dal momento che, come ho esplicitato nella premessa, è possibile osservare solo le impressioni degli spettatori e non le reali intenzioni degli slammer, possiamo tuttavia assumere la possibilità frequente che tali rifondamenti siano interpretabili come casi di *downkeying*, in cui cioè a causa di un difetto di laminazioni viene preso sul serio – e quindi considerato reale – qualcosa che non lo è.

## 4. Il Bracketing: riconoscere i keyings

Abbiamo individuato nell'evento del poetry slam l'applicazione di almeno tre *keyings* principali: quello dei cerimoniali, quello competitivo e quello delle finzioni.

È necessario adesso analizzare *come* l'attività incorniciata viene sottoposta a un *keying*. Queste tre trasformazioni infatti si alternano continuamente, grazie a una serie di marcatori di confine o parentesi (*brackets*) stabilite per convenzione, che forniscono allo spettatore le indicazioni per una corretta interpretazione del segmento di attività in corso.

Le parentesi, come le cornici dei quadri, non sono né propriamente dentro l'attività incorniciata né completamente fuori. Ciononostante, Goffman opera una minima distinzione tra le parentesi esterne, che segnalano inizio e fine dell'attività, e quelle interne, che indicano le pause all'interno dell'attività in corso. Possiamo richiamare come validi esempi delle prime: la campanella che dà avvio alle lezioni scolastiche, l'apertura e chiusura del sipario in teatro, lo sparo che annuncia la partenza in una gara di corsa. Per le seconde invece possiamo considerare: il *coffee break* d'ufficio, il *time-out* in certi sport, la stessa pausa solitamente proposta tra la seconda *manche* e la finale nei poetry slam.

In questo paragrafo cercherò dunque di individuare i principali marcatori che segmentano l'attività poetry slam segnando il passaggio da un *keying* all'altro.

### 4.1 Parentesi a confronto: poetry slam e teatro

In primo luogo, prendiamo in considerazione le parentesi esterne che danno avvio all'evento. Goffman nota come il frame teatrale sia stato soggetto nel tempo a cambiamenti costitutivi nelle sue convenzioni per delimitare i segmenti di attività. Nel 1860, grazie all'introduzione di luci a gas e accendini elettrici nei teatri londinesi fu possibile istituire come segnale dell'inizio dello spettacolo l'abbassamento delle luci in platea accanto al marcatore, già canonico, dell'apertura del sipario (Goffman: 259). Nel poetry slam l'abbassamento delle luci sul pubblico è un marcatore altrettanto standardizzato, se la location dell'evento è un pub o un teatro adeguatamente fornito di attrezzatura tecnica. Il segnale univoco per tutti gli slam è tuttavia l'arrivo dell'Mc sul palco, completato dall'azione di prendere il microfono e dal saluto di accoglienza agli spettatori presenti. Si aprirebbe in tal senso un incorniciamento con una messa in chiave di tipo cerimoniale che, come già esposto, comprende il discorso di apertura dell'Mc (o *keynote speech*) e il *sacrifice*. Una breve parentesi interna data dal momento della selezione della giuria, della spiegazione delle regole del gioco e della distribuzione degli strumenti di voto inserisce

nel *keying* del cerimoniale una laminazione inerente al *keying* della competizione.

Il passaggio alla trasformazione successiva è dato dalla chiamata del primo slammer sulla scena, che dà origine alla performance<sup>55</sup> vera e propria, secondo la definizione del termine di Goffman, d'altronde totalmente condivisa dal fondatore dello slam. Da quando viene fatto il nome dello slammer, la sua identità e presenza diviene saliente: ogni suo movimento e modalità di approccio al palco e al pubblico è portatrice di significato, ben prima che apra bocca.

Your performance begins as soon as the emcee announces your name, so the manner in which you approach the stage matters. Approaching too slowly may wither the audience's attention or generate expectations too high for your opening lines (maybe your whole performance) to fulfill. A hasty approach can look ridiculous and set you up as a kook or a comic. Not so good if your intended first poem is a sad account of soldiers dying in Iraq. Your approach should be tuned to the performance that follows. (Smith, 2009: 139)

Ci concentreremo poco sull'arrivo sul palco e sul congedo dal pubblico, per dedicarci invece soprattutto a due parti della performance: il preambolo e l'esecuzione del testo. Queste, come vedremo, hanno ciascuna una propria specifica preformulazione e, spesso, un confine che le separa opportunamente segnalato dallo slammer secondo modalità definite per convenzione.

#### 4.1.1 Il preambolo

Il *keying* del *make-believe* è già applicato in questa fase? Apparentemente no. L'impressione che il pubblico ha, e che io stessa ho avuto e successivamente ho creato nella mia esperienza come performer, è che il preambolo sia quel momento in cui lo slammer è ancora pienamente se stesso e si rivolge agli spettatori in maniera spontanea, seguendo le regole della conversazione ordinaria. Quando mi è capitato di ascoltare più volte le stesse poesie precedute da un preambolo esattamente uguale all'esibizione precedente, ho poi capito quanto questo intervento fosse cruciale per una performance efficace e quanto, per questo motivo, andasse ugualmente programmato e provato insieme alla poesia. Un fraintendimento simile nelle dinamiche di ricezione riguarda, per esempio, la chiacchierata informale che durante un concerto il cantante avvia col pubblico tra una canzone e l'altra. Facilmente può essere recepita come una conversazione fuori dal frame, improvvisata sul momento e per questo diretta e spontanea, benché sia in realtà assai probabile che anche questa sia stata programmata per essere parte della performance (Goffman: 132-133). Ser-

---

<sup>55</sup> Anche quella dell'Mc è naturalmente una performance per come Goffman la intende, ma, come abbiamo visto, si sviluppa in maniera assai diversa da quella dello slammer.



gio Garau sostiene giustamente che “anche il preambolo è un testo, [...] fa parte della poesia di quel poeta come l’Mc fa parte del testo complessivo” (intervista).

La maggior parte degli slammer dichiara in effetti di avere un approccio modulare, cioè un preambolo programmato come una sorta di canovaccio per ogni performance, da modificare poi sul momento, se necessario, a seconda del pubblico e della situazione che si trovano davanti. Da una schedatura delle interviste e delle testimonianze degli slammer che ho raccolto, è possibile rintracciare sette particolari funzioni, spesso compresenti, che i performer attribuiscono al preambolo:

a) *La creazione di un filo conduttore per motivare il legame tra i testi che verranno presentati.* Sono esemplificative di questa funzione alcune considerazioni di un preambolo di Francesca Pels per la finale del torneo televisivo di ZeligTV:

Buonasera. Ho pensato: questa sera sono a Zelig. A Zelig bisogna far ridere! Ma poi nella mia testa si è accesa una vocina che è di solito quella di Maurizio Costanzo e ha detto: no Francesca devi essere originale [...]! Quindi questa stasera farò delle poesie tristi ma la tristezza non è il solo filo conduttore nelle scelte poetiche che ho fatto, ce n’è un secondo, perché quando sono arrivata qui mi sono chiesta: cosa mi distingue dagli altri poeti? Ho guardato il guardaroba e l’unico abito appeso era il mio, sono stata l’unica che non si è fatta ritoccare la barba: sono l’unica donna. [...] (Pels, Zelig S01E04, 26:40-28:21)

Questo preambolo è in realtà molto significativo anche per l’intenzione di originalità che viene formulata e che consiste sia nel superare un pregiudizio insito nella costruzione dell’uditorio (il pubblico del teatro di Zelig vuole ridere, ma io porto dei testi tristi), sia nel dichiarare come un fattore di eccezionalità l’essere l’unica presenza femminile tra i performer qualificatisi per la finale. L’analisi della presenza femminile nello slam, più rara rispetto a quella maschile e spesso criticata – racconta Pels – con commenti a dir poco generalisti del tipo “le donne scrivono da donne”, merita tuttavia uno studio a sé stante, che in questa sede non mi è possibile sviluppare<sup>56</sup>.

Un altro esempio di preambolo con la funzione di presentare il filo conduttore delle performance è un’introduzione di Andrea Fabiani, che consiste nel dire che “la poesia dovrebbe rispondere alle domande che la gente si fa”. L’idea di fondo, mi racconta, è che le tre performance da presentare durante la serata facciano parte di un unico spettacolo coerente:

---

<sup>56</sup> Segnalo solo un interessante commento sulla questione rilasciato dalla slammer Barbara Giuliani in risposta a alla seguente domanda di un’intervista per *Slamcontemporary*: “A parità di testo e performance a tuo avviso il pubblico può avere preferenze di sesso sui concorrenti? Le donne sono avvantaggiate o svantaggiate? Le donne pagano lo scotto di non avere una voce testoteronica, di non calzare la mediazione radiofonica, tra le caviglie e la gola. Le donne combattono altre donne; perdendo.” Cfr. Intervista a Giuliani (2016)

Questo preambolo l'ho scelto perché ai primi slam che facevo portavo sempre le stesse tre poesie che erano *La fabbrica delle nuvole*, *Guardavo un anziano* e *Dentro*<sup>57</sup>. Mi sembrava fossero accomunate da qualcosa: una dice perché gli anziani guardano i cantieri, una dice cosa c'è dopo la morte, l'altra cosa ci vuole per essere un poeta. Mi piaceva l'idea perché avevo sentito dire ad Agrati<sup>58</sup>: "io porto sempre le solite tre poesie e lo vivo come fosse uno spettacolo di tre pezzi". (Fabiani, intervista)

b) *Un bilanciamento del testo*, nella triplice intenzione di: compensarne l'eventuale brevità, far ridere o giocare su un presupposto che poi verrà smentito. Hanno dichiarato di servirsi di questa funzione tutti gli slammer a cui è stata sottoposta la riflessione sui preamboli (Francesca Pels, Sergio Garau, Andrea Fabiani, Simone Savogin, Lorenzo Bartolini, Nicolas Cunial, Marco Gorgoglione). Riporto qui solo le dichiarazioni e gli esempi più espliciti e sintetici:

- I preamboli hanno la funzione di bilanciare la poesia. (Pels, intervista)
- Se posso cerco di far ridere [nel preambolo], perché poi dico delle cose terrificanti. [...] Ho fatto la prova con *Imparare a conoscersi, a versi* [una delle sue poesie], che è di tre parole. Allora ho pensato: devo fare un preambolo lunghissimo. (Savogin, intervista)
- La gente vuole ridere, appena sono tutti belli rilassati entro dentro. [...] A volte arrivi pesante e quello che ascolta dice: ma che vuoi, lasciami stare. (Bartolini, intervista)
- È come quando scherzo per *Essere Oslo*. "Questa parla dei tre temi fondamentali della poesia, che voi conoscete meglio di me: la solitudine, la dislessia, la Scandinavia." Prima che la gente capisca che dico una stronzata è portata a pensarci. (Fabiani, intervista)

c) *L'instaurazione di un rapporto con gli spettatori*. Questa funzione mira a costruire con l'uditorio un contatto intimo, ad accorciare la distanza data dal palco. Anche Marc Smith propone nella sua guida la dichiarazione di modestia nel preambolo come strategia positiva, perché il pubblico a fine performance consideri lo slammer "uno di loro".

Self-effacing patter at the top of your performance can remove an audience's "show-me-something-big-time-slammer" attitude. Humbling yourself before an audience is always a good tactic. You lock arms with them. And when you do deliver the goods they're not only cheering you, they're backslapping one of their own. [...] (Smith, 2009: 151)

<sup>57</sup> I testi si trovano sul sito dell'autore. Cfr. Fabiani (a, b, c 2014)

<sup>58</sup> Paolo Agrati è uno dei veterani dello slam italiano e tra gli organizzatori più attivi in Lombardia, è inoltre uno degli ideatori del torneo di ZeligTV.

- Mi piace dire qualcosa prima delle poesie, perché mi piace anche instaurare un minimo rapporto con le persone che hai davanti prima di consegnargli la poesia. (Fabiani, intervista)
- Ci sono tutte le soglie: prima arrivo, mi faccio voler bene, poi cerco di far capire cosa voglio dare e poi me la gioco. [...] Il punto è che la gente alla fine dica: non è più in alto, vuole stare con noi. (Bartolini, intervista)

Questa modalità serve inoltre a legare il contenuto della performance all'occasione sociale in corso o a una tematica di probabile interesse per un pubblico specifico. Possiamo rintracciare due esempi nelle performance di due diversi slammer delle ultime finali nazionali italiane del torneo LIPS, che hanno avuto luogo a Ragusa.

Il preambolo della poesia *Festival* di Lorenzo Maragoni (2019), il cui titolo è chiaramente un riferimento al nome del festival internazionale *Festivall*, che ospitava le finali, crea empatia raccontando l'effetto positivo, ed ispiratore del nuovissimo testo, dell'essere stato parte insieme a tutti i presenti, per tre giorni, dell'evento.

La premessa della poesia *Terroni* di Giuliano Logos (2019), che si presenta come pugliese costretto a lavorare lontano da casa e dice testualmente "sono felicissimo [...] perché posso fare questo pezzo proprio qui", è altrettanto significativa per introdurre un testo che affronta tematiche affini all'esperienza dei siciliani, come il disagio del fuorisede, la nostalgia della propria terra, la necessità di cercare lavoro e fortuna altrove, la volontà di tornare.

d) *Focalizzare l'attenzione su un tema.* È una strategia che si usa talvolta per proporre al pubblico di scegliere la poesia che verrà eseguita sulla base del tema proposto: "volete un pezzo su uno in una chat da solo con se stesso o uno sulla fine del mondo?" (Sergio Garau, Zelig S01E04: 1:29:14-1:29:36). Mi trovo tuttavia d'accordo con Nicolas Cunial, secondo cui indulgere nell'anticipazione del tema che verrà trattato non è sempre produttivo e può avere invece un effetto di depotenziamento complessivo della performance.

e) *La presentazione di un personaggio,* che può essere conforme o diverso rispetto a quello della poesia. Lorenzo Bartolini nell'intervista dichiara ad esempio di far entrare in scena durante il preambolo un personaggio stilizzato, quasi caricaturale nella sua fissità, che poi viene ridicolizzato e smascherato nel corso della performance: "c'è il goffo, ma c'è anche il figo, il so-tutto-io, ma sono tutte parti della mia persona, che uccido mettendole a nudo". Il contrasto è evidente nel caso della sua performance *Anna zio* che celebra l'affetto per la nipotina e il cui preambolo si apre con le parole: "c'è un problema che attanaglia l'epoca post industriale: il puero-centrismo. A me i bambini mi han rotto i coglioni" (Bartolini, Zelig S01E04: 1:10:50-1:12:40).

Francesca Pels dichiara invece di proporre nel preambolo un personaggio definito da poche caratteristiche, ma sicuramente valido anche per la poesia:

Io sono sempre la stessa nei preamboli e nelle poesie. So che ce l'ho un personaggio perché anche prima di fare gli slam [...] comunque davanti al microfono avevo quell'impostazione lì un po' rigida, non sbracata, al massimo sarcastica, molto seria, un po' anche da Mercoledì Addams. (Pels, intervista)

In entrambi i casi, come abbiamo anticipato, è importante notare che lo slammer non si presenta completamente come "altro da sé", come succede invece per l'attore teatrale.

f) *Un abbassamento delle aspettative.* È un approccio che Marc Smith definisce furbo e che qualche slammer italiano invece, nella convinzione di dover essere *sincero* oltre a mostrarsi come semplicemente se stesso, ritiene uno stratagemma eccessivamente costruito.

Take the Sly Approach. It's gutsy, but if you do it right, it scores big. You make yourself your own opening act, purposefully holding back and playing down your performance power. You get the audience thinking, "Who is this dude? He's no better than an open micer. He's just one step above a virgin virgin. [cioè uno al primo slam nel gergo di Smith]" And then BAM! You kick it up full force and blow their minds. In essence you use a minor performance as a foil to accentuate your virtuosity. (Smith, 2009: 151)

Un formulario tipico per i preamboli che ho sentito usare a diversi slammer<sup>59</sup> consiste nell'abbassare le aspettative dicendo: "questo pezzo fa più o meno così", in cui quel "più o meno" vuole comunicare che il performer non sta utilizzando o non è in condizione di mostrare tutte le abilità di cui è capace. È un approccio che condivide il medesimo principio delle dichiarazioni di modestia – che Goffman chiama *little joke* – di uno speaker che all'inizio del suo intervento a una conferenza dice di non sentirsi all'altezza dell'accoglienza ricevuta (Goffman: 256).

Si serve appositamente dello stratagemma descritto da Smith Nicolas Cunial al torneo televisivo di Zelig, in cui era in realtà abbastanza chiaro anche al pubblico che gli slammer invitati non potevano che essere dei professionisti del settore. Appena salito sul palco, confessa ai suoi spettatori di avere ansia e paura di dimenticare il testo. La strategia che aveva in mente con questo preambolo mirava, come abbiamo notato per Francesca Pels, a superare un pregiudizio sull'uditorio:

---

<sup>59</sup> Per esempio Simone Savogin (Zelig S01E04: 18:16).

Siccome ero cosciente del fatto che stavo portando delle tematiche non propriamente adatte al teatro di Zelig, che è orientato alla comicità, ho pensato di farmi vedere come una persona profondamente non capace di stare su un palco, magari timidina per mostrare poi l'esplosione al momento della performance e dell'esecuzione. [...] A Zelig fondamentalmente volevo creare un contrasto perché loro [il pubblico] credono che quello non sia un personaggio ma che sia tu, poi scoprono che quella persona non è corrispondente al pregiudizio che si sono creati. [...] Volevo aumentare la forza destabilizzante. (Cunial, intervista)

Si tratta in definitiva di una fabbricazione benigna, cioè di una sorta di inganno - una gestione dell'attività che preveda delle differenze di percezione - che costituisce una variante standardizzata nella costruzione del proprio personaggio.

g) *Fornire istruzioni al pubblico.* Può trattarsi di istruzioni per la comprensione della poesia o di indicazioni per quello che Marc Smith definisce un *participation poem*, cioè un tipo di performance che consiste nel coinvolgere il pubblico nell'esecuzione del testo facendogli ripetere di solito una parola o una breve frase con funzione di *refrain*. Un esempio del primo tipo di istruzioni è il preambolo di Marco Gorgoglione al suo pezzo *Ultima aestate*: "per capire questa poesia probabilmente potrebbe esservi utile sapere che i calanchi sono delle erosioni d'argilla su cui sorge il mio paese e che Albino Pierro è stato un grande poeta del Novecento, nato nel paese di mia madre." (Gorgoglione, intervista). Sapere poi in che modo dare le istruzioni per ottenere la partecipazione del pubblico è essenziale e per niente scontato:

L'obiettivo del preambolo di *Crepa* è portare il pubblico a dirlo e quindi mi limito a questo obiettivo pragmatico e lo faccio ripetere tre volte. Se lo facessi ripetere quattro, cinque volte sbaglierei. Ho notato che lo fai la prima volta e lo dice un gruppetto, la seconda e lo dice la metà, la terza lo dicono quasi tutti, se lo facessi ancora lo direbbe di nuovo la metà. (Garau, intervista)

Compattare gli spettatori nella ripetizione di una parola o di una frase su comando del performer innesca secondo Sergio Garau anche un'interessante riflessione politica, perché crea quella pressione sociale che in tedesco si chiama *Gruppenzwang*. Nel caso della sua performance *10 Game Over*, in cui la ripresa corale del pubblico è proposta spesso per ogni singolo verso, la divertente ripetizione iniziale di numeri binari in lingue diverse lascia poi il posto a frasi e numeri significativi dal punto di vista storico e politico come:

9/11 9-1-1 Bombardieri su P'yŏngyang  
9/11 9-1-1 Bombardieri su Tehrān

9/11 9-1-1 Bombardieri su Baġdād  
forza taglia sega lega forza taglia lega sega  
forza mafia ali taglia mafia forza sega italia  
(Garau, a 2014)

Anche la scelta di una non partecipazione da parte pubblico, naturalmente, si rivela profondamente significativa per la resa della performance<sup>60</sup>. Proprio a proposito di *IO Game over* Sergio Garau racconta nell'intervista: "in Lussemburgo un giurato si è astenuto dal voto poi ha detto che avrebbe dato dieci a me e quattro al pubblico che ha ripetuto queste cose senza rendersi conto che succedono ogni giorno".

La testimonianza di Garau è per noi di fondamentale interesse per osservare come l'esperienza di vari pubblici reali nel tempo modelli la costruzione dell'uditorio implicito del performer, plasmando aspettative e meccanismi che divengono man mano un esempio per l'intera scena.

L'analisi delle varie funzioni nominate conferma chiaramente quanto detto in apertura a proposito della preformulazione celata nei preamboli, che, nonostante l'apparente spontaneità, possiamo considerare talvolta soggetti a una fabbricazione benigna.

#### 4.1.2 Il passaggio dal preambolo alla poesia

Avevo accennato al compito del notaio di cronometrare la performance per attribuire eventuali penalità. Il regolamento del torneo italiano recita a questo proposito:

Il tempo dei 3 minuti sarà calcolato dal momento in cui il poeta inizia a dire il testo. Al poeta è chiesto di non dilungarsi nell'introduzione alla poesia. L'M.C. può chiedere al concorrente di iniziare la dizione del proprio testo in gara qualora l'introduzione dovesse prolungarsi eccessivamente.<sup>61</sup>

Il tempo concesso per l'introduzione è compreso solitamente tra i trenta secondi e il minuto. Decidere tuttavia quando far partire e finire il tempo a disposizione dello slammer - un'operazione appunto di *bracketing* - può essere complesso. Esistono due formule standard a disposizione dello slammer per indicare con chiarezza la separazione tra preambolo e performance da cronometrare: "via col tempo" è la più comune, mentre la parola "slam" è usata soprattutto dalla performer Eugenia Giancaspro (*a.k.a.* Antigone) e dai membri del collettivo campano *Caspar*.

Quando la fine del preambolo, e quindi l'inizio del testo, non viene esplicitamente dichiarato dallo slammer con queste formule, è il notaio a decidere quando far partire il cro-

<sup>60</sup> In due video della performance, il primo durante uno slam in Ticino, il secondo di fronte a un pubblico francese, è possibile notare le differenti reazioni alla richiesta di partecipazione anche in corrispondenza delle parole da ripetere. Cfr. Garau (a 2014 e b 2015).

<sup>61</sup> Cfr. Regolamento campionato LIPS.

nometro. È il caso ad esempio della performance *Flashback* di Lorenzo Maragoni (2019) o della seconda performance di Alice Casadei alle semifinali nazionali 2019, cui seguirono brevi polemiche per l'attribuzione di un'eccessiva penalità da parte dei notai<sup>62</sup>.

#### 4.1.3 L'esecuzione del testo

Come già sostenuto precedentemente, il *keying* applicato in questa fase è quello del *make-believe*, soprattutto nella direzione della drammatizzazione. Per comprendere più a fondo i suoi limiti e il suo funzionamento, ho ritenuto utile procedere alla constatazione di importanti somiglianze e differenze rispetto alle caratteristiche descritte da Goffman per illustrare il frame teatrale.

Le somiglianze riguardano tre punti principali.

a) In primo luogo, il linguaggio utilizzato è completamente diverso da quello dell'interazione ordinaria. Una prima differenza banale riguarda la strutturazione scritta del testo, che ha a disposizione e talvolta fa un uso eccessivamente esibito degli strumenti canonici della poesia (rime, figure retoriche e di suono). La regola dei tre minuti poi, che poggia sull'idea che "three minutes is all we can stand", ha plasmato la *slam poetry* come limite formale specializzante nello stesso modo in cui la forma di due quartine e due terzine in endecasillabi orienta la scrittura di un sonettista. La seconda distinzione concerne invece quella che in gergo tecnico viene definita l'*oratura*<sup>63</sup> del testo e che si traduce in variazioni studiate del timbro e del tono della voce, o, più spesso, in una maniera declamatoria, urlata o cantilenante.

b) In secondo luogo, tutto ciò che in teatro accade sulla scena è codificato come parte dello spettacolo. Si tratta di una valvola di sicurezza psicologica, che ci permette ad esempio di non preoccuparci delle rappresentazioni di violenza e di vederle come previste e sotto controllo. Anche durante le performance degli slammer questa valvola si rivela (in parte, come vedremo) attiva. Lo notiamo soprattutto nelle performance di Sergio Garau, che durante le sue esibizioni finisce spesso per coinvolgere gli spettatori fisicamente, toccandoli, scuotendoli, baciandoli, urlandogli in faccia, prendendoli per il bavero. Questo fa parte pienamente della sua proposta artistica ed è compreso dagli spettatori come tale: "porto qualcosa di lontano dall'idea della poesia inoffensiva: rischi qualcosa. Vado dal vecchietto e lo scuoto" (intervista). Se Garau ripetesse le medesime azioni al di fuori dei tre minuti della sua performance, la legittimità delle stesse sarebbe sottoposta al *keying* dell'interazione ordinaria, con conseguenti "normali" proteste. Ne

62 Cfr. Casadei (2019). La notaia, di fronte alle proteste per il conteggio di alcuni secondi in più, disse di aver iniziato a cronometrare dal respiro profondo proposto dalla Casadei al pubblico.

63 Dome Bulfaro la definisce come "quella pratica di traduzione orale che mette in voce la scrittura". Cfr. l'intervista a Bulfaro (2019).

costituisce la prova l'effetto di sua performance per un'iniziativa della pagina facebook *Social Slam*, che invitava i poeti performativi a declamare senza preavviso in pubblico come fossero poesie l'*hate speech* tipico di molti commenti sui social. Poiché la performance ha luogo senza la cornice protettiva del frame, il risultato è lo sconcerto degli avventori del locale e l'intervento del buttafuori per allontanare Garau<sup>64</sup>.

c) La terza fondamentale somiglianza col frame teatro ha a che fare con la percezione collettiva, valida per ogni performance, che performer e uditorio stiano su due diversi piani di esistenza (Goffman: 127). In una conversazione ordinaria, è prevista al contrario una risposta diretta dai partecipanti all'interazione, che si trovano appunto su un medesimo *plane of being*. Durante una performance, invece, l'uditorio è chiamato a rispondere indirettamente, a comando e soprattutto attraverso la sua presenza. È previsto uno spazio preciso per l'*audience response* sia in teatro sia durante un poetry slam. Il punto dieci del regolamento del torneo LIPS stabilisce chiaramente che l'uditorio non può essere volontariamente fonte di disturbo se la performance è in corso, a meno che non sia richiesta una partecipazione attiva da parte dello slammer che si esibisce<sup>65</sup>.

Le differenze tra teatro e slam da considerare sono invece le seguenti:

a) Se, come abbiamo sostenuto, il piano di esistenza di uditorio e performer è differente sia nel teatro sia nel poetry slam, il *bracketing* spaziale che segna il confine tra i due diversi piani non è definito allo stesso modo. In teatro è la *stage line* a segnare chiaramente il limite tra ciò che è dentro e ciò che è fuori dalla rappresentazione. All'apertura del sipario, l'attività può essere rappresentata in interni senza muri, senza soffitti e i personaggi in scena sembrano non accorgersi che le loro azioni sono esposte di fronte a un pubblico (Goffman: 139-140). Spiega bene questa diversa esposizione delle azioni tra teatro e slam Salva Soler, attore e slammer spagnolo:

In poesia c'è in più un contatto diretto con lo spettatore, nel teatro lo spettatore è come se osservasse dalla serratura, guardando in una stanza. Con la poesia invece gli parli direttamente. [...] La connessione [col pubblico] con la poesia è un'altra.  
Soler (2020: 8:16-11:32)

Nel poetry slam, la quarta parete è infatti statutariamente abbattuta<sup>66</sup>, lo slammer si mostra cosciente che le sue azioni e il suo discorso vengono esposti di fronte agli spettatori, al punto da fare talvolta riferimento al momento stesso dell'esecuzione o di cercare

<sup>64</sup> Cfr. Garau, *Muraglia* (c 2019).

<sup>65</sup> Cfr. Regolamento campionato LIPS.

<sup>66</sup> Una rara eccezione nel panorama italiano è costituita per esempio da certe performance di Luca Bernardini come *Ultras* in cui lo slammer mette in scena il personaggio di un figlio che parla col padre in coma, come se nessuno lo osservasse. Cfr. Bernardini (2019).



in diversi modi un'interazione. Questa può consistere, come abbiamo visto per Garau, in un contatto fisico o vocale diretto, ma anche nella richiesta di collaborazione da parte di un volontario del pubblico<sup>67</sup> o in diverse instaurazioni di contatto visivo<sup>68</sup>.

b) In teatro, l'applauso finale "wipes the make-believe away". Gli attori si spogliano dell'identità impersonata, al punto che, quando salgono sulla ribalta per inchinarsi agli applausi, indossano costumi che appaiono come tali e che non sono più abiti coerentemente riempiti dal personaggio (Goffman: 131-132). Ciò è possibile perché – spiega Goffman – il frame teatrale ha fornito alla società occidentale una chiara distinzione concettuale di base tra l'attore/performer sul palco e il personaggio che interpreta. È quello che Goffman chiama un *self* duale.

Nothing could be more natural and clear than to speak of an actor like John Gielgud taking a part like Hamlet. [...] it is quite clear that an individual employed in stage acting will demonstrate at least a dual self, a stage actor (who seeks help from the prompter, cooperation from other members of the cast, response from the audience) and a staged character. (Goffman: 128-129)

La conseguenza più importante del *self* duale è che le parole pronunciate e le azioni rappresentate dall'attore mentre è sulla scena non influiscono sulla percezione da parte del pubblico della sua identità reale, l'identità del personaggio rimane separata dalla sua. Possiamo definirlo uno dei principi organizzativi di base che regolano la percezione nel frame teatrale. Per riprendere l'esempio di Goffman, la responsabilità delle azioni e delle affermazioni di Amleto non ricade anche su John Gieguld.

Salva Soler conferma per il teatro la differenza che abbiamo già enunciato tra attore e personaggio e introduce un'altra idea fondamentale per la nostra riflessione: in teatro le interpretazioni sono di chi dirige lo spettacolo, del regista.

Il buono del teatro è che noi possiamo identificarci come interpreti col testo che facciamo, ma a volte no, possiamo anche solo godercelo, perché non siamo le persone che stiamo interpretando. Per esempio, io potrei interpretare un assassino seriale, godere nel farlo, sapendo però che il messaggio non è il mio messaggio. [...] Ho fatto molto teatro nel quale mi sono identificato col messaggio, ma in questi casi le cose che dici, le interpretazioni sono di chi ti dirige, di chi dirige lo spettacolo, non sono come le direi io [...]. Quando faccio uno slam, quando faccio poesia io utilizzo gli strumenti dell'attore, ma quello che sto sentendo è solo quello che mi appartiene.

67 Francesca Gironi richiese l'intervento di un volontario sul palco per stabilire un contatto visivo alle semifinali di Ragusa 2019. In quell'occasione i due Mc domandarono al presidente della LIPS Sergio Garau se il volontario andasse considerato alla stregua di un oggetto di scena, ottenendo risposta negativa.

68 Marc Smith ne suggerisce quattro nel suo manuale: "the speech maker's scan, the direct approach, the wall focus technique, the imaginery friend routine." Cfr. Smith (2009: 98-99)

Approfitto soltanto degli strumenti della professione. [In teatro] il pubblico è connesso col personaggio e non con Salva. (Soler, intervista, 2020: 8:16-11:32)

Il lessico che Goffman impiega per analizzare la fonte di un qualunque messaggio ci è utile per distinguere nel frame teatrale quattro funzioni: *mandante/committente (principal/ordinator)*, *emittente/animatore (emitter)*, *figura* e *stratega* (Goffman: 516-529)<sup>69</sup>. Queste servono a capire lo stato di partecipazione del soggetto nell'azione in corso. Quando viene comunicato un messaggio, il *mandante* è chi viene considerato responsabile della posizione attestata nell'affermazione; l'*emittente* è il responsabile della trasmissione e dell'animazione del messaggio articolato<sup>70</sup>; la *figura* è una delle configurazioni che l'attore può animare<sup>71</sup>, lo *stratega* è lo specialista cui è deputato il compito di stabilire la situazione. Nel teatro possiamo considerare il regista secondo la funzione di stratega cioè, come sostiene Soler, colui che decide dall'esterno come le cose devono essere dette; l'attore secondo quella di animatore; il personaggio insieme come figura e mandante quando parla in prima persona, responsabile "vuoto" delle conseguenze dell'azione all'interno della finzione. Riprendendo l'esempio sul self duale precedentemente proposto, possiamo vedere l'attore John Gieguld come l'animatore del messaggio espresso sulla scena; il mandante/responsabile della posizione attestata dal significato del messaggio è il personaggio/figura di Amleto, che parla in prima persona, e lo stratega è infine il regista che dirige lo spettacolo.

È importante ribadire che nel *frame* teatrale l'attore non può mai essere il mandante del messaggio trasmesso, ma solo il suo animatore: se Soler interpreta il personaggio di un assassino seriale questo non vuol dire che assume in prima persona la posizione dell'assassino e la responsabilità delle violenze commesse sulla scena. Il mandante coinciderà piuttosto col personaggio/figura che dice io o col personaggio responsabile dell'affermazione, se questa è riportata. Durante la finzione, l'animatore in qualche modo sembra dissolversi nella sua incarnazione della figura: "il pubblico è connesso col personaggio e non con Salva".

Nel poetry slam avviene invece per lo slammer un'interessante unificazione delle funzioni: l'animatore del messaggio può essere contemporaneamente anche stratega, figura

69 Ringrazio Vincenza Fusaro per aver attirato la mia attenzione su questi quattro concetti di Goffman per analizzare il poetry slam.

70 Per comprendere appieno la differenza tra animatore e mandante nell'interazione ordinaria è necessario considerare che, nel caso di affermazioni che riportano un messaggio di altri o una citazione, il mandante non coincide con chi parla. Se A dice a B "Voglio sapere quando torni", A è sia animatore sia mandante del messaggio di cui B è il ricevente. Se invece A dice a B "C vuole sapere a che ora torni", A è l'animatore del messaggio, B il ricevente e C il mandante.

71 Esistono diversi gradi di animazione a seconda della distanza tra animatore e emittente o tra animatore e figura. Goffman propone l'esempio di un giocatore di scacchi che si trova a una distanza molto breve dalle pedine che anima, che costituiscono le sue figure e mandanti apparenti. Testimoniano quest'ultima funzione espressioni come "Regina mangia Alfiere". Un attore sul palco è ancora più vicino perché muove direttamente il proprio corpo per assolvere il suo compito di animatore. Nel caso del teatro si parla di *figure sceniche*, per i cui atti e affermazioni nessuno è realmente responsabile al di fuori della finzione.

e mandante. Benché, come abbiamo visto nella trattazione sul preambolo, lo slammer infatti crei più o meno consapevolmente un personaggio quando sale sul palco, e sia poi attuata una drammatizzazione che rientrerebbe nel *keying* del *make-believe*, ciò che effettivamente succede e che viene unanimemente testimoniato da slammer e studiosi è che l'io fisico dello slammer al termine della performance finisce per portarsi dietro qualcosa dell'io lirico rappresentato.

Somers-Willet attribuisce la tendenza del pubblico a fondere e confondere (*conflate*) io lirico e io del performer alla regola per cui lo slammer deve essere l'autore e l'unico possibile interprete del testo. Tale norma del poetry slam contraddice con interessanti conseguenze la definizione della letteratura come "discorso di riuso" di Lausberg<sup>72</sup>. L'assoluta centralità dell'*authorship* provoca infatti una *hyperawareness* di chi parla in prima persona e la percezione dell'uditorio che sia messa in scena non solo la performance di un testo poetico, ma di un'identità vera nella realtà ordinaria.

Because the slam format demands that the "I" of the page must also be the "I" of the stage, slam poetry leads to a hyperawareness of the first-person speaker, manifested most commonly in the performance of the author's identity. This performance of self takes place even when the slam poet is not writing in the first person. [...] Slam poetry declares that its authors are alive and well, leaving little question in an audience's mind as to who is speaking. Such an association brings with it demands on slam poets, making them immediately accountable for the viewpoints expressed within their poems. (Somers-Willett, 2009: 19-20)

Durante la performance non c'è dubbio su chi stia parlando: Somers-Willet testimonia chiaramente che lo slammer diviene "accountable" per i punti di vista espressi nella poesia, si mostra insomma non solo come *l'emittente* ma soprattutto come il *mandante* del messaggio.

Nel poetry slam, dunque, non avviene un dissolvimento della finzione grazie al marcatore dell'applauso finale, bensì un consolidamento della finzione stessa. La performance diviene per lo slammer un momento di negoziazione della sua identità. Come abbiamo accennato precedentemente, lo slammer non si mostra, come invece fa l'attore di teatro, come altro da sé. Questa fondamentale differenza sulle regole di funzionamento dei due *frame* conferma ulteriormente nel poetry slam la percezione del pubblico di un *self* dello slammer non più come duale ma come unificato.

---

72 "Il discorso di ri-uso è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni (solenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente, dallo stesso oratore o da oratori che cambiano: esso mantiene la sua "usabilità" per dominare, una volta per tutte, queste situazioni tipiche (all'interno di un ordine sociale che si presume costante)." (Lausberg, 1969: 16). A pp. 20-21 viene illustrato il legame tra discorso di ri-uso, genere epidittico e letteratura.

#### **4.1.4 La votazione**

L'applauso non spazza via la finzione, ma funge da parentesi interna per il subentrare del *keying* della competizione. Alla fine della performance di ogni poeta, il maestro di cerimonie riprende la parola per invitare i giudici ad esprimere un giudizio secondo le modalità che già abbiamo descritto. La chiamata del performer successivo sul palco, insieme al consueto applauso di accoglienza da parte del pubblico, lascia poi nuovamente spazio alla laminazione dell'attività che è stata analizzata a proposito del preambolo e dell'esecuzione del testo.

## 5. Formule dell'apparire: essere uno slammer

Attraverso il confronto col *frame* teatrale, è stata esaminata la questione dello stato di partecipazione all'attività e della differente percezione del self che riguarda rispettivamente attore teatrale e slammer. Si rivela necessario, a questo punto, introdurre un ulteriore tassello attraverso due concetti che Goffman chiama genericamente *formule dell'apparire*. Queste indagano in primo luogo le dinamiche di assunzione di un ruolo/capacità da parte dell'individuo che partecipa all'attività (*formula persona-ruolo*) e in secondo luogo il legame tra il suddetto ruolo e il personaggio che viene rappresentato nella performance (*formula ruolo-personaggio*). Nel caso del poetry slam, questi concetti ci permetterebbero di definire, in particolare, il rapporto tra individuo e slammer (il ruolo) e tra lo slammer e l'io lirico esibito sul palco (il personaggio).

Le due formule si rivelano insomma pertinenti per la nostra analisi per rispondere alle seguenti questioni, che mi sembrano assolutamente utili per la definizione del frame:

- Chi è lo slammer?
- Come si diventa uno slammer?
- È un'etichetta accettata dal movimento?
- Chi può diventare uno slammer?
- Quali identità uno slammer può performare legittimamente?

### 5.1 La formula persona-ruolo: essere o fare lo slammer?

Ho accennato che se la *persona* è l'individuo che decide di partecipare con le sue poesie al poetry slam, il *ruolo* da assumere è quello di slammer. Una premessa fondamentale che Goffman esplicita nella sua trattazione della formula persona-ruolo consiste, tuttavia, nel prendere una decisa posizione rispetto alla prospettiva essenzialista, che considera il ruolo come una questione sociale e la persona che lo proietta come un'entità più reale, autentica, essenziale.

In formulating a separation of some kind between person and role, one should in no way precommit oneself to notions about the "essential" nature of each. There is a tendency to assume that although role is a "purely" social matter, the engine that projects it – the person or individual – is somehow more than social, more real, more biological, deeper, more genuine. This lamentable bias should not be allowed to spoil our thinking. The player and the capacity in which he plays should be seen initially as equally problematic and equally open to a possible social accounting.

[...] Moreover, what is individual or person in one context is role or capacity in another. Just as one can speak of women who are or are not mothers, so one can speak of presidents who are or are not women. (Goffman: 269-270)

Goffman muove insomma da premesse *queer*<sup>73</sup> sull'identità. Secondo le *queer theories*, l'identità si configura infatti non come un'essenza bensì come una performance, la cui ripetizione provoca l'illusione di una concretezza ontologica. Una differenza tra *persona* e *ruolo* in termini di maggiore essenzialità della prima rispetto alla seconda non è pertanto pensabile proprio perché, come scrive Goffman nella citazione che abbiamo riportato, a seconda dei contesti sono performance interscambiabili: ciò che in una situazione è *persona* in un altro è *ruolo* e viceversa. In tal senso, possiamo parlare ad esempio di "slammer carcerati" o "slammer donne", ponendo, nella formulazione linguistica dell'espressione, l'individuo (il carcerato o la donna che fa slam) come un ruolo con una specifica valenza sociale.

Iniziamo la nostra riflessione dalla prima domanda proposta: chi è lo slammer?

Dalle interviste che ho condotto emergono due tendenze, spesso coesistenti, sulla considerazione dell'identità di slammer da parte di chi la assume. Una tendenza maggioritaria presuppone che possa essere chiamato slammer chiunque partecipi a un poetry slam, anche se è alla sua prima gara. In tal senso, si tratterebbe di un'identità consapevolmente performativa, che non riguarda più diffusamente il soggetto, ma che si assume "a comando" per le sole due ore della performance in cui il frame è attivo e alla sua conclusione viene immediatamente meno. Pensiamo, ad esempio, a quando un gruppo di bambini "gioca agli indiani": per la durata del gioco si stabilisce che i partecipanti assumono l'identità di pellerossa rappresentata attraverso gesti e marcatori convenzionali, che per tutti sono propri del "fare l'indiano". Quando il gioco finisce, l'identità di indiano (di slammer nel nostro caso) si dissolve con la fine della performance. Recuperando un esempio usato da Francesca Pels per spiegare questo meccanismo: "dire che uno è slammer è come dire: ah lui è un tennista perché la domenica va a giocare a tennis" (intervista).

Una seconda tendenza ha a che fare invece con il riconoscimento esterno di un'identità non solo temporanea ma di un'etichetta artistica più ampia, che vede lo slammer come membro stabile di una comunità e come un professionista esperto. Se nel primo caso si diventa uno slammer anche partecipando a un solo slam, è necessaria in questo senso più ristretto del termine una frequentazione abituale della scena e una piena com-

---

73 Com'è noto, la teoria queer ha raggiunto la popolarità dopo la pubblicazione del famoso volume *Gender trouble* di Judith Butler nel 1990. Come giustamente spiega Carmen Dell'Aversano, tuttavia, il sociologo Harvey Sacks (1935-1975), allievo di Goffman a Berkeley, aveva descritto la natura performativa dell'identità più di vent'anni prima di Butler. Cfr. Dell'Aversano (2018: 47-48)

preensione di come funziona il poetry slam, che sottende, secondo me, una costruzione consapevole dell'uditorio implicito, cioè delle aspettative proprie del pubblico potenziale dello slam. Capire come tale costruzione avviene, come ho accennato all'inizio, è l'obiettivo finale di questo lavoro.

Una nota interessante, collegata a questa seconda percezione degli slammer, è ravvisabile in una formula, declinata in modi simili e che indicherò con una sottolineatura delle citazioni, che quasi tutti gli intervistati hanno usato nel rispondere alla domanda del questionario "ti definisci uno slammer?":

- Se mi definiscono slammer non lo percepisco come un insulto o una cosa denigrante. (Fabiani, intervista)
- [...] È facile mascherarsi dietro questa parola per non definirsi poeta, così non mi vergogno, ed è anche facile per far capire alle persone quello che faccio così sembra che me la tiro di meno. [...] Dipende dal peso che la situazione richiede. Se sei davanti a un poeta, uno che si definisce poeta, io la prima cosa che dico è "faccio slam". Se mi trovo davanti a uno che fa slam vedo. (Savogin, intervista)
- Anch'io sono stato chiamato slammer diverse volte ma non per questo mi sono sentito dimidiato. [Il termine] si presta più a una sorta di ghetizzazione. (Garau, intervista)
- È una parola che non mi piace molto, la sento quasi come un insulto. (Pels, intervista)
- Finisce che io non mi voglio chiamare slammer perché mi sembra sia qualcosa di riduttivo, non riconoscibile oltre la scena. L'etichetta più consona al fine di avere questo riconoscimento è quella di poeta, non di slammer. (Cunial, intervista)

Queste testimonianze delle interviste ci permettono di rispondere anche alla seconda questione: quella di slammer è un'etichetta accettata dal movimento? È evidente una *excusatio non petita*, che prende le mosse da un presupposto comune: proclamarsi "slammer" non solo non è vantaggioso, ma è un'affermazione che il sociologo Harvey Sacks definirebbe un'*accountable action*. Vengono così chiamate quelle azioni in senso ampio (quindi anche dichiarazioni, convinzioni, gusti) per cui è considerato legittimo richiedere spiegazioni e giustificazioni, in quanto devianti rispetto a una presunta normalità<sup>74</sup> (Sacks 1992: I, 58). La persona a cui viene richiesto l'*account* si ritrova in una posizione di inferiorità rispetto al suo interlocutore, perché chi l'ha chiesto può essere l'unico arbitro dell'adeguatezza della spiegazione. È per questo che performer come Garau e Cunial descrivono nelle interviste il rischio legato all'uso dell'etichetta di slammer di non

<sup>74</sup> La richiesta di spiegazioni (*accounts*) è possibile per certe azioni e non per altre, che appartengono invece a un'ordinarietà non osservabile. È il motivo per cui ci sembra sensata la domanda "perché sei vegetariano?" e non la domanda "perché ti piacciono gli uomini?" rivolta a una donna.

ricevere un giusto riconoscimento esterno per la propria ricerca artistica, che appare, piuttosto, come ridotta e parziale. La percezione di questo rischio è un effetto derivante dalle numerose critiche che sono state mosse al poetry slam dal mondo accademico e dai *poeti poeti*<sup>75</sup>: dal celebre commento di Harold Bloom sullo slam come “morte dell’arte” al declassamento del poetry slam come intrattenimento e cabaret di Maurizio Cucchi e Milo De Angelis<sup>76</sup>. Un’etichetta alternativa, benché anch’essa usata talvolta sotto la forma dell’*excusatio*, è quella più ampia e tradizionale di poeta. L’idea che emerge è che essere slammer sia “troppo poco” e che quella prima tendenza di cui abbiamo parlato, che consente di considerare slammer chiunque partecipi al gioco a prescindere dalla qualità del suo intervento, non renda giustizia in maniera opportuna al lavoro di chi porta avanti una ricerca artistica consapevole al di fuori della scena slam.

Viceversa, dire di essere slammer invece che poeta può fungere da schermo di fronte alle aspettative evocate dall’assunzione piena della seconda etichetta, più faticose da sostenere. Ancora, come nel primo caso, ci troviamo di fronte a un’accezione dell’identità di slammer pienamente performativa, che ha senso assumere in maniera programmata di fronte a certi interlocutori e non di fronte ad altri, in certi contesti e non in altri. Come dice Savogin (intervista), “dipende dal peso che la situazione richiede”.

La riflessione condotta finora ci conduce dunque alla terza domanda: chi può avere accesso all’identità/ruolo di slammer?

Il primo elemento in atto della formula persona-ruolo è per l’appunto il *casting*, l’assegnazione delle parti: “given a role to be performed, what limitations are established concerning who can qualify for playing it?” (Goffman: 270). Sul piano ufficiale, il regolamento LIPS si pronuncia in maniera esplicita su una modalità di iscrizione libera e gratuita, per poeti di qualsiasi età, di qualsiasi nazionalità, che si esprimano in qualunque “lingua, idioma o dialetto”<sup>77</sup>. Non è contemplata dunque alcuna limitazione sulla base di censo, razza, lingua, età. Sulla possibilità di accesso in base al grado di istruzione e al sesso non ci sono indicazioni esplicite ma, sulla base della mia esperienza, credo il motivo sia da rilevare nella presenza abituale e quindi scontata e aproblematica di slammer di qualsiasi sesso e qualsiasi livello educativo.

Che le intenzioni di inclusività sociale dello slam siano un elemento assolutamente prioritario lo dimostra per esempio che grazie agli slam organizzati al carcere di Opera

---

75 È una formula con cui intendo i poeti “tradizionali” su carta, riprendendo la dicitura “poesia poesia” proposta in Simionetti (2018: 30).

76 Cfr. L’articolo pubblicato da Fabio Chiari (2017) per *L’Espresso* dal titolo *L’Italia, il paese con tre milioni di poeti* per gli interventi di Cucchi e De Angelis e Somers-Willet (2009: 21) per l’opinione di Bloom che riporto qui di seguito: “Of course, now it’s all gone to hell. I can’t bear these accounts I read in the *Times* and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-spots are declaiming rant and nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter which is actually not there, but might as well be. This isn’t even silly, it is the death of art.”

77 Cfr. punti 6 e 11 del Regolamento campionato LIPS.



a Milano un detenuto, tra i vincitori del campionato lombardo, sia riuscito ad arrivare alle finali nazionali di Ragusa 2019. Le regole ufficiali prevedono insomma, senza esclusioni, che chiunque sia disposto a prendere un microfono per recitare testi originali e farsi valutare da una giuria popolare, rispettando le regole del format, possa iscriversi liberamente.

Benché gli slam siano aperti a tutti, esistono, tuttavia, alcuni standard sociali applicati in maniera differenziale, che riguardano il riconoscimento di altri obblighi di ruolo del soggetto (Goffman: 271). Un sordo-muto, ad esempio, si vede riservato uno spazio privilegiato nei *Deaf slam*<sup>78</sup>, slam esclusivamente nella lingua dei segni, che negli Stati Uniti vengono adesso organizzati al Nuyorican Poets Café, un luogo significativo nella storia dello slam. Esiste inoltre un torneo nazionale Under 20 destinato a chi non abbia ancora compiuto il ventunesimo anno di età<sup>79</sup>.

Un ultimo elemento di interesse per la nostra trattazione della formula persona-ruolo è dato dal comportamento degli slammer fuori-dal-frame durante la performance. Ogni ruolo, sostiene Goffman, lascia infatti spazio alla persona:

For example, as already considered, no matter how formal the occasion, he is likely to have some legitimate right to squirm, scratch, sniffle, cough, and otherwise seek comfort and repair minor disarray to his costume. [...] Rights to this kind of out-of-frame behaviour can properly be seen as one expression of the limits placed upon the claims of role. (Goffman: 273)

Il poetry slam non richiede per il ruolo di slammer un particolare formalismo né sul piano del comportamento da tenere sul palco né sul piano del vestiario. L'esibizione dell'autenticità<sup>80</sup> è anzi un elemento essenziale per il successo della performance. Una delle regole principali nega appunto l'uso di costumi di scena, ma credo sia vero quanto una volta mi disse Eugenia Galli alle finali regionali della Toscana 2018: "agli slam peggio ti vesti più vinci"<sup>81</sup>. Lo slam si pone infatti come movimento di controcultura, in opposizione all'apparenza ingessata dei reading tradizionali. Se tutti i giorni lo slammer si veste in jeans e felpa, è il caso che anche allo slam si presenti così. Né un costume né più banalmente il "vestito buono" è opportuno e necessario per lo slammer proprio perché,

78 In Italia non esistono ancora dei Deaf slam, ma la performer Eugenia Giancaspro è attiva da più di un anno in politiche di inclusione della comunità sorda nel poetry slam grazie alle sue traduzioni in lingua dei segni e alla sua stessa proposta artistica, che abbina un vivace accento beneventano al silenzio della LIS.

79 La scelta della soglia dei vent'anni è probabilmente legata al raggiungimento della maggiore età a ventun anni negli Stati Uniti e quindi alla possibilità di consumare liberamente nei pub in cui di solito vengono organizzati gli slam.

80 Somers-Willet spiega nel modo seguente cosa si intende per *autentico* nell'uso comune: "the term *authentic* applied in everyday use is often meant to suggest instances in which subjectivity and identity are generated beyond or without external (i.e. cultural or discursive) constraints." (2009: 73).

81 Tradendo il suo stesso consiglio, allo slam del torneo di Zelig, Eugenia Galli decide invece di indossare un abito piuttosto elegante, coi tacchi.

come abbiamo visto, una delle peculiarità del *frame* prevede che l'io della pagina, l'io sul palco e l'io biografico dell'autore coincidano il più possibile.

Costituisce un'ulteriore prova di questo dato un tipo di attività fuori dal *frame* spesso visibile: il soddisfacimento sul palco di impulsi emotivi spontanei apparentemente incontrollabili, che un attore di teatro non potrebbe in alcun modo permettersi. Il tutorial su Youtube *How to write a slam poem* della slammer Jillian Rabideau li consiglia perfino come un'ottima strategia per rendere la performance più convincente, muovendo dal presupposto per cui "slam is supposed to be emotional":

Don't be afraid to get emotional. This is the biggest thing. If your voice cracks keep going, if you start crying maybe take a minute and if you want to keep going, keep going. If you start laughing at the middle of your poem: laugh! Slam poetry is supposed to be emotional. And so if emotional responses start to arise while you are performing, roll with them! Move like they're natural and it's going to make your performance more convincing, more emotional and vulnerable and just better quality all around. (Rabideau, 2019: 10:10-10:44)

La rottura del *frame* performativo fornisce al pubblico la possibilità di guardare dietro le quinte del ruolo e di dargli per l'appunto l'impressione di avere pieno accesso al *self* "reale" della persona che lo proietta. L'espressione usata dalla Rabideau "move like they're natural" – comportati *come se* le tue risposte emotive fossero naturali – è indicativa nella necessità di una consapevole performance dell'essere autentici. La slammer non dice *perché* sono naturali, ma *come se* fossero naturali. L'invito è, a mio giudizio, quello di mischiare i *keyings*, sfruttando l'*ambiguità* del *frame* dovuta alle sue molte laminazioni, perché il pubblico non giudichi quelle risposte emotive come parte di una finzione ma come provenienti dal *self autentico*, profondo. Come abbiamo visto, d'altronde, slammer come Cunial si servono coscientemente di questa performance di autenticità nel preambolo per potenziare l'esibizione.

## 5.2 La formula ruolo-personaggio

Goffman osserva che in teatro un bravo attore deve accettare qualsiasi parte. Sono tuttavia richiesti elementi di continuità riguardo al sesso, l'età, la razza: un'attrice donna quindi, per esempio, interpreterà il personaggio di una donna (anche se, com'è noto, fino a qualche secolo fa non era affatto scontato). Si può rilevare, inoltre, che mentre un attore teatrale relativamente giovane può dipingersi col trucco una ruga per interpretare un uomo vecchio, un attore cinematografico dovrà invece avere un *physique du rôle* assai più aderente al suo personaggio, perché lo sguardo della telecamera sarà molto più

vicino e meno indulgente di quello dello spettatore teatrale seduto in un palchetto o in platea. È un esempio di come la formula persona-ruolo vari a seconda del *frame* considerato (Goffman: 278-280).

Quali identità/personaggi uno slammer può performare legittimamente? La risposta condivisa da tutti gli intervistati è: un'identità che appaia autentica, che porti lo slammer a "mettersi a nudo". Concordo pienamente con quanto afferma Somers-Willett quando scrive: "poetry slams are venues where poets come to express themselves. When I say 'express themselves', I mean more than 'to say what's on their minds'" (2009: 68). Abbiamo ribadito lungo il corso di tutta la trattazione che il *frame* poetry slam, con le sue numerose laminazioni, prevede che lo slammer non si mostri come altro da sé, che il suo self sia percepito come unificato e non duale, che sia non solo *animatore* ma *mandante* del messaggio della performance. Ma in cosa consiste questo esprimere se stessi e cosa significa "mettersi a nudo"?

Hellen Gregory nel suo studio sulle dinamiche dello slam della scena anglofona, parla di un vero e proprio "identity work", portato avanti non solo dallo slammer, ma dall'intero processo interattivo dell'attività in corso. L'identità dello slammer si costruisce all'interno del rapporto col pubblico, assume consistenza nella relazione.

La drammatizzazione – lo ribadiamo – è intesa nello slam come *non-fiction*.

When slam poems are written in the first person, the events and opinions which they describe are invariably read as non-fiction, and even second or third person pieces may be viewed as autobiographical. The onus is thus on the poet to make clear to the reader where a poem is *not* a direct account of their own experiences or beliefs. They may do so through a variety of strategies, including presenting an explicit disclaimer, adopting an accent, using humour or including obviously fictional events in the piece. It is not simply poems which are performed on slam stages, then, but also the identities (and status) of poets. This identity work is not carried out by slam poets alone, but is an interactive process. Performers, audience members and other slam participants all cooperate to ensure that a consistent face is presented. (Gregory, 2009: 101)

Secondo Gregory, sono quattro le principali spiegazioni per cui la performance identitaria assume una particolare centralità nello slam (ivi: 102). In primo luogo, sarebbe la stessa presenza fisica del performer sul palco a rendere più complesso il distanziamento del messaggio dal suo emittente, ipotesi che, come dimostrerò tra poche righe, ritengo assolutamente valida. In secondo luogo, il valore posto sulla creazione di una comunità nel poetry slam implicherebbe che lo slammer è spesso anche amico o conoscente di alcuni membri del pubblico. È una constatazione che per la mia esperienza della scena

italiana mi sembra poco confermata, perché se è vero che possono esserci membri del pubblico che conoscono il performer che si esibisce, questi costituiscono di solito un'«esigua minoranza», dal momento che gli slammer più attivi sono soliti girare varie città e varie scene, arrivando di fronte a pubblici ogni volta diversi pressoché come assoluti sconosciuti. La terza motivazione considera la tendenza della giuria popolare a collegare più facilmente la qualità di una performance alla verità del suo contenuto rispetto a un pubblico accademico. Questo punto proposto da Gregory ha dunque a che fare con i giudizi di valore sulle scritture dell'io. Nel poetry slam, introdurre una poesia dicendo nel preambolo che si tratta di una storia vera – nel senso che affonda le sue radici nella realtà esterna e nell'esperienza di chi parla – è un espediente diffuso che, a mio parere, dà effettivamente un valore aggiunto al testo per questo particolare tipo di uditorio. Per quanto riguarda i gusti dell'accademia, è vero d'altro canto che una delle più recenti antologie canonizzanti di poesia italiana contemporanea della Bianca Einaudi si intitola significativamente *Dopo la lirica* (Testa, 2015). Sul giudizio negativo su una certa poesia dell'io in ambito accademico si esprime chiaramente Giovannetti, nel suo libro *La poesia italiana degli anni Duemila*:

Nei discorsi sulla poesia d'oggi, affermare che un poeta è lirico rischia di suonare come un insulto. L'epiteto di "lirico", in effetti, evoca spesso una serie di idee non del tutto gradevoli: l'immagine di un autore che si parla addosso, che mette in piazza la propria esperienza utilizzando una forma tendenzialmente semplice ed esibendo strumenti ritmici molto, anzi troppo musicali (troppo tradizionali). (Giovannetti, 2017: 17)

La problematicità dell'epiteto di *lirico* per l'accademia, pertanto, non riguarda semplicemente il fatto di "mettere in piazza la propria esperienza", cioè di scrivere dicendo "io", ma il modo in cui il racconto della propria esperienza è incastrato in una certa forma. Il valore aggiunto della "storia vera" e la riabilitazione dell'io sono infatti tendenze diffuse non solo nello slam, ma nella ricezione di molta letteratura contemporanea, testimoniata dagli studiosi anche per film, libri scritti secondo il genere dell'*autofiction*, narrazioni testimoniali che mettono in discussione i confini tra *fiction* e *non fiction* (Donnarumma, 2014: 117-134). Il maggiore apprezzamento della veracità delle performance da parte di un pubblico popolare rispetto ai gusti di un pubblico accademico mostra quindi uno scarto solo sul piano della forma che viene impiegata dagli autori.

In ultimo, la natura competitiva del format dello slam comporterebbe secondo Gregory la premiazione immediata di identità socialmente desiderabili. L'idea, che trova conferma nello studio di Somers-Willett (2009: 32, 79), presuppone un'equazione tra desiderabile e genuino/autentico. Lo dimostra il fatto che nessuno slammer porta sul pal-

co l'identità di un miliardario con una vita lussuosa e senza problemi, mentre riscuotono grande successo identità a vario titolo marginalizzate nella vita reale, dall'essere donne vittime di molestie maschili al sentirsi malati o stranieri<sup>82</sup>. È importante notare però che *l'essere autentico* non coincide con *l'essere vero*. Perfino presentarsi come uno "straight white guy" può creare il problema di non avere un'identità *abbastanza* autentica e quindi significativa da rappresentare:

the "inherent problem with slam right now...is that if you [are] a cis white male, nobody wants to hear your story. You're left with the option of appropriating, or walking away. I chose to walk away."<sup>83</sup>

La premiazione del pubblico dello slam di cui parla Gregory non riguarda le identità *socialmente* desiderabili, ma quelle *artisticamente* desiderabili, che corrispondono spesso in questo particolare *frame* a figure in qualche modo stigmatizzate.

È compito dello slammer, sostiene infine Gregory, trovare un modo di esplicitare la separazione tra il suo self e quello della *figura*<sup>84</sup> che sta interpretando e questo può avvenire nelle diverse modalità che elenca: l'uso di un accento diverso, una dichiarazione di estraneità durante il preambolo rispetto a quanto raccontato nella poesia, con un tono ironico o con l'inserimento di elementi vistosamente finzionali. Il rischio è altrimenti quello di un serio discredito per lo slammer o della percezione della performance come inautentica e inappropriata da parte del pubblico.

Il tutorial di Rabideau si esprime chiaramente a questo proposito su una delle principali cose da non fare per chi possiede il *know-how* del poetry slam:

One of the biggest no-nose of writing slam poem is do not tell somebody else's story. Don't write on a topic if you don't know anything about it, at least educate yourself first. Don't try to speak for other groups of people on events that you don't know anything about. Keep your story personal, let people who have had those experiences tell their story. Let your stories be of your experiences because not only is speaking on somebody else's story kind of offensive to the people who have gone through those things or to the groups that those stories belong to, you also lose out on an opportunity to tell a story of your own because you are the only person who experiences your life. (Rabideau, 2019: 04:02-4:54)

82 Penso qui alle performance degli slammer italiani Chiara Araldi, Luca Tironi e Jaime de Castro.

83 La citazione, presente in un articolo dello slammer Scott Woods (2016), è tratta da un commento in una discussione online di uno slammer il cui nome non viene citato.

84 Ricordiamo che la figura è una delle varie configurazioni/personaggi che l'attore può animare. Qui di seguito la definizione proposta da Goffman (523): "When an actress takes on the stage part of Clelia Coplestone, she animates a make-believe person, a staged character. By using much the same physical configuration – her own body – she can, appropriately attired, project entities of other realm status; a historical personage, a goddess, a zombie, a vampire, a fleshy mechanical woman. [...] These various configurations which an actress (or actor) can animate need a generic title: call them *figures*".

Non bisogna raccontare la storia di qualcun altro per due motivi principali: in primo luogo farlo nel poetry slam “is kind of offensive” e in secondo luogo il performer rischia di perdere così l’opportunità di raccontare la sua esperienza, che per il motivo appena nominato nessun altro sarebbe legittimato a raccontare. Se anche per la letteratura tradizionalmente intesa e per il teatro è attivo un certo dibattito sul problema dell’appropriazione culturale<sup>85</sup> e quindi sulla titolarità dell’esperienza<sup>86</sup> per assumere in maniera fittizia o raccontare l’identità di qualcun altro, nel poetry slam questo principio appare appunto come un’ingiunzione fondamentale.

Un caso esemplare è dato dalla performance *Skinhead* di Patricia Smith (2010), quattro volte vincitrice del torneo individuale del National Poetry Slam. L’esibizione, oggetto dell’acuta analisi di Somers-Willett, consiste in un *persona poem*, cioè una poesia in cui la slammer interpreta un’identità diversa dalla propria. Questo è chiaramente intelligibile dall’evidente contrasto tra la pelle nera di Patricia Smith e i primissimi versi del testo, in cui a parlare in prima persona è, come suggerito dal titolo, un suprematista bianco, uno *skinhead*:

They call me skinhead, and I got my own beauty.  
It is knife-scrawled across my back in sore, jagged letters,  
it’s in the way my eyes snap away from the obvious.  
I sit in my dim matchbox,  
on the edge of a bed tousled with my ragged smell,  
slide razors across my hair,  
count how many ways  
I can bring blood closer to the surface of my skin.  
These are the duties of the righteous,  
the ways of the anointed. (Patricia Smith, 1992)

Smith performa davanti all’asta del microfono facendo pochi movimenti e incarnando la rabbia del suo personaggio soprattutto attraverso le espressioni del viso: “the tone of her speech is in line with her character’s: aggressive and tinged with her subject’s sense of anger against blacks” (Somers-Willett, 2009: 93). Smith propone un meccanismo che

<sup>85</sup> Non tratterò nello specifico il problema dell’appropriazione culturale nella narrativa perché è una semiotica molto diversa dal poetry slam. Per ulteriori approfondimenti, mi sembra tuttavia particolarmente interessante la posizione dell’autrice statunitense Lionel Shriver (2016), espressa in alcune interviste e in un discorso molto significativo tenuto al Brisbane Writer Festival sul tema Fiction and Identity Politics.

<sup>86</sup> L’espressione “titolarità dell’esperienza” è la traduzione di Maria Armezzani dell’originale “entitlement to experience” di Harvey Sacks: “the teller owns rights to tell this story, and they give their credentials for their rights to tell the story by offering such things as that they saw it, and that they suffered by it.” (Sacks 1984: 424). La titolarità dell’esperienza è dunque quel principio attraverso il quale l’esperienza è socialmente regolata. Nella realtà ordinaria sentire raccontare una storia, infatti, non ci dà gli stessi diritti sull’esperienza in questione rispetto all’aver partecipato a un evento in prima persona (“they suffered by it”) o come testimoni diretti (“they saw it”).

Sartre chiama *radicalizzazione dell'apparenza*, cioè l'esibizione vistosa della performance identitaria attraverso l'affidamento del personaggio a chi non ha le carte in regola per recitarlo "naturalmente" (Goffman: 284). Il cozzare del personaggio con la sua identità razziale e di genere di fronte agli occhi degli spettatori provoca un cortocircuito di grande successo che permette di leggere un preciso messaggio di critica della visione del mondo dello *skinhead*, che non può essere oggetto di fraintendimenti.

La performance si rivela tuttavia un esempio ancora più interessante, nel momento in cui Somers-Willett racconta che, quando lo slammer bianco Taylor Mali propone *Skinhead* in occasione del National Poetry Slam del 1998, la ricezione avviene in maniera ben diversa:

Because Mali is visibly hailed as a white male himself, most of his audience could not readily recognize this voice as a persona and confused the supremacist's position with his own. Those who recognized this voice as a persona still felt the performance was socially inappropriate. In short, the audience balked. (Somers-Willett, 2009: 93.)

Nel momento in cui il contrasto sopracitato viene meno, il *self* si rivela unificato, mandante e animatore del messaggio coincidono creando un effetto negativo. La presenza fisica di Mali sul palco lo ancora al punto di vista espresso nella performance. Ancora una volta, l'applauso non ha il potere di spazzare via la finzione, che rimane attaccata all'identità di Mali, il quale non ha evidentemente esibito le dovute distinzioni, suggerite più su da Gregory, rispetto alla visione del mondo di un personaggio di cui non era neppure l'autore.

Mi trovo in totale accordo con l'interpretazione di Somers-Willett nel sostenere che l'episodio dimostra che, nella sua versione originale, la performance *Skinhead* afferma tanto l'identità del personaggio quanto quella di Patricia Smith "as a black woman". In questo modo, il meccanismo dell'autenticità non viene intaccato. Parlare con la voce di un altro è possibile se l'identità rappresentata afferma il *self* dello slammer oltre il personaggio.

## 6. “Occhi che vedono poesia”

In questo capitolo, sono partita dalla definizione di *frame* per mostrare in che modo questo strumento ermeneutico si riveli particolarmente produttivo per descrivere l'interpretazione da parte dei suoi vari agenti di ciò che avviene durante l'attività poetry slam e il funzionamento delle dinamiche identitarie nel rapporto tra slammer e pubblico. Ho dunque ritenuto di passare in rassegna tutti i *keyings* che in vario modo implicano speciali laminazioni dell'attività, per poi concentrarmi sui marcatori che consentono il riconoscimento dei *keyings* e di conseguenza l'operazione di *bracketing*. Sono emerse nella trattazione alcune parole chiave come *comunicazione, rapporto, coinvolgimento, percezione, conferma intersoggettiva*. Queste fungono da ponte nel passaggio al capitolo successivo che propone alcuni strumenti ermeneutici propri della corrente di studi del *reader-response criticism*. Al centro della mia ricerca vi è infatti il poetry slam come atto comunicativo, le cui dinamiche sono regolate dalla comprensione del contesto oltre che del messaggio. Questa duplice comprensione avviene contemporaneamente, come spiega Stanley Fish (1980: 322-337) – esponente di rilievo della corrente sopracitata – quando si chiede come si fa a riconoscere che ci troviamo di fronte a una poesia. È una questione che per gli slammer si rivela di particolare interesse, date le numerose accuse, che abbiamo in parte visto, sul fatto di proporre, piuttosto che *vere* poesie, pezzi di cabaret o avanspettacolo.

Nel suo volume *Is there a text in this class?* Fish racconta un aneddoto illuminante, tratto dalla sua esperienza di professore universitario. Quando nel 1971 insegnava alla State University di New York fece credere a un gruppo di suoi corsisti che un elenco di autori segnati alla lavagna come letture per altri studenti fosse una poesia religiosa del tipo che stavano studiando, che dovevano provare ad analizzare. L'elenco era il seguente (Fish, 1980: 323):

Jacobs-Rosenbaum  
Levin  
Thorne  
Hayes  
Ohman(?)

Lo spazio lasciato da Fish alle osservazioni e alle interpretazioni dei suoi studenti dimostra come essi, di fronte all'indicazione “avete davanti una poesia” da parte del loro professore, abbiano cominciato a vedere quell'elenco con “occhi-che-vedono-poesia” e quindi applicando una serie di regole e parametri, che i loro insegnanti li avevano abi-



tuati a considerare: per esempio il principio per cui tutto in una poesia deve avere un significato che non è lasciato al caso oppure che le parole sono legate tra loro e all'idea centrale espressa dalla poesia. Le ipotesi di interpretazione proposte sono senz'altro sorprendenti da leggere e Fish afferma di aver ripetuto l'esperimento in più classi con liste di nomi diversi, per dimostrare che queste possibilità interpretative non derivavano dai nomi cui erano riferite, ma da una particolare modalità della percezione dettata dalla situazione. La considerazione più interessante che emerge dall'aneddoto è che gli studenti non sono passati dai tratti distintivi che caratterizzano una poesia per riconoscere di trovarsi davanti a una poesia; al contrario, è stato il riconoscimento che è venuto per primo, che è stato all'origine della percezione delle caratteristiche formali.

If your definition of poetry tells you that the language of poetry is complex, you will scrutinize the language of something identified as a poem in such a way as to bring out the complexity you know to be "there". You will, for example, be on the look-out for latent ambiguities; you will attend to the presence of alliterative and consonantal patterns (there will always be some), and you will try to make something of them (you will always succeed); you will search for meanings that subvert, or exist in a tension with the meanings that first present themselves; and if these operations fail to produce the anticipated complexity, you will even propose a significance for the words that are *not* there, because, as everyone knows, everything about a poem, including its omissions, is significant. Nor, as you do these things, will you have any sense of performing in willful manner, for you will only be doing what you learned to do in the course of becoming a skilled reader of poetry. [...] Interpretation is not the art of construing but the art of constructiong. Interpreters do not decode poems: they make them. (Fish, 1980: 327)

L'interpretazione avviene a partire dall'organizzazione dell'esperienza (e quindi dal riconoscimento del *frame*) e dagli elementi di accordo preliminare tra gli interpreti sulle sue modalità. Nel caso del poetry slam, per esempio, un elemento di questo accordo di cui sia gli slammer sia gli uditori sono consapevoli è l'identificazione di io lirico e io fisico sul palco. È la stessa dinamica, spiega Fish (1980: 333), per cui una mano alzata in un'aula universitaria da parte di uno studente viene di solito interpretata da tutti i presenti come una richiesta di parola per un intervento e non come una richiesta di aiuto.

L'esempio descritto da Fish è dunque interessante in relazione al poetry slam in primo luogo perché pone l'accento sul problema dell'esplicitazione degli elementi di accordo preliminare, che sono legati a doppio filo alla determinazione del *frame* e costituiscono l'oggetto di questa tesi; in secondo luogo perché può suggerire ai più scettici di cominciare a guardare le performance con occhi-che-vedono-poesia.

## Fenomenologia della performance slam

L'applicazione della *frame analysis* di Goffman al poetry slam mi ha permesso di rispondere alla domanda: *what is it that's going on here?* Il concetto di *frame* poggia saldamente sulla necessità di ottenere una conferma intersoggettiva della nostra percezione e organizzazione della realtà, che determina il nostro modo di costruire le relazioni con gli altri e con ciò che ci circonda. I concetti di verifica intersoggettiva e di relazione si rivelano altrettanto produttivi anche per una disciplina come la fenomenologia dell'arte – e della lettura in particolare –, che tratterò in questo capitolo, presentando gli strumenti ermeneutici sviluppati dal fenomenologo Wolfgang Iser (1926-2007). Il suo approccio interpretativo rientra nella corrente di studi del *reader-response criticism* e parte dall'idea che tra testo e lettore avvenga un atto comunicativo, che può essere sottoposto all'analisi. Nel suo volume *The Act of Reading* (1978)<sup>87</sup> Iser propone, in tal senso, una teoria della risposta estetica<sup>88</sup>, che studia la relazione tra testo e lettore e i presupposti attivi nel processo ermeneutico.

Per elaborare la sua teoria della comunicazione letteraria, Iser (ix) parte dal presupposto che la letteratura ha un impatto sul mondo, che è consapevolmente e pienamente condiviso dagli slammer: “io ritengo veramente che la poesia sia un mezzo per interpretare il mondo e anche per cambiarlo” afferma Lorenzo Bartolini (intervista). L'atto comunicativo della lettura non avviene in maniera unidirezionale e ha un emittente, il testo, e un ricevente, il lettore, coinvolti in un rapporto dialettico. Iser considera il testo come un insieme di istruzioni e schemi, che predispongono un effetto potenziale che può realizzarsi solo nell'atto della lettura. Il coinvolgimento e la partecipazione del lettore sono essenziali affinché attraverso una serie di attività stimulate dal testo avvenga la concretizzazione del significato. Essa è possibile non tanto e non solo grazie al lettore ma *nel* lettore, che fa esperienza del testo. La domanda che il *reader-response criticism* suggerisce di porsi per comprendere il significato di un testo, pertanto, non è “what does this mean?” ma “what does this do?” (Fish, 1980: 3). La premessa alla base di questa domanda è la separazione analitica di performance e risultato:

<sup>87</sup> Per la mia trattazione ho fatto riferimento alla versione dell'opera in lingua inglese, la cui traduzione dal tedesco è stata curata dallo stesso Iser. Per alcuni termini chiave riportati in italiano mi sono servita della traduzione di Rodolfo Granafel.

<sup>88</sup> Questa disciplina, in tedesco *Wirkungstheorie*, non va confusa con la teoria della ricezione (*Rezeptionstheorie*), che è stata il campo di studi caratterizzante del lavoro della “scuola di Costanza” e che si concentra invece sulla storia dei giudizi dei lettori.

We can say that literary texts initiate ‘performances’ of meaning rather than actually formulating meanings themselves. Their aesthetic quality lies in this ‘performing’ structure, which clearly cannot be identical to the final product, because without the participation of the individual reader there can be no performance. (Iser: 27)

Nel poetry slam la dimensione comunicativa – come abbiamo dimostrato nel capitolo precedente – ha un’importanza centrale su più livelli, cioè nelle relazioni tra agenti diversi: tra Mc e pubblico; tra slammer e pubblico; tra Mc e slammer. Mi concentrerò qui in particolare sull’atto comunicativo che vede coinvolti slammer e pubblico. Come l’analisi di Iser punta al riconoscimento di un ruolo attivo per il lettore durante l’atto della lettura per costruire il significato, così nel poetry slam il pubblico non è relegato a un ruolo passivo di ascoltatore, ma viene esplicitamente reso partecipe dai performer nella produzione di un significato sempre nuovo per ogni attualizzazione della performance. La maggior parte degli slammer intervistati dichiara esplicitamente che il fine delle esibizioni è quello di dare un’esperienza allo spettatore.

Come accennato nell’introduzione, il poetry slam è nato con l’idea di ampliare il pubblico della poesia, e quindi di avere un uditorio diverso da quello della più tradizionale poesia su carta. Lello Voce scrive chiaramente nel suo blog che lo slam ha inventato un pubblico che prima non esisteva: “perché uno slam serve a ‘in-segnare’ nuova poesia, cioè a lasciare un segno sul suo pubblico; di più: a inventare un pubblico che ancora non c’è, a trasformare quello che c’è in qualcosa che esso non può neanche immaginare” (Voce, 2017). Il *reader-response criticism* può fornire gli strumenti adeguati per tentare di comprendere com’è costruito questo nuovo pubblico, che aspettative ha, come funziona la sua ricezione delle performance.

Nei paragrafi successivi mi servirò dunque di alcuni strumenti ermeneutici presentati in *The Act of Reading* per proporre un’analisi dell’atto comunicativo che avviene nel poetry slam. Sarà utile in particolare una riformulazione del concetto chiave dell’opera di Iser, quello di *lettore implicito*. È da precisare che Iser elabora i suoi concetti per analizzare la lettura di testi di narrativa, mentre questa ricerca si occupa di performance dal vivo che hanno luogo nei poetry slam: non si tratta chiaramente della stessa esperienza per il fruitore. Pertanto, parte della terminologia iseriana verrà necessariamente attualizzata per essere applicata al nuovo oggetto di studio. L’esposizione teorica iniziale sarà la necessaria premessa per l’analisi di alcune performance proposta alla fine di questo capitolo.

# 1. Il significato come esperienza

## 1.1 Il rifiuto della mediazione del critico

La norma classica dell'interpretazione ha sposato per diversi secoli un approccio archeologico di scavo del significato, come se fosse un *oggetto* che solo il critico poteva essere in grado di strappare all'autore. Questo approccio partiva dall'assunto che il testo nascondesse una verità, che era necessario estrarre dall'opera<sup>89</sup>. Per moltissimo tempo la critica ha dunque tenuto conto soltanto della volontà dell'autore, del significato storico, psicologico o sociale dell'opera e delle modalità della sua costruzione formale (Iser: 20). L'orientamento metodologico della norma classica dell'interpretazione, che è quello più diffuso, non crede insomma che il significato sia originato dalla relazione tra testo e lettore. Nella prospettiva di Iser, invece, il significato non può essere considerato un *oggetto*, ma un *evento* e la sua esistenza non è possibile senza il lettore, perché è qualcosa che *accade* nell'atto della lettura. È il frutto di una composizione data dall'incontro tra gli impulsi forniti dal testo e le risposte del lettore.

We may conclude that the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. [...] the meaning of a literary text is not a definable entity but, if anything, a dynamic happening. (Iser: 21-22)

Da qui, una delle accuse più tipiche rivolte alla teoria della risposta estetica, che sacrificherebbe il testo all'arbitrio soggettivo dell'interpretazione, negandogli un'identità sua propria. Ma chi – si chiede giustamente Iser (24) – potrebbe decidere dell'adeguatezza dell'interpretazione? Anche il critico non è altro che un lettore con un giudizio privato, idiosincratico, che può vantare scarse pretese di oggettività.

Nei poetry slam, a maggior ragione, l'importanza del fruitore nella produzione del significato non può essere negata, perché il pubblico è lì in carne ed ossa, di fronte al performer. Come abbiamo visto, nella classificazione proposta da Goffman il poetry slam è una performance molto *pura*, che trova nel pubblico la sua ragione d'essere. Il *keying* della competizione, per di più, impedisce di ignorarlo:

Il fatto di avere una valutazione immediata da parte di un pubblico ti porta a prenderlo in considerazione. Se quando scrivi una poesia o anche un romanzo il tuo

---

<sup>89</sup> Per dare l'idea dello scarto della sua teoria rispetto a questo modello interpretativo, nelle prime pagine di *The Act of Reading*, Iser cita il racconto *The Figure in the Carpet* di Henry James, che tematizza appunto quella forma di interpretazione. Nelle prime battute del racconto il narratore (il critico) sostiene di aver rivelato il significato nascosto dell'ultimo racconto di Vereker (lo scrittore) e si chiede come l'autore reagirà alla "loss of his mystery". Il raggiungimento del significato da parte del critico si configura come una perdita per l'autore, il processo interpretativo è unidirezionale: un gioco a somma zero.

pubblico ideale è presente, è anche distante. Invece nello slam il pubblico esiste, è presente, tu lo vedi e quindi sai che quando scrivi quel testo tu avrai un riscontro immediato e che ti daranno dei voti. (Garau, intervista)

Il poetry slam mette statutariamente al centro dello spettacolo lo spettatore, che viene chiamato in causa per giudicare la performance. Al contrario di quanto avviene nella lettura privata e silenziosa, la verifica intersoggettiva dell'effetto e quindi del significato comunicato dalla performance dei testi è in questa sede sempre esplicita e immediata. Essa avviene, per regolamento, attraverso l'espressione palese del voto da parte della giuria popolare casualmente selezionata, nonché per mezzo delle reazioni del resto del pubblico, continuamente invitato dal maestro di cerimonie a manifestare rumorosamente il suo giudizio. Il pubblico è presente, a un passo dal poeta, la sua opinione sull'effetto prodotto è sollecitata dopo ogni performance, l'uditorio è chiamato a far sentire la sua voce. Lo slam propone, inoltre, una visione della poesia che la considera accessibile non solo a chi con studi specialistici si è guadagnato gli strumenti di scavo della verità, ma a tutti, nella consapevolezza che i giudizi di valore non possono che essere soggettivi, incluso quello del critico letterario. Si tratta di un posizionamento significativo, dal momento che, per regolamento, *qualunque* spettatore è investito del ruolo di giudice insindacabile e le giurie tecniche non sono ammesse dal format. Sarebbe questo rifiuto della mediazione degli esperti, secondo Lello Voce, fondatore del poetry slam in Italia, il motivo per cui lo slam "fa scandalo":

Tuttavia lo Slam fa scandalo. In Italia anche più che altrove. Quale sarebbe, dunque, questo scandalo? La gara? Eppure di gare se ne fanno a bizzeffe: le chiamiamo concorsi, premi, rassegne. E godono di fama ottima e integerrima (anche i peggiori e i più patetici tra loro). I poeti sono comunque "in gara", sempre: per pubblicare, per essere letti, o essere ascoltati. I poeti sono – tutti o quasi – ferocemente competitivi [...], oggi più che mai, perché gli spazi sono pochi, l'attenzione infima, i fondi più che miserrimi. Chi può negarlo? E allora? Dov'è lo scandalo di un'altra competizione? Non sarà che lo scandalo sta tutto nel fatto che a giudicare, per una volta, sia pure per gioco, non siano i soliti noti: gli editor onnipotenti, le camarille accademiche e feudali, i critici, quasi sempre opportuni e opportunisti, di questo o quel quotidiano? (Voce, 2017)

Invece della solita "angoscia dell'influenza"<sup>90</sup>, agli slammer italiani viene instillata in effetti un'angoscia dell'impostore: critici attenti e articolisti sul web li avvicinano sdegnosamente – come abbiamo già visto – a cabarettisti e intrattenitori più che ai *veri* poeti. Il commento "questa non è poesia" è così frequentemente ripetuto nell'esperienza

90 La formula è stata sviluppata da Harold Bloom nel suo libro *The anxiety of influence: a theory of poetry* (1997).

di ogni slammer da essere diventato il riferimento ironicamente rovesciato del titolo del podcast di Simone Savogin in cui vengono intervistati i protagonisti della comunità slam italiana: *Questo non è un podcast*. Gianluigi Simonetti nel suo volume *La letteratura circostante* parla della formulazione di un “alibi” necessario agli scrittori che partecipano agli slam o propongono poesia performativa, per superare la dimensione *accountable* che abbiamo visto essere propria dell’etichetta artistica di slammer. L’obiettivo è la difesa dell’impalpabile “poesia poesia”:

L’alibi di quelli che prendono un microfono negli slam, e più in generale di quelli che si dedicano alla poesia-performance (spesso sonorizzata, calda, affollata), o alla poesia-installazione (spesso silenziosa, fredda, assente) consiste nell’idea di recuperare rispettivamente la dimensione vocale e musicale della lirica delle origini e quella scenica, o ambientale, del minimalismo contemporaneo. Esperienze diverse, certo, a volte opposte: ma convergenti nell’idea di riattivare o rafforzare i testi con un contesto, un supporto, un additivo, nel sospetto che una bella poesia tradizionalmente intesa non basti più, non sia più sufficiente, o al contrario sia *tropo* per noi qui e oggi. Di fatto, e magari contro le loro stesse intenzioni, questi scrittori superiscono con la presenza scenica o il contatto fisico vero e proprio all’insufficienza sociale della poesia poesia, alla sua invisibilità e corporeità carente, al suo bisogno di spazi istituzionali. (Simonetti, 2018: 30)

La mia impressione è che Simonetti e altri detrattori non tengano sufficientemente conto della soggettività del loro giudizio di fruitori e della preferenza per quella “poesia poesia”, che prevede probabilmente un uditorio implicito semplicemente *diverso* da quello dello slam.

Per il critico, Iser (19) propone un compito differente da quello del passato di scovare e insegnare l’unico *vero* significato. La funzione degli interpreti dovrebbe essere piuttosto quella di mettere in luce le istruzioni contenute nella struttura proposta dal testo (qui dalla performance) affinché il lettore, o nel caso del poetry slam lo spettatore, le attualizzi.

## 1.2 Il fattore tempo

Il rapporto tra testo e lettore è diverso da quello tra osservatore e oggetto. Non è possibile, infatti, postulare per la lettura una condizione di separatezza tra soggetto e oggetto: testo e lettore sono immersi in una stessa situazione. Questo vale anche nel poetry slam per spettatore e performance: “il testo dello slam non è soltanto la poesia che ho scritto io, il testo è la situazione complessiva che si crea, come in teatro. [...] Cerco di cucirlo

su ogni specifico uditorio e idealmente di creare, scrivere il testo insieme al pubblico nel momento in cui lo sto eseguendo” (Sergio Garau, intervista).

Il concetto chiave della meccanica della ricezione del testo è quello di “availability” (Iser: 16): il lettore percepisce una mancanza di disponibilità immediata dell’opera. La forma del testo, infatti, si sviluppa non *nello spazio*, consentendo al lettore di esperirlo tutto insieme in maniera unitaria con un unico sguardo, ma *nel tempo*, come una successione di segni, che influenzano l’interpretazione l’uno dell’altro. Bisogna tener conto che la prima parola di un verso o di una frase può influenzare la comprensione della decima parola, creando nel lettore un certo effetto, che ha valore e va spiegato. La fruizione del testo nel tempo è evidente a maggior ragione per la poesia orale, in cui gli spettatori ascoltano il testo parola dopo parola, in maniera unilineare, senza la possibilità di “mettere in pausa” la performance dal vivo o di tornare indietro. Ciononostante, anche le aspettative create dalle primissime fasi della performance subiscono trasformazioni, a causa della validità retroattiva degli effetti provocati dai versi e dagli altri elementi successivi.

A causa di questa mancanza di disponibilità immediata, l’atto della lettura avviene per mezzo del *punto di vista mobile o vagante* (“*wandering view-point*”). Si tratta di una modalità della ricezione propria della letteratura, che coglie le discontinuità del testo dividendolo in strutture interattive e che descrive il modo in cui il lettore è presente in esso. Comporta il convergere di passato e futuro nel presente da un punto di vista temporale e la percezione di una rete di connessioni in continua espansione dal punto di vista spaziale.

[I]n the time-flow of the reading process, past and future continually converge in the present moment, and the synthesizing operations of the wandering view-point enable the text to pass through the reader’s mind as an ever-expanding network of connections. This also adds the dimension of space to that time, for the accumulation of views and combinations gives us the illusion of depth and breadth, so that we have the impression that we are actually present in a real world. (Iser: 116)

Le aspettative che si creano man mano che il lettore passa da una frase alla successiva, da una pagina alla successiva, sono dette “protensioni”<sup>91</sup> e creano orizzonti di attesa che vengono di volta in volta sostituiti. La memoria degli orizzonti precedenti è detta “ritensione”. La lettura si definisce quindi come una dialettica tra ritensioni e protensioni.

It is clear, then, that throughout the reading process there is a continual interplay between modified expectations and transformed memories. However, the text itself

---

91 Il termine è stato coniato da Husserl.

does not formulate expectations or their modifications; nor does it specify how the connectability of memories is to be implemented. This is the province of the reader himself, and so here we have a first insight into how the synthesizing activity of the reader enables the text to be translated and transferred to his own mind. (Iser: 111-112)

Grazie alla sua attività immaginativa, il lettore mette insieme ciò che il punto di vista vagante ha diviso e produce così delle sintesi, dette "sintesi passive" poiché avvengono al di sotto del livello di coscienza. Assemblando gli schemi forniti dal testo, il lettore occupa la posizione prevista per lui e crea una sequenza di immagini che servono a costruire il significato. Per questo, si può affermare che il significato ha natura immaginale.

The process of image-building begins, then, with the schemata of the text, which are aspects of a totality that the reader himself must assemble; in assembling it, he will occupy the position set out for him, and so create a sequence of images that eventually results in his constituting the meaning of the text. (Iser: 141)

Il fattore tempo agisce come un catalizzatore delle sintesi passive create dal lettore permettendo la produzione del significato (Iser: 150). La costruzione delle immagini dipenderà dalla familiarità del lettore col sistema di riferimenti evocato, cioè quello che a breve definiremo il *repertorio*. A differenza delle immagini reali, quelle letterarie vengono prodotte senza la presenza di un oggetto empirico cui devono essere legate. Vi è infatti una fondamentale distinzione tra percezione e rappresentazione: la prima comporta un posizionamento esterno del soggetto che percepisce e necessita della presenza reale dell'oggetto; la seconda si fonda invece sull'assenza dell'oggetto stesso. Le immagini letterarie prodotte attraverso l'atto di rappresentazione, inoltre, non contano per la loro qualità ottica, bensì in quanto portatrici di significati. Esse hanno carattere transitorio: la loro esistenza dipende dal coinvolgimento del lettore nel processo di produzione e quindi di immaginazione. La costruzione delle immagini è un atto insieme polisintetico, cioè frutto di sintesi differenti, e consecutivo, che avviene nel tempo. L'asse del tempo condiziona infatti l'intero significato poiché ogni nuova immagine si sovrappone alla precedente, che subisce inevitabili modifiche. Vengono chiamate immagini di secondo grado quelle con cui reagiamo alle immagini che abbiamo già formato (Iser: 189).

Questo continuo processo di auto-correzione del lettore in una dialettica di stimoli e risposte è ciò che rende l'atto della lettura un processo *reale*, un evento che accade:

In literature, where the reader is constantly feeding back reactions as he obtains new information, there is just such a continual process of realization, and so reading



itself 'happens' like an event, in the sense that what we read takes on the character of an open-ended situation, at one and the same time concrete and yet fluid. The concreteness arises out of each new attitude we are forced to adopt towards the text, and the fluidity out of the fact that each new attitude bears the seeds of its own modification. Reading, then, is experienced as something that is happening, and happening is the hallmark of reality. (Iser: 68)

La parola chiave è qui "experienced": la lettura, come ho accennato all'inizio, non accade infatti soltanto grazie alla collaborazione del lettore, ma *nel* lettore, che percepisce se stesso attraverso il suo coinvolgimento ("*entanglement*") nel testo. L'atto della lettura si configura pertanto non solo come un evento ma come un'esperienza.

Reading reflects the structure of experience to the extent that we must suspend the ideas and attitudes that shape our own personality before we can experience the unfamiliar world of the literary text. But during this process, something happens to us. (Iser, 291)

Secondo la formulazione di Hegel, l'esperienza può essere definita come ciò che mutando l'oggetto modifica il soggetto. L'esperienza è cioè esperienza del soggetto attraverso l'oggetto (Hegel, 1807: 75, 76). Questa si concretizza nel lettore come una vera e propria trasformazione della sua visione del mondo nell'incontro con il materiale *unfamiliar* del testo letterario. L'esperienza nasce dall'alterazione e dalla retrocessione nel passato di ciò che era già nostro, di ciò che era familiare, liberando uno spazio che viene occupato dalla *presenza* del testo nel lettore.

The more 'present' the text is to us, the more our habitual selves – at least for the duration of the reading – recede into the 'past'. The literary text relegates our own prevailing views into the past by itself becoming a present experience, for what is now happening or may happen was not possible so long as our characteristic views formed the present. (Iser: 131)

Da qui, Iser propone una differenziazione lessicale, oltre che contenutistica, tra l'esperienza che il lettore fa del testo componendone il significato, o *meaning*, e l'esperienza invece successiva alla fruizione, che riguarda l'assorbimento del significato nella visione del mondo e quindi nell'esistenza del lettore: quella che il fenomenologo chiama *significance* (Iser: 151). La composizione del significato può essere intersoggettivamente verificata, ma l'interpretazione e i giudizi di valore non possono che essere individuali. Questo approccio ci aiuta a capire perché il significato può assumere forme diverse<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> A questo proposito Iser cita l'esempio della controversia tra C. S. Lewis e F. R. Leavis sul giudizio di valore sull'opera di Milton: "which Lewis summed up as follows: – It is not that he and I see different things when we look at *Paradise Lost*. He sees

Come ho già affermato, non c'è slammer che non salga sul palco per dare un'esperienza al suo uditorio. I performer più consapevoli, peraltro, la propongono coscientemente sia in termini di *meaning* che di *significance*:

– Per il pubblico è così [cioè è una vera performance] se non ha avuto solo una trasmissione di significati [*meaning*], ma una trasformazione del mondo immaginale [*significance*]. [...] Una performance è tale quando ti crea uno scollamento rispetto all'esperienza che avevi prima, può essere conflittuale, dar fastidio o essere anche accomodante. [...] Una presa di coscienza e una manifestazione di questa coscienza all'interno del tuo mondo che può essere più o meno conflittuale rispetto al mondo di partenza in cui tu stavi. *Quando finisce la performance tu non dici "ah bella la poesia", dici "bella l'esperienza che ho avuto della tua poesia", che è una cosa diversa.* (Cunial, intervista)

– Una poesia è poesia quando riesce a darti una *sensazione* che non avevi mai provato, mai così. (Savogin, intervista)  
[corsivi miei]

L'uditore della performance slam è attraversato da una serie di *sensazioni/effetti* che, nel processo di costruzione delle immagini, gli provocano lo *scollamento* di cui parla Cunial: il non familiare incide su ciò che è familiare nella costruzione di una nuova realtà, che prima il soggetto non aveva mai avuto modo di esperire.

Il fattore tempo, infine, determina che l'esperienza di ogni performance sia irripetibile per lo spettatore, non solo per un mutamento delle circostanze esterne, ma poiché il primo significato composto è destinato necessariamente a condizionare la produzione delle immagini, e quindi la composizione del *meaning*, di una eventuale seconda fruizione.

---

and hates the very same that I see and love.–" (Iser: 25). Secondo la stessa dinamica, può accadere che una stessa performance a un poetry slam prenda come voti un cinque e un nove e che entrambi i giudizi abbiano la medesima validità.

## 2. L'uditorio implicito

Per analizzare ciò che avviene nella mente del lettore durante l'atto della lettura, Iser (34) si pone un'importante questione preliminare: "what kind of reader?".

Dopo aver passato in rassegna diversi tipi di lettore, facendo riferimento ai concetti proposti da altri studiosi come Riffaterre (*superreader*), Fish (*informed reader*), Wolff (*intended reader*)<sup>93</sup> – il cui comun denominatore è di essere stati concepiti a partire da specifici gruppi di lettori reali – Iser elabora per il suo studio fenomenologico il costrutto di *lettore implicito*. A differenza dei modelli precedenti, questo anticipa la presenza del fruitore del testo, ma senza tentare di definirlo: "we must allow for the reader's presence without in any way predetermining his character or his historical situation" (*ibid.*). Mentre la teoria della ricezione, infatti, guarda a un pubblico reale<sup>94</sup>, la teoria della risposta estetica fa riferimento piuttosto a un pubblico potenziale.

Il concetto di *uditorio implicito*, che impiegherò per analizzare le dinamiche di ricezione del poetry slam, è plasmato su quello di lettore implicito e ne condivide le medesime caratteristiche. In primo luogo, è appunto un uditorio-schema, un costrutto che non corrisponde a uno specifico uditorio reale né ideale. Il primo infatti costituisce un'attualizzazione selettiva dell'uditorio implicito, mentre il secondo dovrebbe possedere il medesimo codice comunicativo dello slammer, che invece non si aspetta che il pubblico "capisca tutto subito, perché altrimenti abbiamo lo stesso background" (Simone Savogin, intervista). L'asimmetria tra emittente e ricevente è infatti necessaria perché avvenga l'atto comunicativo, che – lo ribadiamo – non consiste in una internalizzazione unidirezionale del testo/performance da parte dell'uditore.

L'uditorio implicito è quella rete di strutture di risposta e invito, che include tutte le predisposizioni necessarie alla performance per esercitare i suoi effetti; offre all'uditore reale un ruolo da giocare. Più precisamente, si configura allo stesso tempo come *struttura*, insita nel testo e nella performance, e *atto strutturato*. In quanto struttura testuale e performativa ha a che fare con le *prospettive* che orientano la percezione dell'uditore, cioè le varie "positions" che di volta in volta questo è chiamato a occupare. Iser distingue per i testi di narrativa quattro prospettive: quella del narratore, quella dei personaggi, quella del *plot* e infine quella del lettore fittizio. È importante sottolineare che quest'ultimo è diverso dal lettore implicito: è un'astrazione del pubblico cui talvolta gli autori

93 In estrema sintesi: il *superreader* serve per accertare il "fatto stilistico", indicando i punti nodali del testo; l'*informed reader* punta ad aumentare l'informatezza del lettore attraverso l'autosservazione; l'*intended reader* è una ricostruzione del lettore che l'autore ha in mente. (Iser: 30-34)

94 La teoria della ricezione studia insomma quei dati che poi finiscono nella voce "fortuna dell'autore" dei manuali di letteratura. Pensiamo per esempio alla celebre interpretazione del *Decameron* di Boccaccio come un' "epopea di mercatanti", formulata da Vittore Branca (1956) a partire da uno specifico pubblico reale di lettori dell'opera.

si rivolgono esplicitamente nelle loro opere. Possiamo pensare per esempio ai celebri “venticinque lettori” dei *Promessi sposi*.

Nessuna delle prospettive elencate, da sola, corrisponde al significato dell’opera, che si situa piuttosto nel punto di convergenza di queste “*guidelines*” per il lettore, che prendono avvio da punti di partenza differenti: appunto quello del narratore, dei personaggi, del *plot* e del lettore fittizio (Iser: 35). Mentre le prospettive sono elementi già dati, formulati nella struttura della performance, il loro punto di incontro esiste solo grazie all’avvio di atti strutturati del lettore, che stimolano la creazione di immagini mentali. Il punto di vista vagante ottimizza i background irrelati delle varie prospettive formando una *Gestalt* o *costruzione coerente* (“consistency-building”), che è dunque il risultato dell’incontro di ciò che è già dato nel testo e di ciò che poi è costruito dal lettore. L’elemento della coerenza è assolutamente necessario perché il testo venga compreso ma, al contrario di quanto affermato dalla corrente del *New Criticism*, non è una proprietà insita nel testo, bensì il frutto dell’interazione tra testo e lettore.

As meaning is not manifested in words, and the reading process therefore cannot be mere identification of individual linguistic signs, it follows that apprehension of the text is dependent on gestalt groupings. [...] The reader’s part in the gestalt consists in identifying the connection between the signs [...]. (Iser: 120)

Il motore della costruzione di coerenza è la mancanza di disponibilità immediata dell’opera, che non può essere subito esperita nella sua totalità e chiede dunque un lavoro da parte del lettore, il quale sarà influenzato dai suoi orientamenti soggettivi (come per esempio dall’attenzione e dalla memoria oltre che dalle preferenze).

L’interpretazione coerente è possibile esclusivamente perché è già prevista nel testo una potenziale correlazione tra i segni che lo compongono, ma la connessione ha luogo solo e soltanto nella mente del lettore. L’intero processo si concretizza nella dinamica di costruzione delle immagini descritta precedentemente, che è infine messa in relazione con il background di esperienza precedente del lettore:

The actual content of these mental images will be colored by the reader’s existing stock of experience, which acts as a referential background against which the unfamiliar can be conceived and processed. The concept of the implied reader offers a means of describing the process whereby textual structures are transmuted through ideational activities into personal experiences. (Iser: 38)

Come ho precisato all’inizio del capitolo, alcune formulazioni di Iser vanno necessariamente adattate per essere applicate al nuovo oggetto di studio. Nel poetry slam

ritengo pertanto che si possano individuare per la struttura testuale e performativa le seguenti prospettive o posizioni offerte all'uditorio implicito:

- io lirico: che corrisponde alla prospettiva del narratore;
- personaggi;
- trama e tema: queste derivano dallo sdoppiamento del *plot*, dal momento che per molte poesie non è presente una trama riconoscibile;
- tu lirico: con cui individuiamo l'equivalente del lettore fittizio esplicitamente nominato nel testo e le richieste di collaborazione del pubblico nei *participation poem*.

Come avviene per la narrativa, benché una prospettiva possa risultare prevalente rispetto alle altre all'interno di una singola performance, questa non può mai costituire da sola l'intero significato, ma unicamente nella sua interazione con le altre prospettive attraverso gli atti strutturati dell'uditorio, cui viene riconosciuto il ruolo di co-autore o *editor* delle performance.

Lo spostamento del pubblico da spettatore a fruitore a editor (co-autore con l'artista / gli artisti) dell'opera, sviluppatosi nelle arti visive e performative a partire degli anni Sessanta trova con internet e in poesia col poetry slam due compimenti tra i più sorprendenti in termini di interattività e co-creazione. Il poetry slam non solo ha permesso la rinascita di un pubblico della poesia, ma la formazione di un pubblico aperto a tutti è potuta avvenire proprio perché al pubblico è stato consegnato un ruolo non di spettatore ma di editor. (Bulfaro, 2019: 86-87)

È utile puntualizzare che il concetto di uditorio implicito risulta particolarmente utile perché nel poetry slam i pubblici reali sono sempre diversi a seconda del luogo e del tempo in cui avviene l'esibizione. Dal momento che il movimento dello slam è ancora in piena espansione, i giudizi del pubblico contemporaneo sono vari e spesso discordanti per storicizzarli descrivendoli in maniera definitiva con gli strumenti della teoria della ricezione. Inoltre, la scelta di una giuria popolare porta lo slammer a confrontarsi direttamente con feedback variegati, senza poter prediligere un solo uditore reale preferenziale (solo quello già esperto di poesia, per esempio). La teoria della risposta estetica ci permette, invece, di descrivere il "ruolo da giocare" che viene offerto all'uditorio e i presupposti attivi nel suo approccio ermeneutico alle performance degli slammer. Se l'uditorio implicito è dunque sostanzialmente uno schema, il confronto con l'uditorio reale crea una tensione e assume particolare valenza nel momento della scelta delle poesie da portare sul palco. Ogni esperienza di uditorio reale modifica la costruzione dell'uditorio implicito per lo slammer, fornendogli nuovi feedback e nuovi filtri per perfezionare le sue performance. La costruzione dell'uditorio implicito è sostanzialmente quello che Lorenzo Bartolini definisce il "mestiere":

Poi c'è quello che si chiama "il mestiere". Io so che se tengo un certo ritmo, dopo tanti spettacoli ho capito che se faccio quella cosa lì probabilmente ottengo un risultato. Poi succede anche di no. Io scrivo un testo, poi dico: questa parola la dico così, poi qua do un certo ritmo. È tutto sempre in relazione. Io non scrivo mai da solo, scrivo con tutti quelli con cui ho avuto a che fare da quando ho recitato. [...] Io sono sempre pronto al feedback e ogni feedback mi cambia. (Bartolini, intervista)

I feedback ricevuti dall'uditorio reale da cui lo slammer può trarre informazioni sulla riuscita dell'effetto proposto non riguardano solamente i voti espressi dalla giuria, ma anche la riuscita delle interazioni col resto dell'uditorio, per esempio nella risposta emotiva evidente in risate e lacrime o "quando si crea un silenzio particolare" (Andrea Fabiani, intervista). Non meno importanti, si rivelano i contatti tra slammer e membri del pubblico post slam, poiché accade di frequente che gli spettatori si avvicinino al performer per commentare qualcosa che li ha colpiti o per chiedere una copia del testo. Ciò è possibile proprio attraverso la creazione di un rapporto paritario tra chi si esibisce e chi ascolta, come facenti parte della medesima comunità o *zona temporaneamente autonoma* (Bey, 2017). Una formula retorica comune nel movimento afferma infatti che "agli slam non si può assistere, ma solo partecipare".

## 2.1 Il poetry slam come opera

Il poetry slam, inoltre, è percepito dai suoi agenti come un'opera complessiva, cui collaborano soggetti diversi, ed è necessario, per questo, inserirsi nel modo giusto all'interno del testo più generale originato dalla situazione. In tal senso, si rivela importante per un bravo slammer avere nel suo repertorio pezzi adatti alle diverse occasioni e valutare cosa portare sul palco sia tenendo conto di ciò che è stato presentato prima e che potrebbe venire dopo, sia "leggendo l'attenzione" del pubblico. Evitare di destabilizzare l'uditorio col primo testo e favorire la comprensione è considerata, per esempio, da alcuni slammer una strategia migliore dello spiazzamento improvviso:

Ci sono molti che sbagliano a scegliere i pezzi. Non perché servano per vincere, ma perché sbagliano a leggere l'attenzione delle persone. Dige [Matteo di Genova] alle finali di Monza ha sbagliato a fare *Nutro nubi*<sup>95</sup> perché era l'unico che faceva della performance parte del significato. Se ne avesse fatta un'altra prima, secondo me avrebbe vinto [...]. In quel momento la gente non sapeva cosa aspettarsi da quel pezzo, vede lui che scuote la testa e guarda in alto e dice: vabbè sta giocando? Fa la performance? Leggere l'attenzione del pubblico serve perché funzioni un pezzo

---

95 Cfr. Di Genova, b 2020.

slam. Se nello slam ti appresti ad ascoltare una poesia e arriva Dige e ti fa una performance ti distoglie dal tuo preconetto e ti fa più fatica comprendere quello che sta facendo. (Savogin intervista, corsivo mio)

L'episodio raccontato da Savogin suggerisce che per ottenere maggiore successo Di Genova avrebbe dovuto proporre per prima<sup>96</sup> una performance meno destabilizzante nel confronto con le aspettative del pubblico, il quale era predisposto ad ascoltare una forma di poesia più familiare al suo repertorio e non quella che più avanti definiremo una *poesia gestuale* come *Nutro nubi*, in cui il corpo e i suoi movimenti assumono un'importanza pari al testo nella creazione del significato ("[il pubblico] vede lui che scuote la testa e guarda in alto e dice: vabbè sta giocando?"). Leggere l'attenzione del pubblico significa esattamente fare bene i propri calcoli nella costruzione dell'uditorio implicito al momento dell'impatto con l'uditorio reale: capire cosa il pubblico si aspetta e decidere quindi consapevolmente quale tipo di esperienza proporgli. Questo non significa necessariamente compiacerlo, la conoscenza dell'uditorio implicito può essere anche un punto di partenza per provocare l'uditore reale con performance sperimentali.

Un criterio di scelta interessante è quello di Sergio Garau, che punta con le sue esibizioni a espandere le possibilità, a mostrare al pubblico qualcosa che non ha ancora visto:

È molto importante l'uditorio reale oltre a quello ideale. È un gioco tra i due. [...] Quando tu decidi di portare quel testo ti poni in relazione a quelli che sono venuti prima e a quelli che verranno dopo. È successo che vado a uno slam con un'idea di testo che voglio portare, poi mi confronto col pubblico reale e decido di portarne un altro. [...]. Se c'è stata una serata con pezzi molto leggeri mi viene di fare un testo serio, per rovesciare la situazione di quel momento o, viceversa, con testi noiosi autoincensanti, allora preferisco magari fare qualcosa di più sperimentale che cerca di far vedere al pubblico che si possono fare anche altre cose. Il mio approccio è complessivo rispetto all'evento, cerca di espandere le possibilità. Ho magari diversi testi di diverso tipo e ho interesse a mostrarlo con l'idea che la mia voce possa arricchire la serata. (Garau, intervista)

Può anche accadere, infatti, che nell'esperienza di un uditorio reale esperto lo stile proposto da uno slammer sia già "occupato" da un altro poeta, con cui quella particolare modalità performativa viene identificata in un determinato territorio. È quello che è successo per esempio ad Andrea Fabiani col pubblico torinese, abituato da diversi anni

---

<sup>96</sup> Come dice Savogin, trovo vera, sulla base della mia esperienza, l'idea che alcune performance più innovative vengano accolte meglio dal pubblico se proposte nella seconda o terza manche quando il pubblico è "più caldo", come si dice in gergo, e ha già rintracciato gli elementi in comune e le differenze tra gli stili presentati in quello slam. Nella scelta dell'ordine dei pezzi da portare sul palco, una delle strategie più diffuse consiste nel proporre per primo il proprio cavallo di battaglia se si viene sorteggiati per esibirsi a inizio gara. Altrimenti è di solito meglio riservare la performance più forte per la finale.

alle performance di Guido Catalano, che opera soprattutto a Torino ed è stato tra i primi in Italia a proporre in tournée spettacoli di poesia dal vivo.

A Torino mi diedero un voto molto brutto con *Dentro*, uno mi diede proprio quattro e sentì la necessità di venire a specificare quel voto dicendo: “non è andata male, ma non puoi venire a Torino a fare Catalano”. (Fabiani, intervista)



### 3. Il repertorio

#### 3.1 Definizione

Il presupposto che rende possibile l'atto comunicativo è dato dagli elementi di quello che Iser definisce il repertorio.

The repertoire consists of all the familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged— in brief, to what the Prague structuralists have called the “extratextual” reality. The fact that this [extratextual] reality is referred to has a twofold implication: 1) that the reality evoked is not confined to the printed page, 2) that those elements selected for reference are not intended to be a mere replica. On the contrary, their presence in the text usually means that they undergo some kind of transformation [...]. In the literary text they thus become capable of new connections, but at the same time the old connections are still present, at least to a certain degree [...]. Thus the repertoire incorporates both the origin and the transformation of its elements [...]. [T]he repertoire presents existing norms in a state of suspended validity - thus turning the literary text into a kind of halfway house between past and future. (Iser: 69-70)

Il repertorio costituisce le convenzioni comuni ai due poli opposti dell'atto comunicativo, emittente e ricevente: è il punto di incontro tra testo e lettore.

Iser definisce con questo termine tutto il materiale familiare al lettore all'interno del testo: per esempio i riferimenti alle norme storiche e sociali della realtà esterna alla pagina e le allusioni a opere letterarie precedenti. I modelli di realtà evocati sono strutture di significato che identificano le visioni del mondo proprie di un dato sistema sociale e di pensiero. Come il fenomenologo più volte sottolinea nella definizione, tali riferimenti non dimostrano un rapporto meramente mimetico del testo rispetto alla realtà, ma, al contrario, vengono estrapolati dal loro contesto e quindi de pragmaticizzati per produrre nuove possibili connessioni. Il repertorio, in tal senso, comprende sia l'origine sia la modificazione subita dai suoi elementi durante l'atto della lettura: la trasformazione del familiare in funzione della scoperta del non familiare. È esattamente tale trasformazione a produrre il cambiamento della visione del mondo del lettore che abbiamo già descritto (la “*significance*”) e a rendere la produzione del significato una vera esperienza, che modifica il background del fruitore. Questo passaggio, cui non segue la formulazione esplicita di nuovi valori (come avviene per i testi filosofici o ideologici), fa della lettura un processo che rende perplessi. L'individualità del testo dipende dall'entità

e dall'incidenza sul lettore della trasformazione.

Il repertorio riproduce insomma quella condizione di intelligibilità del testo che rende possibile la relazione col lettore attraverso i suoi atti strutturati. Gli elementi del repertorio sono infatti molto determinati, ma l'attualizzazione di tali elementi in un nuovo sistema culturale può essere determinata unicamente dal lettore. Suo compito è di creare una *deformazione coerente*: un sistema di equivalenze degli elementi del repertorio del testo sia tra loro sia in relazione al repertorio del lettore stesso. L'attualizzazione di tale sistema di equivalenze avviene attraverso le *strategie*. Queste sono delle procedure che offrono al lettore delle possibilità di organizzazione degli elementi del repertorio. Servono a defamiliarizzare ciò che è familiare, sono le condizioni attraverso le quali il materiale viene comunicato.

They [le strategie] cannot therefore be equated exclusively with 'representation' or with 'effect', but, in fact, come into operation at a point before these terms are or can be relevant. They encompass the immanent structure of the text and the acts of comprehension thereby triggered off in the reader. (Iser: 86)

Lo studio del repertorio di un'opera letteraria e, nel nostro caso, delle performance slam, è utile per comprendere: in primo luogo, i criteri di selezione dei riferimenti evocati e, in secondo luogo, le strategie comunicative attuate dagli slammer che portano alla costruzione dell'uditorio implicito.

### 3.2 L'indeterminatezza

Nell'interazione ordinaria il riconoscimento del *frame* permette di superare il dislivello tra i piani comportamentali dei soggetti e di stabilire le finalità e le modalità della comunicazione. Nella comunicazione letteraria, l'asimmetria genera invece una lacuna che tra testo e lettore non può essere colmata da un *frame* esterno come accade nel rapporto *face to face*.

An obvious and major difference between reading and all forms of social interaction is the fact that with reading there is no face to face situation. [...] Furthermore, dyadic interaction serves specific purposes, so that the interaction always has a regulative context, which often serves as a tertium comparationis. There is no such frame of reference governing the text-reader relationship; on the contrary, the codes which might regulate this interaction are fragmented in the text and must first be reassembled or, in most cases, restructured before any frame of reference can be established. (Iser: 166)

La comunicazione avviene dunque a partire da uno scarto, ha origine da un dislivello tra testo e lettore, così importante nell'analisi fenomenologica di Iser che Segre arriva a definirla "una teoria che fa leva più sui vuoti che sui pieni" (Segre, 1987: 19).

Sul *frame* del poetry slam, che certamente contribuisce alla strutturazione del repertorio, è stato possibile sviluppare un'ampia descrizione. Ciononostante, al contrario di quanto avviene nell'interazione ordinaria, lo spettatore non può permettersi richieste di chiarimento al performer per favorire la comprensione mentre la performance è in corso. Esattamente come il lettore, il pubblico dello slam non può sincerarsi della correttezza delle sue interpretazioni durante la fruizione. Al massimo accade talvolta, ma solo a fine spettacolo, che qualche spettatore si avvicini al performer per avere delucidazioni, esattamente come quando agli autori viventi di opere su carta viene chiesto in interviste successive alla fruizione cosa intendevano comunicare in un determinato passo.

Come avviene anche per lo spettatore, il lettore contribuisce alla produzione del significato attraverso l'indeterminatezza del testo, che deriva dalla mancanza di disponibilità dell'opera. L'interpretazione coerente o *Gestalt* è la risultante della combinazione di ciò che è dato dal testo e di ciò che è proiettato dal lettore. Quest'ultimo seleziona i segmenti del repertorio che gli sembrano familiari e compone, come abbiamo visto, un sistema di equivalenze tra le prospettive, ma le possibilità escluse rimangono come "*alien associations*", che proiettano un'ombra sulle equivalenze prescelte. In tal senso, nella teoria di Iser la negatività ha un ruolo centrale, è l'infrastruttura del testo che media tra rappresentazione e ricezione (Iser: 228). È il doppio non formulato del testo, che invita il lettore a porsi domande sull'opera e vede nei *blanks* e nelle *negazioni* le sue formulazioni astratte.

### 3.2.1 I blanks

I *blanks* sono gli spazi che si aprono tra testo e lettore, lasciati vuoti dal punto di vista mobile. Essi regolano l'asse sintagmatico della lettura, sono cioè le "giunture non viste del testo" che organizzano le connessioni tra le prospettive e i diversi segmenti del repertorio (Iser: 182). Come abbiamo affermato, infatti, nessuna prospettiva da sola racchiude in sé il significato, il lettore passa da una all'altra attraverso una struttura regolata dai *blanks* che Iser definisce "tema-orizzonte". La prospettiva occupata dal lettore in un momento dato è il tema, mentre l'orizzonte è composto da tutti i segmenti già occupati e poi sostituiti.

La decontestualizzazione delle allusioni letterarie e delle norme sociali del repertorio crea un *blank* che offre al lettore nuove possibilità di connessione. I testi di narrativa analizzati da Iser si servono dei *blanks* in modo diverso a seconda dello scopo previsto. Nel

*roman à thèse*, per esempio, i *blanks* sono pochi e controllati, lasciano scarso spazio alla rappresentazione del lettore che è precisamente regolata per ottenere un effetto didattico o propagandistico. Nei *serial* i *blanks* consentono invece dei tagli o interruzioni strategiche che innescano l'attività immaginativa del lettore a fini commerciali. Nel poetry slam possiamo considerare un *blank* lo spazio tra le prospettive dell'io fisico e dell'io lirico rappresentato, che viene poi di solito riempito dallo spettatore con una connessione dei due io. Le due prospettive, prima sconnesse, vengono collegate se la performance è riconosciuta come autentica. Costituiscono un altro esempio di *blanks* anche i silenzi programmati per far scattare la risata: "i silenzi mi rendo conto che funzionano [come strategia]. Dire una cosa e poi guardare il pubblico col sopracciglio alzato." (Francesca Pels, intervista).

Sulla base delle modalità in cui avviene l'alternanza della struttura tema-orizzonte, Iser (100-103) individua quattro tipi fondamentali di combinazione delle prospettive mediati dai *blanks*.

a) Contrappeso: viene stabilita una precisa gerarchia tra le prospettive, per cui una è prevalente rispetto alle altre. Nello slam, è il caso dei *confessional poem*, in cui la prospettiva dell'io lirico, trattandosi di una poesia confessione, risulta dominante sulle prospettive dei personaggi, del tu lirico, della trama, del tema<sup>97</sup> e condiziona la percezione dell'io fisico. Ne è un esempio la performance *Explaining my depression to my mother* di Sabrina Benaim (2014), in cui il punto di vista della madre è continuamente negato dall'io lirico che lo apostrofa, imponendo per l'identificazione dello spettatore la sua *position*. Risulta abbastanza chiaro in questi versi, in cui l'io lirico si confronta con uno dei vari consigli della madre per combattere la depressione:

*Mom says, "Why don't you try going to actual parties, see your friends"/Sure I make plans, I make plans but I don't want to go/I make plans because I know I should want to go; I know sometimes/I would have wanted to go/It's just not that fun having fun when you don't want to have fun,/ Mom.*

b) Opposizione: le prospettive in questo caso si negano a vicenda, senza che una prevalga sull'altra, e il significato ha origine dalla loro compresenza. Lo mostra bene la performance di Patricia Smith (2010) *Skinhead*, che abbiamo già analizzato, in cui lo spazio del *blank* tra io lirico e io fisico offre allo spettatore una possibilità di connessione per opposizione tra l'identità che dice "io" dello *skinhead* e quella rappresentata dalla pelle nera della performer.

<sup>97</sup> Per tema si intende qui la prospettiva che riguarda la tematica affrontata dalla performance quando non c'è una trama riconoscibile. È importante non confonderla col tema della struttura tema-orizzonte, che invece, come abbiamo detto, indica la prospettiva temporaneamente occupata dal fruitore in un momento dato e non appena viene sostituita entra a far parte dell'orizzonte.

c) A scaglioni: nessuna delle prospettive risulta predominante sulle altre. Possiamo rintracciare un esempio nella performance *Controcaccia* di Nicolas Cunial (b 2017), nella quale l'io lirico, riconoscibile per tutta la poesia come un io-vittima nel pronome "mi", racconta gli effetti che i due personaggi "Ansia" ed "Ego" gli provocano. I personaggi, che si alternano continuamente, parlano anche direttamente all'io, prendendone la voce e rivolgendogli con un tu imperativo: "tu scrivi tu scrivi tu scrivi tu scrivi" (Cunial, 2019: 22, v. 2). L'io fisico dell'autore è dunque in alcuni versi l'animatore delle parole dei personaggi Ansia ed Ego, che sono i mandanti<sup>98</sup>. È riconoscibile una trama nello sviluppo del dialogo, ma è altrettanto presente nella fruizione la prospettiva del tema della tensione che si crea nel momento creativo per un poeta. Nel preambolo, inoltre, Cunial invita di solito gli spettatori ad associare io lirico e io fisico: "ho l'ansia [...]. Vi devo fare una confessione: i poeti, ma credo che ve ne siate già accorti, [...] hanno un ego abbastanza...però se voi prendete l'ego e ci mettete uno che c'ha anche l'ansia... cioè è un casino della madonna." (S01 E04, 22:30-22:56).

d) Serialità: l'alternanza delle prospettive nella struttura tema-orizzonte è spinta al massimo grado e non è individuabile alcuna gerarchia. Lo spettatore è costretto ad occupare una nuova prospettiva e un nuovo contesto referenziale praticamente a ogni verso. È il caso della performance di Gabriele Bonafoni *L'infinita*, nella quale in ciascun verso viene proposta una deformazione di frasi di canzoni celebri, oppure della poesia *Mentre* di Andrea Fabiani (a 2017). Il poeta propone in quest'ultima una sequenza di immagini che descrivono brevemente una serie di eventi che accadono in contemporanea, i cui personaggi, identificati quasi sempre dalla sola categoria di appartenenza ("un ragazzo"; "una donna"), sembrano scivolare da una scena all'altra in un'alternanza radicale di tema e orizzonte. I *blanks* sono dunque molto numerosi. È possibile avere un'idea del funzionamento della poesia da questi pochi versi:

Una bella ragazza/dopo aver rimandato più volte/decide di farla finita, nell'abitacolo/di una vecchia Fiat Punto/si concepisce una vita./ Una commessa pesa la frutta/a un'anziana signora. Tua madre/piange, in cucina, da sola, mio padre/legge il libretto delle istruzioni/di un tavolino svedese rotondo." (vv. 22-31).

La parola "abitacolo", per esempio, funge qui da inaspettata congiuntura tra una scena di morte e una di nascita e *l'enjambement* ben segnalato anche nell'esecuzione orale apre lo spazio che lo spettatore è invitato poi velocemente a colmare. Anche il riferi-

<sup>98</sup> Animatore e mandante, come abbiamo visto nel capitolo precedente, sono due parole chiave usate da Goffman per distinguere il soggetto responsabile dell'atto locutorio (il mandante) da chi semplicemente lo riporta anche in prima persona, ma senza che su di lui ricada alcuna responsabilità (l'animatore). In teatro, l'attore è per esempio l'animatore, ma non il mandante di ciò che dice il personaggio che porta in scena. Nel poetry slam mandante e animatore sono invece solitamente percepiti dal pubblico come sovrapponibili, ma accade, come in questo caso, che i testi riportino delle battute chiaramente pronunciate da un personaggio.

mento alla madre del tu lirico (“tua madre”) apre un *blank* che fornisce la connessione per una nuova immagine in cui lo spettatore visualizza un personaggio completamente diverso: il padre dell’io lirico (“mio padre”).

### 3.2.2 Le negazioni

Le negazioni, al contrario dei *blanks*, sono invece esplicitamente formulate nel testo e si dividono in primarie, che incidono sul repertorio, e secondarie, che ristrutturano in un secondo momento le *Gestalten* formate dal lettore. È un esempio delle prime il sottotitolo di una poesia di Gianmarco Tricarico (2019): *Pollo 13*, che punta a un effetto comico.

È attraverso quest’azione di straniamento del familiare prima e di continuo mutamento delle interpretazioni coerenti create dal lettore poi che il significato diviene un’esperienza.

Mostra bene la funzione delle negazioni nel poetry slam la seguente testimonianza della studiosa Maria Damon, che parla di trasmissione di una “resonant difference” del repertorio:

The criterion for slam success seems to be some kind of “realness” – authenticity at the physical/sonic and metaphysical/emotional-intellectual-spiritual levels. This is why close listening is crucial; you’re not just listening for technique, or “original imagery”, or raw emotion, but for some transmission/recognition of resonant difference...a gestalt that effects a “felt change of consciousness” on the part of the listener. (Damon, 1998: 329-30)

Il riconoscimento della differenza è proprio la negazione che incide sul repertorio e che ha come effetto un “change of consciousness” nello spettatore, cioè quella produzione del significato che incide sull’esistenza del fruitore che Iser ha chiamato *significance*.

## 4. Poetry slam o slam poetry?

Accade spesso che anche protagonisti del movimento mostrino incertezze nella scelta dell'articolo da usare di fronte alla parola "slam". Si dice "lo slam" o "la slam"?

Dipende dal sostantivo sottinteso cui il termine si riferisce. Se si vuole indicare l'evento o il format si userà l'articolo maschile, se si vuole invece fare riferimento a una presunta poetica slam l'articolo femminile.

Un mantra condiviso da chi fa parte della scena italiana è che qualunque poesia possa essere portata agli slam e che in tal senso si possa parlare solo di *poetry slam* come format e non di *slam poetry* come genere o poetica. "Qualsiasi poesia è mettibile agli slam e troverà sostenitori, troverà plauso, da qualcuno lo trova": afferma Simone Savogin (intervista), servendosi fra l'altro in maniera interessante del verbo "mettere", quasi come se lo stile poetico o la modalità performativa selezionata funzionassero per lo slammer come abiti da indossare per caratterizzare l'identità che verrà rappresentata.

La varietà dell'offerta poetica presente negli slam italiani è in effetti impressionante e di difficile classificazione: va dallo *speech* modellato sullo stile anglofono a poesie che si distinguono per la ricerca ritmica e per lo sperimentalismo (Matteo Di Genova); dagli *Anagrammi ministeriali* di Fabrizio Nuovibri alla poesia sonora e alla danza-poesia di Francesca Gironi; comprendono scelte come l'uso di un registro linguistico piano e colloquiale (Andrea Fabiani, Gnigne), il rispetto rigoroso della metrica (Alfonso Petrosino), ma anche l'ostentazione del plurilinguismo (Marco Gorgoglione).

Un articolo del poeta statunitense Chris Gilpin, dal titolo *Slam poetry does not exist. How a movement has been misconstrued as a genre*, muove una riflessione a partire dalla constatazione che negli Stati Uniti ci sono *slam poets* che si definiscono con questa etichetta, ma non hanno mai partecipato a uno slam né hanno intenzione di farlo. Nell'articolo viene smentita con forza l'idea che lo slam sia un genere letterario e si propone una definizione della figura dello *slam poet* che in America è evidentemente ancora nebulosa, ma molto meno *accountable* che in Italia.

What I hope is that, every time we hear the term slam poet, we remember we are using it as a shorthand for "spoken word artist with a background in the poetry slam movement" and not "person expected to perform one type of rather predictable poetry". There are many poetries being practiced within the slam movement. Let us welcome them all. And let us never forget Marc Smith's maxim: "There is no such thing as slam poetry. There is only the poetry slam." (Gilpin, 2015)

La polemica di Gilpin, che pure si rifà alla voce autorevole dello *slampaper* internazio-

nale, evidenzia chiaramente che, al contrario, qualcuno crede invece che una *slam poetry* riconoscibile cui aderire esista.

Lo dimostra per esempio la performance caricaturale e ironica di uno dei protagonisti del film *22 Jump street* (2014), il cui contenuto è un divertente elenco di strategie ed effetti tipici delle performance slam: “Slam...poetry. Yelling! Angry?/ Waving my hands a lot!/ Specific point of view on/ things!”.

Un altro esempio è un video di un’allieva di una scuola per artisti circensi in Australia, che per il suo *speech* al *Presentation Day* dell’istituto dichiara di voler proporre un discorso scritto in uno *slam-poetry-style* chiaramente intelligibile per il suo uditorio – che prontamente all’annuncio applaude entusiasta – e da me, che a distanza di quattro anni guardo il video su Youtube<sup>99</sup> capendo cosa intende.

Alcuni tratti ricorrenti della poesia slam possono essere pertanto identificati e sono stati in effetti tematizzati in video tutorial seri o scherzosi. Si tratta, a mio giudizio, di una poetica certamente ancora in via di definizione, dominante ma non esclusiva tra le proposte innegabilmente variegiate del format.

Senza quindi voler appiattare e ridurre le opportune differenze, che costituiscono in realtà una risorsa preziosissima della scena slam italiana e internazionale, cercherò di esaminare la validità degli elementi portati all’attenzione da una serie di performance/ tutorial e quelli emersi dalle interviste, per sondare il repertorio più tipico della slam poetry.

I video che analizzerò sono tre e sono tutti prodotti da slammer esperti.

Il primo è *How to write a slam poem* di Jillian Rabideau (2019), di cui mi sono già servita nella trattazione sul *frame* e che si propone come un vero e proprio tutorial discorsivo con consigli per acquisire il *know-how* del perfetto slammer.

Sulla stessa linea è la performance di Jeff Cottrill (2015), dal titolo *How to write and perform an American slam poem*, che usa la modalità dell’elenco per illustrare in maniera ironica le regole per scrivere e performare un testo slam.

Il terzo tutorial è la video performance *Slam tricks* di Luca Cancian, realizzata in occasione del contest *Poverarte web slam* organizzato dal collettivo *Zoopalco* nel 2018. Lo slammer è ripreso mentre legge un testo, che nel video viene commentato da brevi etichette: queste costituiscono elementi chiave e strategie del repertorio slam presentate in maniera caricaturale con una musichetta di commento nel passaggio da un elemento all’altro che richiama il suono tipico dei videogiochi nel momento in cui il giocatore acquisisce punti.

---

99 Cfr. *Inspiring slam-poetry-style speech* (2016)



## 4.1 Strategie

Come già esposto, secondo l'approccio ermeneutico del *reader-response criticism*, che costituisce il mio principale riferimento teorico, nel poetry slam il significato si configura innanzitutto come un *effetto* sullo spettatore. Sulla base della mia esperienza e dei risultati delle interviste, ritengo si possa affermare che il pattern del repertorio degli slammer preveda tre direttrici principali che orientano le strategie comunicative in funzione dei seguenti tre effetti: autenticità, emozione, forma<sup>100</sup>. Le modalità di raggiungimento di questi tre effetti costituiranno l'oggetto dell'analisi dei paragrafi successivi.

### 4.1.1 On doing "being authentic": un double bind

La slammer Francesca Pels, vincitrice del torneo televisivo di poetry slam trasmesso su ZeligTV, sostiene che i due principali criteri di valutazione del pubblico per una performance slam siano l'*autenticità* e la *consapevolezza*.

Secondo me la gente quando sei sul palco percepisce se sei consapevole di cosa stai facendo o no. Per me è fondamentale per esempio parlare di cose che so, non trovo legittimo andare sul palco e fare un pezzo sull'andropausa, perché non l'ho mai vissuta e non la vivrò mai. Non voglio andare sul palco a parlare di cose che non conosco. Secondo me questa autenticità viene ripagata, si capisce chi va sul palco perché ha capito cosa va allo slam e chi propone invece una cosa personale. [...] Secondo me premia l'autenticità e la consapevolezza agli slam. La gente lo capisce se quel testo te lo sei studiato bene o l'hai scritto tanto perché dovevi fare i tre minuti. (Pels, intervista)

Si tratta di due parole chiave importanti, strettamente interconnesse, che ricorrono frequentemente sia nelle mie interviste sia in altre riflessioni sul poetry slam, ma che designano due proprietà del repertorio meno intuitive di quanto in apparenza possa sembrare. Dalle parole di Pels è possibile desumere che la consapevolezza deriva dal capire cosa stai facendo sul palco, quindi – potremmo dire – dal sapere che tipo di effetto lo slammer vuole far scaturire, ma anche dall'aver "studiato bene" il testo, senza aderire aprioristicamente a ciò che funziona di solito agli slam per riempire i tre minuti di tempo della performance.

Naturalmente, per non dare l'impressione di aver semplicemente proposto ciò che in genere ottiene un buon punteggio, bisogna avere per l'appunto un'idea del repertorio che in genere identifica la slam poetry. Anche l'autenticità è data da una consapevolezza: dal "parlare di cose che so", che la slammer ha vissuto, quindi dal portare sul palco qual-

---

<sup>100</sup> La forma si configura come effetto per quelle caratteristiche che permettono allo spettatore di riconoscere che si trova di fronte a una poesia slam, distinguendola da altri tipi di poesia.

cosa che sta entro i confini della propria esperienza personale quantomeno potenziale. In tal senso, la slammer ritiene di non poter parlare dell'andropausa perché non l'ha vissuta né la vivrà mai, ma propone per esempio una poesia come *Mazza* sulle molestie e gli insulti sessisti che vengono di solito rivolti alle donne – elementi che lo spettatore presumerà realmente verificatisi o comunque possibili nella sua esperienza.

Nelle dichiarazioni delle interviste, il costrutto dell'autenticità viene inoltre spesso declinato attraverso parole come *verità*, *onestà*, *sincerità*, che vengono usate quasi in maniera intercambiabile, ma che a un'analisi più approfondita designano invece talvolta significati diversi. In particolare, per verità di una performance slam si intende sia la rappresentazione di fatti realmente accaduti nell'esperienza del performer, sia una verità dell'emozione che viene comunicata, il "sentire veramente" ciò che viene raccontato. La sincerità invece "non significa che mi è successo veramente" (Andrea Fabiani, intervista) e per Nicolas Cunial si identifica nel non tentare di prevedere che tipo di esperienza avrà il pubblico, nel non imporre una reazione prestabilita. L'onestà, infine, ha a che fare secondo Simone Savogin (intervista) col "ripescare la sensazione di quando hai scritto". Il fatto che il costrutto dell'autenticità sia strettamente intrecciato a quello della consapevolezza, che consiste nello studiare il testo e – come abbiamo visto per il *keying* delle prove tecniche – nel provarlo secondo una precisa routine, lo determina come un importante effetto della performance, che non ha nulla a che fare con la spontaneità, ma che deve anzi tener conto di una serie di *must* e strategie. È necessario insomma fare le prove per rappresentarsi come autentici, l'identità autentica è frutto di una performance che viene poi confermata o disconfermata dal pubblico a seconda della maggiore o minore aderenza ad una serie di caratteristiche prototipiche dell'essere autentici condivise dalla comunità.

Non a caso, il titolo di questo paragrafo intende evocare lo studio *On doing "being ordinary"* del già citato sociologo americano Harvey Sacks, il quale dimostra che nella vita reale la normalità non è una modalità dell'essere, ma un vero e proprio lavoro in cui ciascuno si ritrova continuamente impegnato. Tale lavoro richiede competenza e disponibilità di risorse: per comportarsi in maniera normale bisogna essere consapevoli di ciò che viene considerato normale, in modo da ricevere una conferma intersoggettiva dell'ordinarietà del nostro comportamento, che ci consente di essere membri a pieno titolo del gruppo sociale<sup>101</sup>. Se sostituiamo la parola *authentic* a *ordinary* nel passo seguente, risulta ancor più evidente quell'intreccio di autenticità e consapevolezza che ho evidenziato all'inizio:

---

101 Un esempio di comportamento ordinario evidente nell'esperienza di chiunque per performare la normalità è riportato in questo passo: "Now, the trick is to see that it is not that it *happens* that you are doing what lots of ordinary people are doing, but that you know that the way to do 'having a usual evening', for anybody, is to do that. It is not that you happen to decide, gee, I'll watch TV tonight, but that you are making a job of, and finding an answer to, how to do 'being ordinary' tonight". (Sacks 1984: 41; il corsivo è nell'originale)

It is not that somebody is ordinary [=authentic]; it is perhaps that that is what one's business is, and it takes work, as any other business does. If you just extend the analogy of what you obviously think of as work – as whatever it is that takes analytic, intellectual, emotional energy – then you will be able to see that all sorts of nominalized things, for example, personal characteristics and the like, are jobs that are done, that took some kind of effort, training, and so on. (Sacks 1984: 414-415)

Come Sacks dimostra per la normalità, l'autenticità nel poetry slam non è qualcosa di spontaneo o naturale, ma dev'essere costruita tenendo conto di una serie di dettagli e strategie comunicative. Somers-Willett analizza sapientemente la rappresentazione dell'autenticità nello slam ai fini di ottenere un preciso effetto a partire per l'appunto da premesse *queer*:

The identities expressed by slam poets are performative – that is, they are performed consciously or unconsciously for audiences to certain ends. Because identity is an *effect* of performance in the world, just as it is at a poetry slam, what is authentic about identity is not the realness or truth it is often used to connote but the repetition and reception of certain behaviours and characteristics over time. [...] Poetry slams, as laboratories for identity expression and performance, present unique opportunities to witness this exchange between poet and audience in action. Slams prove cultural stages where poets perform identities and their audiences confirm or deny them as “authentic” via scoring. This is not to say that authenticity does not exist, only to say that authenticity exists as a performance in which a subject and his or her audience agree that an identity is successfully and convincingly portrayed. (Somers-Willett, 2009: 8, corsivo mio)

Come l'identità si rivela un “effetto” dovuto alla ripetizione di performance dell'attore sociale nella vita reale, allo stesso modo l'identità negoziata dal performer nella sua esibizione slam si configura come un effetto che la giuria valuterà se adeguatamente autentico. La ripetizione permette la materializzazione dell'identità rappresentata davanti agli occhi degli spettatori, la rende reale.

Ancora una volta torna utile la formula: “I slam, therefore I am” (Bulfaro, 2016: 46). La percezione dell'autenticità dell'identità da parte degli spettatori deriva dunque dall'acquisizione attraverso la pratica di comportamenti e caratteristiche previste per l'identità rappresentata, non ha niente a che fare con la naturalezza. Per di più, come ho già accennato in relazione alle *formule dell'apparire*, il repertorio slam prevede un'equazione tra identità autentiche e identità a vario titolo marginalizzate. Questo, ad esempio, è particolarmente evidente nel caso della performance di Neil Hilborn (2013) *OCD*, in cui il performer rappresenta “successfully and convincingly” i tic linguistici e gestuali

che ciascuno può immaginare (pur senza averne esperienza diretta) come propri di chi soffre di un disturbo ossessivo compulsivo.

Questa dinamica performativa dell'identità in senso *queer* che richiede prove, esercizio e ripetizione, se applicata all'effetto dell'autenticità rivela un interessante meccanismo che lo psicologo britannico Gregory Bateson nel suo studio sulla schizofrenia ha definito con l'espressione *double bind*. Si tratta di una situazione che prevede i seguenti elementi (Bateson, 1956: 4-5):

1. Due o più persone, in cui una ha il ruolo di vittima. Nel caso del poetry slam i due attanti sono slammer e pubblico (o più in generale la comunità creata dallo slam) ed è lo slammer a subire il *double bind*.

2. La ripetizione dell'esperienza, che porta i soggetti a considerare il *double bind* come un'aspettativa abituale.

3. Una prima ingiunzione negativa del tipo "se non fai questo ti punisco", che nello slam si traduce in: "se non sei autentico non meriti di vincere". Simona Savogin (intervista) afferma a questo proposito che anche se il riconoscimento del pubblico dovesse avere luogo, la vittoria non è meritata per chi non è stato autentico (cioè *non finto*): "se fai il finto per vincere lo slam non meriti niente perché hai vinto".

4. Una seconda ingiunzione in conflitto con la prima, espressa a un livello più astratto. Nello slam, come possiamo desumere dalle raccomandazioni di Marc Smith sulla necessità delle prove: "se non fai le prove non sei un buon performer". Lo conferma per esempio il fatto che il pubblico spesso dichiara esplicitamente di premiare chi propone i testi a memoria, il che costituisce un segno evidente delle prove per la rappresentazione di una finzione e di una lettura non spontanea o improvvisata sul palco.

5. Una terza ingiunzione negativa proibisce alla vittima del *double bind* di uscire fuori dal campo tracciato. Se non fai le prove e non sei autentico non hai diritto a vincere e, perfino, a partecipare legittimamente a questo gioco. Se però mostri smaccatamente di esserti esercitato per seguire le mode dello slam perché la tua performance abbia successo, sei un *poseur*. Lo slammer in tal senso subisce il rafforzamento delle due ingiunzioni precedenti, che vengono poste come "vitali".

6. L'intero insieme degli ingredienti non serve più quando lo slammer percepisce la realtà secondo lo schema del *double bind*: "it is when we forget that authenticity is such a performance [...] that it can prove problematic" (Somers-Willett, 2009: 8-9).

In sintesi, il *double bind* consiste nel non far mostra di servirsi di strategie, che sono oggetto di studio e di prove, affinché la rappresentazione identitaria risulti autentica, benché sia gli slammer sia il pubblico siano consapevoli che queste prove vengono effettuate e le ritengono opportune, se non necessarie. Credo che l'origine del *double bind* sia

legata all'ambivalenza strutturale nella considerazione dello spirito competitivo, che è stata esplorata in relazione alla *keying* della competizione, e all'obiettivo della creazione di una comunità paritaria. Quest'ultima comporta due conseguenze. In primo luogo, nel poetry slam gli spettatori vogliono avere l'impressione di creare un contatto intimo con lo slammer, di conoscere qualcosa del suo vero *self* attraverso la sua performance, per cui esplicitare l'idea secondo cui bisogna fare le prove per essere autentici minerebbe innanzitutto l'illusione di un'autenticità ontologica e poi avvicinerrebbe lo slammer a un attore, che non sta davvero mostrando se stesso<sup>102</sup>. In secondo luogo, una delle principali bandiere dello slam è la democratizzazione della poesia. L'idea che la performance dello slammer deve comunicare allo spettatore è legata all'interscambiabilità dei ruoli, vuole far passare il seguente messaggio: "non ci vuole nessuna preparazione particolare, ora stai guardando, ma puoi farlo anche tu portando te stesso sul palco". Se venisse reso manifesto che portare se stessi sul palco significa esercitarsi e studiare le modalità in cui questo nel poetry slam funziona, la distanza tra spettatore e slammer apparirebbe assai maggiore. Il doppio vincolo delle prove dell'autenticità coinvolge peraltro, come abbiamo visto, anche la preparazione del preambolo che introduce la performance poetica e che simula le regole e la spontaneità della conversazione ordinaria, ma ha in realtà una serie di funzioni preordinate per ottenere determinati effetti di autenticazione della performance stessa.

#### 4.1.2 Strategie dell'autenticità: tra postura del parresiaste e delega della salienza

Attraverso l'analisi di alcuni punti dei tutorial precedentemente descritti e delle interviste cercherò ora di riflettere più nel dettaglio su quali sono gli espedienti per rappresentare un'identità in maniera convincente affinché nel poetry slam appaia autentica.

a) "*More specific, less universal*". Nel suo tutorial Jillian Rabideau (2019: 3:32-3:59) suggerisce agli slammer di zoomare sui dettagli piuttosto che trattare i temi in maniera ampia. Proporre un punto di vista particolare, vale a dire quello dell'io lirico, aiuta a dare un effetto di autenticità e a far sapere agli spettatori che "stai portando un vero pezzo di te". Mi sembra questo confermi quanto sostiene Somers-Willett (2009: 68) quando scrive che gli slam sono occasioni sociali a cui gli slammer partecipano per esprimere se stessi, che è qualcosa di più che comunicare semplicemente quello che pensano su un determinato *topic*.

---

<sup>102</sup> Sviluppa una riflessione simile l'instagrammer Sara Tasker (2019) nel libro *Hashtag Authentic*, in cui agli aspiranti *influencer/instagrammer* vengono offerti diversi consigli su come realizzare e postare le foto o scegliere le didascalie. Tra questi consigli mi ha colpita ad esempio quello di mostrare imperfezione e disordine ("don't mind the mess" p. 63) per dare un effetto giocoso e casuale, che è adeguato e funziona in questa piattaforma, perché si suppone che Instagram racconti le storie reali (cioè autentiche) di persone reali e non una perfezione patinata da rivista. Tasker stessa, tuttavia, quando suggerisce l'esercizio di far caso a quali elementi delle immagini postate hanno avuto maggior successo nella sezione "review your images" (p. 80), si rende conto dell'obiezione: "isn't that a bit...false?" (*ibid.*).

b) “Do not tell somebody else’s story” (Rabideau, 2019: 4:03-5:39). Ho già commentato precedentemente quest’ingiunzione che vieta agli slammer di fare appropriazione culturale, rappresentando senza i necessari *disclaimer* un’identità che non gli appartiene. Tale principio viene tematizzato in un’interessante performance dal titolo *Lost Voices* di due giovani slammer statunitensi, Darius Simpson e Scout Bostley (2015), che all’inizio dell’esibizione si scambiano i microfoni e le identità raccontando a turno in prima persona l’esperienza dello stigma dell’altro come uomo nero e come donna bianca. Mentre dunque la performer Scout Bostley dice “the first day I realized I was black”, Darius Simpson, che è il legittimo proprietario dell’esperienza narrata, è privato di voce e può comunicare solo con il labiale. Viceversa, nella seconda strofa è Simpson col suo io fisico di ragazzo nero ad assumere su di sé l’identità femminile di Bostley, che muove la bocca senza voce: “As a woman, having a boyfriend is a battle. / If 70% of us are abused in a lifetime what is the number of men doing it?”. In un’intervista, i due slammer hanno dichiarato che il messaggio che avevano intenzione di trasmettere con la performance era che nel parlare per qualcun altro “there is the danger of losing sight of an individual’s experiences” (*ibid.*).

Deriva da quest’ingiunzione strutturale dello slam un interessante corollario: la paura di alcuni performer di non avere esperienze abbastanza salienti per salire sul palco del poetry slam. Nel suo saggio sulle pratiche ermeneutiche attive nello slam, Williamson (2015: 8) si sente in dovere di rassicurare affermando a questo proposito che “well-crafted poems about slammer sufferings are well received too. Popular poems [...] also included Brianna Lynn’s eponymous poem in which the speaker worries that her life is too boring to write a good slam poem about”.

c) “You have to be what you’re talking about”: l’atteggiamento del parresiaste.

A partire da questa dichiarazione virgolettata dello slammer RC, lo studioso Takeo Rivera (2013) sviluppa una riflessione sulla postura del parresiaste assunta spesso dai giovani performer della scena slam newyorkese. Come d’altronde è già emerso dai punti precedenti e dalla trattazione sul *frame*, lo slammer *deve* essere realmente ciò di cui sta parlando (o almeno darne l’impressione). La costruzione della sua identità ha luogo attraverso la performance. La parresia è quell’atto di parola con cui il soggetto si prende la responsabilità di rivelare una verità scomoda che può mettere in pericolo la sua stessa vita. La verità comunicata dal parresiaste ha carattere sociale, affonda le sue radici in un conflitto interno alla comunità. In particolare, il concetto di parresia viene definito da Foucault in *Le gouvernement de soi et des autres* nella maniera seguente:

La parrêsia est à chercher du côté de l’*effet* que son propre dire-vrai peut produire sur le locuteur, de l’*effet* de retour que le dire-vrai peut produire sur le locuteur à

partir de l'effet qu'il produit sur l'interlocuteur. [...] c'est ouvrir un danger, c'est ouvrir un péril où l'existence même du locuteur va être en jeu, et c'est cela qui constitue la parrèsia. La parrèsia est à situer donc dans ce qui lie le locuteur au fait que ce qu'il dit, c'est la vérité, et aux conséquences qui suivent du fait qu'il a dit la vérité. (Foucault, 2008: 56 corsivo mio)

Ancora una volta emerge la parola chiave al centro della riflessione iseriana: "effet". La parresia non è data solo dal dire la verità, ma dall'effetto che questo atto di parola può produrre sul parresiaste passando per l'effetto prodotto sul destinatario. Inoltre, il locutore mette in gioco la sua stessa esistenza, si mette in pericolo. Quest'idea di rischio intrinseco alle conseguenze dell'atto locutorio è collegata alla continua evocazione di un sentimento di *vulnerabilità* nelle testimonianze degli slammer. Nell'espone il "logistical side" della preparazione di una performance slam, Rabideau (2019) afferma chiaramente tra i primi punti: "you need to be vulnerable", pratica che si concretizza nel mostrare senza veli le proprie emozioni, nell'espone qualcosa di estremamente intimo al giudizio della giuria e del pubblico. Sono numerosissime le testimonianze degli slammer che insistono sulla necessità e sul rischio di "mettersi a nudo" e sul senso di responsabilità conseguente al dire la verità:

- Ci sono due cose che la letteratura dovrebbe fare per chi la fa: la prima è metterti in pericolo, la seconda è venirti a salvare. [...] a me è capitato che la gente ci credesse [a quello che raccontava nella performance] e mi ha fatto riflettere, mi ha fatto pensare che è anche una responsabilità: occhio che la gente ti crede. (Fabiani, intervista).
- Il problema è che lì quando ti esibisci puoi essere vulnerabilissimo. Perché se lo fai in un modo autentico, prendi qualcosa di intimo e lo esibisci. Poi lì se ti criticano è pesante. (Pels, intervista)

Chiaramente è raro, se non impossibile, che la vita dello slammer sia realmente messa in pericolo di morte per le verità proclamate nel corso della sue esibizioni, ma delle "unspecified consequence[s]" (Rivera, 2013: 120) nella sua considerazione sociale sono senz'altro evidenti. Nicolas Cunial mi racconta ad esempio di percepire molto spesso dopo le sue esibizioni sul tema dei disturbi mentali di essere trattato con cautela e circospezione dagli spettatori, che arrivano talvolta a chiedergli se davvero abbia sofferto di schizofrenia, come la sua performance *Freni a schizzo* (2019) li ha indotti a credere.

Un altro esempio è dato dall'esibizione di Micol Pesci, già richiamata per il *frame* dei rifondamenti, in seguito alla quale alcune persone del pubblico mi domandarono se davvero era stata vittima di molestie sessuali. Ciò che lo slammer rischia, insomma, è di portarsi dietro nel *frame* dell'interazione faccia a faccia l'alone dello stigma dell'identità

che ha rappresentato sul palco. Come giustamente afferma Somers-Willett (2009: 72), infatti, se da un lato le identità marginalizzate vengono celebrate nel corso dell'esibizione, dall'altro lato la loro marginalità rispetto alla cultura dominante nella vita reale risulta confermata. Le identità marginalizzate non solo vengono affermate durante la performance, ma vengono *create* attraverso la conoscenza condivisa dei presupposti di stigmatizzazione: è questa dinamica che, a suo giudizio, rende gli slam degli eventi non solo letterari, ma anche politici.

My critique is of a cultural dynamic between predominately white, middle-class audiences and marginalized poets that rewards the performance of these identities as authentic based solely on their citation of difference, as well as the fetishistic desires that this dynamic can embody. The aspect of authenticity with which these audiences reward slam performers seems to veil the real issue at hand: the dynamics of power between poet and audience in the real world. (Somers-Willett, 2009: 94)

All'aderenza al piano proposizionale o contenutistico della performance che si concretizza di solito in una reazione empatica, non segue insomma necessariamente un'azione coerente sul piano posizionale del comportamento degli individui nella vita reale.

Un altro indizio della natura politica degli slam è dato dal fatto che la postura del parresiaste consolida il ruolo sociale di slammer come colui che può parlare a nome della sua comunità, assumendosi la responsabilità del suo gesto: in una specie di patto con se stesso, nell'atto di dire la verità il locutore si costituisce come colui che ha detto la verità (Foucault, 2008: 66). L'effetto prodotto dall'esposizione di una verità irrisolta di una certa comunità può creare nel pubblico una sensazione di *discomfort*<sup>103</sup> o l'effetto positivo di scioglimento di un nodo irrisolto attraverso il potere della parola:

C'è stata a Gavoi una partecipante allo slam che ha eseguito una poesia in sardo anche cantata che parlava di un episodio molto grave di violenza che era successo nella comunità ed è stato un momento in cui veramente si è percepita anche l'importanza di questa poesia. La catarsi. Ha preso il nodo non risolto di quella comunità e l'ha espresso e la comunità si è rivista in quella voce. (Garau, intervista)

Rivera (2013: 121) parla a questo proposito di una visione da parte di alcuni slammer della poesia come "social practice" che permette loro di rappresentare il gruppo cui appartengono. Tale comunità può allargarsi facendo riferimento anche a tutti coloro che non si riconoscono o non si accontentano della norma. *Essere veri* – e di conseguenza autentici – significa per gli slammer disfarsi delle sovrastrutture normative che regolano

---

<sup>103</sup> È il termine usato da Takeo Rivera per descrivere l'effetto negativo di disagio che la parresia può provocare sul pubblico dello slam (Rivera, 2013: 119).



la socialità nella vita reale.

– I don't wanna be treated like someone's insignificant being because that's how we are as a society... I write it because it's me I write it because it's my only gate away to actually be within the world instead of just being someone "normal" having a "normal" life, whatever "normal" is. (Ventura, 2007 in Rivera, 2013:122)

– La poesia dev'essere comunque un'occasione di sincerità per me, un'occasione che la società ti dà per poter cercare di essere vero, l'arte in generale è un'occasione per confrontarsi realmente sulle questioni e senza quegli apparati politici e sociali, senza quelle necessarie convenzioni che sono ormai accettate. (Garau, intervista)

Il poetry slam permette pertanto per alcuni slammer un superamento di quella che Sacks definisce la *neutralizzazione della salienza*, tipica della conversazione ordinaria. Tra i comportamenti normali previsti per la performance dell'ordinarietà vi è infatti la necessità di riportare al modello normativo ogni esperienza che eccede la misura della normalità sia nella percezione sia nella comunicazione (Sacks 1984: 416).

La neutralizzazione avviene attraverso due macro-strategie: riduzione e distanziamento (Grilli, 2018: 110). La prima consiste in un'elisione programmatica dei tratti salienti della narrazione dell'esperienza riportata, che la priva di specificità e la rende intercambiabile; il secondo non è che una riduzione del coinvolgimento del soggetto nel fatto narrato.

Nel poetry slam, i performer ricercano esattamente l'effetto contrario: il grado di coinvolgimento e di adesione emotiva all'esperienza narrata è massimo e la rappresentazione della salienza è oggetto di ricerca, al punto da destare negli slammer la preoccupazione di non avere una storia sufficientemente interessante. Salendo sul palco del poetry slam ci si guadagna quel diritto di eccedere la misura della normalità che Alessandro Grilli definisce come "proxy" o delega della salienza:

Proxy is the tolerance which the rules of ordinary interaction show towards some categories who, as such, are allowed to exceed the limits of ordinary discourse. Among these categories are not only poets and artists in general, public figures and stars, as Sacks himself points out (Sacks 1984: 419), but children, intellectuals, mystics and so on; the point is that the salience of a given behavior or discourse is normalized on the basis of the "special identity" involved in it [...]. (Ivi: 111-112)

La possibilità concessa a certe categorie – nel nostro caso quella degli slammer – di rappresentare la salienza in contesti determinati non crea effetti sulla conversazione ordinaria, cioè non produce conseguenze sulle regole dello scambio sociale ordinario, proprio a causa della separatezza del contesto e quindi del *frame* in cui tale rappresentazione avviene.

Sulla base della nostra analisi, è dunque possibile affermare che le conseguenze dell'assunzione della postura del parresiaste da parte dello slammer si producono più spesso sulla sola percezione della sua identità che sulla comunità e le sue regole: "sure there are a lot of problems in society today, but you have the power to end them all, through poetry competition" ironizza Cottrill (2015).

#### 4.1.3 Strategie dell'emozione

Se allo slammer può essere riconosciuta una funzione, è quella di emozionare, di *mo-vere* il pubblico con le sue performance. Lo testimoniano chiaramente i seguenti punti trattati nei tre video tutorial:

a) "*Slam poetry is supposed to be emotional*" (Rabideau, 2019: 10: 16-10:45). Abbiamo già visto come la rottura del *frame* dovuta all'esplosione di reazioni emotive durante la performance possa rendere quest'ultima ancora più convincente. Il consiglio "find a way to manipulate audience's emotions, coldly calculate your content and delivery to bring the crowd to tears" di Jeff Cottrill (2015) ne costituisce una versione più disincantata, che suggerisce di fare in modo di spingere programmaticamente il pubblico alle lacrime per assicurarsi un buon punteggio.

b) "*Leave everybody with a message of hope*" (Cottrill, 2015). Quest'elemento del repertorio è importante per l'elaborazione del finale della performance. Non tutti gli slammer vi si attengono – qualcuno preferisce anzi giocare al contrario sull'ammissione della gravità non arginabile di ciò che viene raccontato o su un finale disilluso –, ma rimane una strategia di grande successo. Penso per esempio alle chiuse di poesie come *Terroni* di Giuliano Logos (2019) e *Cronaca di una vittoria in sei punti* di Luca Tironi (2019).

c) *Cliché tematici*. Tra le etichette riassuntive dei cliché per incidere sulle emozioni del pubblico, che riguardano le proposte di contenuto prese in giro con ironia nella poesia *Slam tricks* di Luca Cancian (2018), risultano particolarmente interessanti: "traumi infantili", "paura del diverso", "disagio", "perugina style", "vittime inermi", "lasciar fluire le emozioni". Si è già detto che proporre la rappresentazione identitaria dell'essere un diverso e una vittima, che ha vissuto situazioni di disagio morale, emotivo, dovuto al contrasto col sistema sociale dominante o per via di traumi personali è un fattore di successo nella slam poetry. Il "perugina style" fa riferimento alle dichiarazioni d'amore e d'affetto esplicite comunissime sia per gli slammer più esperti, sia per quelli alle prime armi. Ne costituiscono un esempio i due versi finali della poesia *Error404* di Francesca Pels: "senza più altre cantilene/Nonno ti voglio bene". La formula "lasciar fluire le emozioni" non riguarda invece soltanto lo sfogo improvviso di pulsioni emotive che ho già commentato, ma anche la rappresentazione di un flusso di pensieri pseudo-istintivo

guidato dalle emozioni, come per esempio in questi versi della poesia *Date loro fuoco* di Giuliano Logos: “Se vi dicono che la vostra generazione è morta / che l’arte è morta, / che la parola è morta / prendete le parole che avete / fondetele a tutti i VAFFANCULO del Mondo / guardateli bene in faccia / [...] e sputate / e date / loro / fuoco”.

È da rilevare a questo proposito l’uso generalizzato e privo di imbarazzi delle parolacce per testimoniare sentimenti negativi di rabbia o fastidio<sup>104</sup>.

#### 4.1.3.1 Una comunione fatico-epidittica

“Comunità”, “connessione” e “condivisione” sono tra i termini più ricorrenti che vengono scelti dai protagonisti dello slam italiano per rispondere alla domanda di Simone Savogin “come definiresti il poetry slam in una sola parola?” nelle interviste di *Questo non è un podcast*. Una delle modalità per la creazione di un legame con la comunità consiste sicuramente nel rafforzamento dei valori che si presuppongono già condivisi dai membri. Le strategie che rendono possibile tale consolidamento contribuiscono alla ricerca di un effetto emotivo sul pubblico. Eccone alcuni esempi tratti dai video tutorial:

a) “*Fortuitous pop-culture references*” (Cottrill, 2015). Fare riferimento a elementi della cultura pop certamente presenti nel repertorio del pubblico significa fornire allo spettatore quegli elementi familiari che vengono poi depragmatizzati nel rapporto dialettico della ricezione. Tali riferimenti, mescolati in maniera eclettica se non casuale (*fortuitous*), si presentano sotto forma di citazioni fedeli di canzoni, film, opere letterarie oppure come rapide evocazioni nel corso della performance o del preambolo. Questa strategia viene perfino tematizzata in performance composte unicamente di citazioni decontestualizzate, come nella poesia *L’infinita* di Gabriele Bonafoni.

b) “*Set your political agenda right off the bat. It’s important that the audience knows how liberal you are*” (Cottrill, 2015). Si tratta in questo caso di una precisa indicazione sui valori morali e politici apprezzati dal pubblico americano. Nella scena italiana le poesie politiche proclamano valori democratici di integrazione, pacificazione, denuncia sociale e impegno civile (Bulfaro, 2018: 13). Ne costituiscono degli esempi le performance *Crepa* di Sergio Garau (d, 2019), *Al sicuro* di Andrea Fabiani (d 2015), *Se mi chiedi da dove vengo* di Jaime de Castro (2019). I valori proposti sono in genere largamente condivisi e premiati dal pubblico dello slam, anche se gli informanti testimoniano qualche caso di insofferenza da parte di alcuni spettatori.

c) “*Tell the audience exactly what they want to hear. [...] You are all straight smart sophisticated people who know exactly what I’m talking about*”. Cottrill (2015) fa qui riferimento a una certa tendenza a compiacere il pubblico, suggerendo che una performance riuscita pre-

<sup>104</sup> Cfr. ad esempio il finale della poesia *Ta ta ta* di Eugenia Galli (2018): “tutto bene porca troia / tutto bene”.

suppone che lo slammer comunichi esattamente ciò che il pubblico vuole sentire, che confermi i suoi valori alimentando così l'idea che gli spettatori siano abbastanza *smart* per meritarsi e comprendere la performance. Questo effetto di nobilitazione del pubblico è testimoniato da una retorica comune sul fatto che "la parola poesia richiama solo certa gente" (Bartolini, intervista).

d) *Interazioni col pubblico* (Cancian 2018). Queste avvengono, come abbiamo visto, soprattutto nella proposta di *participation poem*, cioè di quelle performance in cui viene richiesto al pubblico di partecipare manifestamente alla costruzione della performance attraverso la ripetizione di una parola o una frase. Ne costituiscono due esempi *Milano brucia* di Francesca Pels (2017) e *Crepa* di Sergio Garau (2019).

Tutti questi elementi puntano alla creazione di un contatto tra slammer e pubblico a partire dall'affermazione di valori e credenze comuni. Viene costruita quella che Alessandro Grilli ha definito una comunione fatica-epidittica. La formula "comunione fatica" è stata coniata dall'antropologo Bronisław Malinowski per indicare un uso pragmatico del linguaggio che non punta a trasmettere significati, ma a testimoniare la disponibilità dei parlanti allo scambio sociale (Malinowski, 1923: 315). È un tipo di discorso che ha la sola finalità pratica di creare un legame<sup>105</sup>.

Grilli ritiene tuttavia che i contenuti trasmessi attraverso la comunione fatica non siano affatto irrilevanti, ma che contribuiscano piuttosto a rinsaldare la comunità attraverso l'affermazione di presupposti già condivisi dall'uditorio. Per questo, aggiunge alla formula la dimensione epidittica del discorso, che nella tradizione della retorica occidentale si oppone al discorso persuasivo o difensivo e punta a ribadire i valori comuni di un certo gruppo sociale (Grilli, 2018: 113-115). È esattamente quello che Cottrill suggerisce invitando lo slammer non solo a compiacere il pubblico, ma a rafforzare i suoi valori di riferimento. Ciò che lo slammer comunica al suo pubblico è in questo senso la condivisione di un repertorio comune, con un margine di destabilizzazione dei suoi elementi scarso se non assente.

Fa parte della costruzione di una comunione fatica-epidittica la ricerca della *site specificity* di cui si è già accennato in una testimonianza di Nicolas Cunial come caratteristica fondamentale di una *vera* performance rispetto a una più semplice esecuzione del testo. Tale aspirazione alla *site specificity* della performance si concretizza nella tendenza degli slammer a modificare il testo a seconda del pubblico che si trovano davanti per attualizzarlo. Le modifiche riguardano soprattutto la scelta dei riferimenti culturali citati. Lo spiega bene Francesca Pels parlando dello slam come di un fattore che ha modificato il suo rapporto complessivo col testo rispetto al passato:

---

<sup>105</sup> Pensiamo per esempio ai commenti sul tempo tra sconosciuti che attendono in coda davanti a un ufficio.

Per me prima il testo era scritto e lì rimaneva, lo slam ti dà la possibilità di modificarlo. *Milano brucia* è cambiata tante volte, tre o quattro, volevo che fosse una poesia sulla mia città natale dove vivo e mi sono ritrovata a doverla modificare a seconda di quale attività andavo a riportare. Mi ricordo che la volevo portare alla finale dello slam a Base che abbiamo fatto nel 2018 e la battuta che avevo fatto sui Black block che prendevano a sassate Milano poi non funzionava più. Era un po' come scrivere oggi delle Termopili, non veniva percepita più come una cosa effettivamente attuale. Era più importante che la poesia fosse attuale, che non preservare quella versione. Questo approccio al testo prima non sarebbe stato immaginabile: non esiste avere un canovaccio poetico e modificarlo a seconda della situazione. Questo non mi porterebbe mai a fare *Madrid Brucia* invece di *Milano Brucia*. [...] Anche in *Error404* mi ricordo che c'era Mediaworld che non esiste in Spagna, perché si chiama Mediamarkt, ed è diventato Mediamarkt. Però bisogna ricalcolare il testo, che poi è anche il bello dello slam, ti dà dei compiti. Ti dà l'occasione di rimaneggiare il testo o scriverlo appositamente per. (Pels, intervista)

I riferimenti alla cronaca vengono continuamente rinnovati ma, nonostante questo sforzo di attualizzazione, sono d'accordo con Somers-Willett (2009: 21) quando scrive che accade di solito che le performance slam abbiano comunque una durata di circa due anni, dopo la quale vengono considerate vecchie dal performer, al contrario di quanto avviene per altri tipi di arte.

Un altro esempio di *site specificness* lo ritroviamo nelle performance di Sergio Garau, che quando propone la sua poesia *Crepa* in Germania dice al pubblico nel preambolo che è un testo sulle *crêpes*, per farli concentrare solo sul significante in modo che risulti divertente e che il *refrain* venga ripetuto da tutti senza astensioni. Basta leggere pochi versi iniziali per rendersi conto che si tratta infatti di un testo fortemente politico:

crepa!  
serva italia col tempo contato determinato  
crepa!  
serva italia col tempo contratto a buon mercato  
crepa!  
negra italia morta annegata ancora prima d'esser nata  
crepa!  
negra italia spremuta a sangue imprigionata in mare ributtata  
crepa!  
italia operaia qualificata a vita disperata assicurata  
crepa!

italia operaia specializzata in morte bianca dissanguata  
crepa!  
(Garau, 2012: vv. 1-13)

Con un “*détournement* situazionista” (Garau, intervista) il performer approfitta del fatto che gli spettatori non possono avere accesso al vero significato del testo, per proporre una ricezione aberrante sul piano del contenuto. Talvolta legge poi durante la seconda manche la traduzione in tedesco della versione originale svelando il vero significato: un gesto che naturalmente ottiene l’effetto contrario del discorso epidittico iniziale, destabilizzando totalmente l’uditorio.

Un ultimo esempio di comunione fatico-epidittica ottenuta distortendo il significante è riscontrabile in alcune poesie di Matteo Di Genova in cui il performer gioca con i nomi dei comuni della regione o della provincia che ospita l’esibizione storpiando alcune parole del testo. I titoli sono già rappresentativi di questo gioco: *Non ti lascerò mai Solarussa* (Sud Sardegna), *Non lasciarmi qui Solarolo* (Romagna), *Ti voglio un Mondolfo di bene* (Pesaro), *Scafa nel tuo cuore* (Pescara), *Teolo qui con me* (Padova), *Fidenzati con me* (Emilia), *Teano da morire* (Campania). Alla base di tutte queste performance vi è la stessa storia-schema di una coppia sorpresa dal padre della ragazza durante un amplesso. L’effetto comico è molto efficace. Qui di seguito un esempio da *Teano da morire*:

Cosa ne *Sannio* del fatto che siamo tanto *Amorosi*, e io ti voglio un *Benevento* della *Madonna di Briano* anche se mi hai messo un sacco di *Cornito* fino a farmi diventare un *Cervino* ma io ti aspetto comunque a braccia aperte e mani *Telese*, perché ogni volta che *Teverola* io *San Felice*. Ti prego non lasciarmi *Solopaca* come un cuore di *Pietravairano* dopo tutto quello che ho *Potito*, dai, sei il solo ed unico amore della mia *Vitulano*, saremo *Liberi* solo se tornerai da me!<sup>106</sup>

Matteo Di Genova invita il suo pubblico a operare una *deformazione coerente* degli elementi familiari del repertorio con un effetto comico che sfrutta al massimo grado quell’ancoramento all’*hic et nunc* tipico della performance slam. La creazione di una comunione fatico-epidittica specifica in senso geografico per quella comunità gli permette di ottenere grande successo di pubblico. Più in generale, la dimensione occasionale della poesia slam è stata evidenziata da Jérôme Cabot anche nell’uso frequente dei deittici, oltre che nella presenza fisica di quel *Je* che continuamente apostrofa e coinvolge il *Tu* e il *Vous* dell’uditorio che ha di fronte.

<sup>106</sup> Il testo, gentilmente fornitomi dall’autore, non è stato ancora pubblicato e non esistono video della performance. Ho riportato in grassetto i nomi dei comuni citati della provincia di Caserta. Sullo stesso modello è costruita anche la performance *Ti ATM* (Di Genova, 2019), di cui ho riportato il video in bibliografia e che propone il medesimo gioco storpiando i nomi delle fermate della metropolitana di Milano. Quando ho assistito alla performance durante uno slam a Milano il punteggio complessivo dei cinque voti dei giurati era pari a 50, quindi il massimo possibile.

Le slam est un “genre situationnel”. C’est par essence une littérature impure, une poésie de circonstance, chargée des scories de sa situation d’énonciation. Outre le Je, c’est l’ensemble des déictiques (ici, aujourd’hui, hier, demain) qui ancre le slam dans le lieu précis de son actualisation ; la prise en compte de la présence physique d’un auditoire fait que les personnes de l’allocution, Tu et Vous, sont fréquentes. (Cabot, 2016: 3)

La *site specificity* che rende lo slam un “genre situationnel” contribuisce insomma in maniera rilevante alla costruzione della comunità, ne rinsalda i legami affermando valori, conoscenze e presupposti condivisi.

#### 4.1.4 Strategie della forma

Quali effetti sull’uditorio permettono agli spettatori di riconoscere di trovarsi proprio di fronte a una poesia slam? Quali sono insomma le strategie formali che caratterizzano maggiormente le performance presentate sul palco del poetry slam, pur nell’estrema varietà delle proposte del format?

In primo luogo, come testimonia il titolo del documentario sulla scena slam italiana realizzato da Filippo Corbetta (2013), lo slam si identifica come *Poesia ad alta voce*. Da qui una delle regole principali del tutorial di Cottrill (2015): “be very loud”, che identifica quella tendenza a urlare il testo molto diffusa tra i performer per attirare l’attenzione del pubblico e comunicare energia, spesso anche a costo di appiattire l’emozione legata al contenuto trasmesso. Dal momento che si tratta di una poesia destinata a una fruizione orale, gli slammer sono consapevoli che “once you have said a line, it’s gone” (Rabideau, 2019: 6:16-7:16): lo spettatore ha la possibilità di ascoltare ogni verso una sola volta, senza poter tornare indietro o mettere in pausa l’esibizione dal vivo. Al contrario di quanto avviene nella lettura, la non reversibilità della linearità della fruizione impone allo slammer un’estrema cura della chiarezza della sua dizione e la necessità di fare appello a un pattern ritmico o a dei richiami fonici affinché l’ascoltatore possa avere degli appigli per seguire l’esecuzione, creare i sistemi di equivalenza tra gli elementi del repertorio e costruire infine le sue immagini mentali. Sono un esempio di questi appigli l’uso insistito se non eccessivo di rime, allitterazioni e di altre figure di suono o di ordine (come omeoteleuto, anafora, catafora), esemplificato ironicamente dall’etichetta di Cancian (2018) “allitterazioni a cazzo” (questi i versi corrispondenti: “in trappola stappo/lo spirito, troppo/è toppa per strappi/al giorno che muore” vv. 24-27). Tra gli altri, lo stile di Simone Savogin in Italia è particolarmente caratterizzato da questi giochi fonici, che grazie alle sue abilità di doppiatore gli permettono nella resa vocale prove di virtuo-

sismo se sfruttati insieme a un altro principio formale dello slam: “be faster” (Cottrill, 2015). Un ulteriore comunissimo sfoggio di virtuosismo o comunque un espediente per tenere alta l’attenzione dello spettatore è presentato inoltre nel consiglio “distract them with a song” (*ibid.*).

L’esigenza di chiarezza costituisce spesso l’origine della scelta di un linguaggio piano e colloquiale, facilmente comprensibile e della rinuncia a complesse figure retoriche di significato:

Alcune figure retoriche secondo me non funzionano tanto. Non viene percepita tanto la metonimia, il pubblico dello slam non ha necessariamente la competenza letteraria per apprezzare alcuni tipi di costrutto. (Pels, intervista)

Do not be subtle [...] always be obvious and direct. Avoid hollow metaphors or irony [...] (Cottrill, 2015).

Tipica della forma di poesia slam è infatti la più semplice figura retorica dell’elenco, che può essere scandito attraverso una vera e propria enumerazione (*Ten responses to the phrase Man up* di Guante, 2013) o può riportare gli elementi uno dopo l’altro (“siamo i tarantolati, i colonizzati, gli emigrati, /I bastardi, i briganti, i meticci /I francesi gli iberici i turchi, i normanni i germanici gli arabi i greci e i fenici” in *Terroni* di Logos, 2019).

Per quanto riguarda la resa performativa, poiché come più volte abbiamo ribadito “slamming is not acting”, è sconsigliato l’uso insistito di una “poet voice” (Rabideau, 2019), di un tono cioè troppo scandito e sostenuto, da attore di teatro di prosa, perché potrebbe inficiare l’autenticità della performance. La tendenza maggioritaria è quella di riempire al massimo i tre minuti a disposizione, sebbene capiti che qualcuno proponga talvolta degli *haiku* o più poesie brevi una dopo l’altra. È da segnalare anche la tendenza a un andamento narrativo del testo poetico. Lorenzo Bartolini (intervista) ritiene per esempio che funzioni bene “raccontare una storia”, preparando una tensione culminante in un climax.

In conclusione, la seguente testimonianza di Andrea Fabiani mi sembra riassuma perfettamente le principali caratteristiche della forma prototipica dei testi slam, pur senza – lo ribadisco – negare spazio ad altre forme all’interno del movimento:

Se uno può ragionare su quali poesie sono più da slam di altre potrebbe pensare che sono da slam delle poesie che usano delle frasi più semplici, perché il pubblico sente una sola volta per la prima volta. Serve un testo che abbia periodi semplici, che non abbia concetti intricati o che strizzi l’occhio a temi leggeri, magari impegnati. Ma in realtà non credo che esista una poesia che non potresti portare allo slam. (Fabiani, intervista)



## 5. Per una classificazione della slam poetry

Dei tentativi di classificazione degli stili o dei tipi di poesia slam sono stati già proposti in Italia da Dome Bulfaro (2016) nella sua *Guida liquida* e nella tesi di laurea di Alessandro Minnucci (2018) dal titolo *Italian poetry slam*. In entrambi i lavori non vengono tuttavia esplicitati i criteri usati per la classificazione. Si tratta di un'operazione chiaramente complessa data la vastità e la continua evoluzione del movimento.

Sulla base delle considerazioni finora esposte, ho ritenuto di proporre a mia volta una categorizzazione dei tipi di poesia slam che ho avuto modo di conoscere a partire dal criterio dell'effetto previsto dagli slammer per il loro uditorio. Esiste naturalmente una distinzione teorica tra poetica e stilistica: se la prima è data dagli effetti che danno un certo tipo di esperienza all'uditorio, la seconda riguarda gli espedienti attraverso i quali gli effetti sono resi possibili. In questo paragrafo darò maggior rilievo alla categorizzazione delle poesie sulla base degli effetti e mi occuperò invece nell'analisi delle performance di esplicitare con esempi più precisi gli espedienti.

Un'altra precisazione è doverosa. Benché infatti nella mia trattazione abbia attinto a numerosi esempi tratti da video online delle performance di slammer statunitensi, ritengo sia più opportuno limitare la portata di questa classificazione alla sola scena nazionale italiana, che ho avuto modo di esplorare in maniera diretta e più ampia. Senza pretese di esaustività, credo pertanto che la *slam poetry* italiana possa essere suddivisa in tipologie all'interno di tre macro-insiemi sulla base degli effetti sopra citati.

**1) Autenticità:** è un effetto che riguarda gli *identity poems*, cioè quelle performance in cui lo slammer propone la rappresentazione di aspetti specifici di un'identità (Somers-Willett, 2009: 69). Distinguiamo sulla base delle modalità di ricerca dell'autenticità:

i) *Poesie in cui l'io fisico aderisce pienamente all'io lirico* e lo spettatore si sente legittimato a sovrapporre totalmente le due prospettive. Tale equazione rende pienamente autentica l'identità rappresentata dallo slammer, perché l'uditore crede (a torto o a ragione) che ciò che viene raccontato faccia parte dell'esperienza reale del performer. Ne costituisce un esempio la performance *Se mi chiedi da dove vengo* di Jaime de Castro (2019), in cui lo slammer rappresenta la sua identità di straniero in Italia.

ii) *Persona poem*. Qui lo slammer mette in chiaro esplicitamente o implicitamente che l'io lirico è diverso dall'io fisico. L'identità messa in scena è quella di un personaggio, che risulta chiaramente fittizio. La performance *Generale* di Luca Bernardini (a 2019), in cui il distanziamento delle identità avviene per mezzo dell'assunzione caricaturale di un tono di voce militaresco, ne è un esempio. Come abbiamo visto, ci sono casi, come quello

delle performance *Skinhead* di Patricia Smith (2010) e *Lost Voices* di Bostley e Simpson (2015), in cui la rappresentazione di un'identità diversa dalla propria rafforza il processo di autenticazione dell'identità dell'io fisico per contrasto rispetto al personaggio.

iii) *Poesia-dialogo tra due personaggi*. Qui le identità rappresentate sono due o più di due e sono in dialogo tra loro. Queste risultano autentiche solo all'interno della performance, in una volontaria sospensione dell'incredulità da parte dello spettatore. I turni del dialogo tra i due personaggi vengono segnalati con cambi di tono di voce o con precise istruzioni fornite dal performer. Due esempi: *Controcaccia* (b 2017) di Nicolas Cunial (in cui è inscenato un dialogo tra Ego e Ansia) e *Live erotic chat* (f 2013) di Sergio Garau (il dialogo/chat avviene qui tra Dante Alighieri e un personaggio d'invenzione dietro il *nickname* di Sucking Calippos).

**2) Emozione:** viene proposto un effetto emotivo attraverso alcune delle strategie che abbiamo già individuato. Tale effetto incide in genere anche sulla scelta del contenuto del testo.

i) *Poesie tristi*, viene qui stimolato per l'appunto un sentimento negativo di tristezza nello spettatore. È una delle formule con cui abitualmente alcuni performer definiscono i loro pezzi o il loro stile: "gli stili sono belli perché sono permeabili, ci sono quelli comici, quelli tristonissimi senza possibilità di recupero, quelli impacciati" (Savogin, intervista). Il contenuto può essere vario, ma è di solito introspettivo o associato alla rappresentazione di un qualche disagio dell'identità rappresentata. Un'analisi approfondita di tutti i possibili espedienti attraverso i quali questo effetto emotivo viene ottenuto meriterebbe uno studio a sé stante, ma possiamo elencarne qui alcuni: l'allocuzione a un tu lirico assente, che non risponde o non comprende il disagio comunicato dall'io lirico ("Mom can't you see/ That neither can I"<sup>107</sup>); la manifestazione di un senso di estraneità rispetto alla realtà circostante ("Questa parte di città non l'ho mai vista; alla finestra/ si srotolano i nomi delle aziende e dei negozi, / certamente nomi inglesi - è alla moda - / che noi vecchi non capiamo, ta ta ta."<sup>108</sup>); un finale disilluso o tragico ("non ha senso questo andare vai vivendoti allo stremo/ che stanotte quasi quasi te la dormi sotto un treno"<sup>109</sup>); l'assunzione di una posizione vittimistica ("sicché solo. sempre solo. con l'amico immaginario. /lui ch'è l'unico a coprire queste voci: no/ non in testa ma del mondo che rifiuta/ di pensarmi una persona. queste voci/ sermoneggiano: la tua vita non ha senso. /hai già perso. sei un inguaribile."<sup>110</sup>).

ii) *Poesie comiche*. Prevedono di solito una forte componente gestuale, interazioni col pubblico e molto movimento sul palco. Sfruttano numerosi *blanks* in maniera strategica

107 Cfr. Benaim, 2014.

108 Cfr. *Ta ta ta* di Eugenia Galli (2018), che racconta la storia di una donna anziana che soffre di afasia.

109 Cfr. *Marcia dell'insomme* di Nicolas Cunial (d 2018).

110 Cfr. *Freni a schizzo* di Nicolas Cunial (2019: 18, vv. 52-57).

per evidenziare le negazioni del repertorio e stimolare così la risata. Davide Passoni (intervista) parla a questo proposito di “testi a chiuse interne”, cioè di poesie che al loro interno e non solo nel finale dell’esibizione si servono di quelle che in gergo vengono definite *punch line*, vale a dire “the last part of a joke or a story that explains the meaning of what has happened previously or makes it amusing”, come da definizione del *Cambridge Dictionary*. Possiamo considerarne un esempio la performance *Gatta ci cova* dello stesso Passoni, che è costruita sulla negazione sistematica di alcuni famosi proverbi. In ogni strofa ne viene deformato uno, lasciando un *blank* che viene poi colmato con effetto comico. Come avviene nell’esempio dei versi seguenti, durante la performance dal vivo il pubblico è spesso invitato a completare in coro la frase di un famoso proverbio, che poi viene invece deformato dallo slammer provocando la risata.

Questa è la storia del lupo Carmelo  
Un giorno decise di perdere il vizio  
Tenendosi il pelo. Povero Carmelo,  
Che non morì di fame ma morì di gelo  
Perché si sa che il lupo perde il pelo  
E ha freddo.  
(Passoni, 2019)

Passoni nell’esecuzione lascia insomma un breve momento di silenzio, che funge da *blank*, dopo “il lupo perde il pelo”, stimolando l’interazione del pubblico che risponde automaticamente “ma non il vizio”, per essere smentito subito dopo dalla negazione del repertorio proposta dal performer “e ha freddo”.

Alcuni performer, come lo stesso Davide Passoni e Lorenzo Maragoni, fanno riferimento talvolta ai testi più comici come *stand up poetry*<sup>111</sup>, con un richiamo implicito al genere molto popolare della *stand up comedy*, con cui questo stile ha in comune: la ricerca di un rapporto diretto col pubblico; “lo stare in piedi col microfono in mano a parlare più che a leggere” (Maragoni, intervista), quindi la proposta di un monologo dall’andamento discorsivo, senza dare l’idea di recitare ma simulando al massimo un effetto di spontaneità anche nel passaggio dal preambolo alla poesia; una tendenza umoristica; la scelta di temi di attualità o di un contenuto che comunque abbia a che vedere con una “quotidianità condivisibile piuttosto che con l’introspezione personale” (Passoni, intervista).

---

111 È da precisare che la formula “stand up poetry” ha in Italia un carattere fortemente ibrido e ha indicato talvolta in un senso più generico come etichetta di sponsorizzazione vincente cicli di spettacoli di poesia di carattere non solo comico. I miei informanti hanno dichiarato anzi di aver cercato di formalizzare per la prima volta una proposta di definizione del loro costruito in occasione della mia richiesta di precisazioni.

iii) *Poesie provocatorie*. Si tratta di quelle esibizioni che puntano a sfidare il pubblico reale a partire da un certo pregiudizio sull'uditorio implicito. La provocazione può avvenire sia dal punto di vista della forma (come nella scelta di coinvolgere fisicamente un membro del pubblico) sia dal punto di vista del contenuto (ad esempio nell'approccio a tematiche sessuali, religiose o politiche). Ne sono due rappresentanti Chiara Daino (2010), che nella sua performance ripete insistentemente la parola "cazzo" in maniera aggressiva; Marco Miladinovic (2017) che nella sua performance *Preghiera* con le mani giunte prega Dio di darci: "oggi il nostro superattico così come è il tuo,/ ma una cosa ti chiediamo: non darcelo tra le nuvolette/ bensì daccelo tra le Stelle, le Lune, le Angele, le Adeli, le Sare [...]", continuando per i tre minuti restanti della performance a elencare nomi di donna. Sergio Garau (intervista) sostiene esplicitamente di voler superare con le sue esibizioni l'idea di una poesia inoffensiva: "ho notato che lì [in Austria] anche a livello di temi c'è un pubblico conservatore. La mia idea è di rompere sulla base di questo pregiudizio. Porto qualcosa di estremamente progressivo, porto qualcosa lontano dall'idea della poesia inoffensiva, rischi qualcosa. Vado dal vecchietto e lo scuoto"<sup>112</sup>.

iv) *Poesie fatico-epidittiche*. Hanno lo scopo di rinsaldare valori e credenze del gruppo sociale, propongono pertanto un effetto strutturalmente contrapposto a quello delle poesie provocatorie. Rientrano tra queste le poesie che hanno per tema la poesia stessa o la sua scrittura perché celebrano la comunità nel suo riunirsi per ascoltare un certo tipo di poesia (vd. Lorenzo Maragoni, 2019 *Flashback*; Emanuele Ingresso, 2019 *Playmobil*); i *participation poems* in cui viene richiesto al pubblico di completare o ripetere un ritornello (Francesca Pels, 2017 *Milano brucia*); le poesie-dialogo tra io lirico e tu lirico esplicitamente nominato, in cui il tu inizialmente specifico propone all'uditorio una *position*<sup>113</sup> per l'identificazione; alcune poesie politiche (Andrea Fabiani, d luglio 2015).

### 3) Forma:

i) *Poesie narrative*. Sono quelle poesie che sfruttano le tecniche dello *storytelling* per raccontare una storia con un inizio, uno svolgimento e una conclusione chiari e riassumibili, quelle in cui la prospettiva della trama è dominante. Ne sono due esempi: *Donattore* di Lorenzo Bartolini (2019: 4:50-7:48), *Ta ta ta* di Eugenia Galli (2018).

ii) *Poesie tematiche*. Pezzi in cui non vi è un *plot né*, spesso, un solo io lirico riconoscibile, come in *Bambola gonfiabile* di Eugenia Giancaspro (2019) e *Quirra* di Sergio Garau (e 2019).

---

112 Come già accennato più sopra (25), il coinvolgimento fisico degli spettatori è parte integrante della proposta artistica di Garau, che effettivamente spesso va a scuotere le spalle dei membri del pubblico. Tale coinvolgimento fisico è un mezzo per affrancare la poesia dalla dimensione appunto inoffensiva, di intrattenimento innocuo privo di effetti sul mondo reale, che di solito le viene attribuita.

113 *Position* è la parola chiave di Iser (141) che indica la posizione e quindi il punto di vista offerto al lettore quando occupa una determinata prospettiva.

iii) *Poesie gestuali*. Poesie in cui il corpo e i suoi movimenti assumono una fondamentale importanza nella trasmissione del significato, al punto che si fa talvolta riferimento a questo tipo di pezzi come *action poetry*. Ne costituisce un esempio *Nutro nobi* di Matteo di Genova (b 2020). Rientrano in questa categoria anche la danza-poesia di Francesca Gironi e le performance in LIS di Eugenia Giancaspro, in cui la lingua dei segni completa il testo declamato con la voce e assume particolare valore comunicativo risultando la marca distintiva delle sue esibizioni.

iv) *Rap poetry*. Si tratta di performance che imitano o sono tratte da testi per la musica rap. Ciò che differenzia slam e rap è lo svincolamento del primo dal *beat* che invece è caratteristico del secondo. Si tratta di una differenza tanto rilevante che per qualche slammer proveniente dal mondo artistico hip hop in un primo tempo ha determinato la costruzione dell'uditorio implicito dello slam, attraverso il riconoscimento dell'elemento formale della mancanza del *beat*:

Tutti gli slammer, i poeti americani orali che vedevo degli anni Novanta/Duemila avevano caratteri molto forti: testi politici, un ritmo interno del testo molto forte, rime accentuate, però una prosodia libera dal *beat*. Quindi la differenza col rap era questa. Quando uno faceva un testo libero dai quattro quarti della base e lo recitava con un po' più di teatralità e si sentiva che neanche in testa aveva il pulsare dei quattro quarti dicevano: quello ha fatto un testo a slam, l'ha slammato. Quindi avevo quest'idea qua tutta sbagliata. Magari un Savogin potrebbe entrare in questa cosa qua o il primo Burbank [...], ma era parzialissima. Mi è bastato fare sette, otto slam per capire che era una piccola quantità di performance fatta così. (Di Genova, intervista)

Conferma questa differenza col rap francese anche la studiosa di poetry slam Camille Vorger, che parla per lo slam di un *flot*, cioè di un flusso, di parole libere dal *beat*, che determina invece il *flow* del rapper:

Or cet afflux, ce flot de mots n'est endigué par aucun rythme préétabli, à la différence du texte de rap qui s'inscrit le plus souvent dans un cadre rythmique imposé par le *beat* sur lequel le rappeur pose ses mots et déploie son *flow*. (Vorger, 2011: 13)

v) *Poesia sonora*. È un tipo di poesia che è stata definita da uno dei suoi massimi esponenti italiani come: "non più tanto, o non più del tutto, emozioni desideri sentimenti lugubri o malinconiche visioni della vita, bensì giuochi sui significanti del discorso, ludi ginnici nello spazio dinamico d'un "teatro della parola" ove il poeta-istrione mima gli equivoci e il calembour sino a rischiare il varietà o, se vuole, un cabarè d'avanguardia." (Arrigo

Lora Totino, intervista, 1984: 8). Una performance insomma che privilegia il gioco col significante e col suono, come accade in qualche pezzo di Matteo Di Genova (c 2018, 0:50-2:45).

All'interno della comunità LIPS gli stili e le tipologie performative vengono talvolta identificati anche direttamente coi nomi dei vari slammer: "molto spesso si dice: ah è un po' un Balestra, ah è un po' un Agrati<sup>114</sup>" (Savogin, intervista). Lo avevamo visto anche col rimprovero di uno spettatore ad Andrea Fabiani per aver proposto una performance troppo à la Catalano. Questo significa che, nonostante la breve storia del movimento, per le nuove generazioni di giovanissimi slammer italiani – quelli che oggi hanno tra i venti e i venticinque anni – esistono già dei modelli riconoscibili che è possibile imitare.

In conclusione, bisogna precisare che i confini tra gli stili sono labili e assolutamente permeabili, spesso una singola poesia ne abbraccia contemporaneamente più di uno inerente allo stesso macro-insieme, nell'intento di creare più effetti diversi. Inoltre, la definizione della tipologia, essendo basata sull'effetto, dipende dal posizionamento dell'uditorio, cioè l'atteggiamento assunto rispetto a un determinato contenuto. Le poesie di Martina Cappai Bonanni (2020) che tematizzano le rivendicazioni dei diritti e il disagio sociale della comunità omosessuale, per esempio, possono risultare provocatorie per un uditorio poco sensibile al tema e, viceversa, piena comunione fatico-epidittica in occasione di slam a tema *queer*. Lo stesso principio vale naturalmente per le poesie politiche.

---

114 Filippo Balestra e Paolo Agrati sono due apprezzati veterani dello slam italiano. Per capire cosa si intende quando si parla del loro stile cfr. Balestra (2014), Agrati (2018) e Catalano (2012).

## 6. Analisi delle performance

### 6.1 Un uditorio reale: il torneo di poetry slam di ZeligTV

Dopo le due riflessioni teoriche proposte sul *frame* e sulla fenomenologia della performance, ho ritenuto fosse interessante presentare anche un'analisi di alcune esibizioni preparate per un uditorio reale specifico: quello del torneo<sup>115</sup> di ZeligTV che è stato trasmesso sul canale 63 tra l'8 e il 29 giugno 2019. Da qui, la scelta di intervistare i sei slammer finalisti, che hanno fornito per questa tesi abbondante materiale e numerosi spunti di riflessione: Francesca Pels, Sergio Garau, Andrea Fabiani, Lorenzo Bartolini, Nicolas Cunial e Simone Savogin.

Come ho accennato nell'introduzione, ho scelto questo torneo sia per la rappresentatività degli slammer partecipanti, sia perché è stato tra i poetry slam italiani meglio ripresi in assoluto, data la destinazione televisiva dello spettacolo. Il medium, tuttavia, non ha stravolto né condizionato in maniera rilevante il format tradizionale dei poetry slam dal vivo, che ha mantenuto la sua divisione in due manche più la finale e tutte le sue regole. Si tratta di un torneo di slam significativo anche per il confronto degli slammer con un uditorio piuttosto definito, come quello del palco di Zelig, che ha posto l'uditorio implicito delle loro performance di fronte a una tensione potenziale con un pubblico reale che immaginavano caratterizzato dalla predilezione per la comicità.

Uno degli autori della puntata nonché Maestro di cerimonie del torneo, Paolo Agrati, afferma in un'intervista di aver incoraggiato a questo proposito gli slammer a svincolarsi dall'idea di dover portare dei pezzi necessariamente divertenti nel confronto con quel tipo di pubblico:

ricordo che ho un po' terrorizzato i poeti perché ho suggerito di fare testi lontani dalla comicità con l'obiettivo di superare il connubio che vede Zelig strettamente legato alla risata. La verità è che loro non volevano assolutamente dei comici, hanno visto le potenzialità dello slam e ci hanno scommesso. (Agrati, 2020).

La proposta del torneo risulta molto variegata in relazione alle tipologie di poesie legate ai diversi effetti, mi sembra anzi di poter affermare che come spesso accade negli slam più prestigiosi ogni partecipante alla gara abbia presentato i suoi soliti pezzi di maggior successo. La smentita del pregiudizio iniziale sulla predilezione per la comicità dell'uditorio implicito di Zelig – che comunque era presente nelle aspettative degli slam-

---

<sup>115</sup> Il torneo ha avuto luogo nel mese di giugno 2019 in quattro sabati successivi a partire dall'8 giugno. Le registrazioni complete non sono ancora state rese disponibili sul sito ufficiale di ZeligTv e i link che mi erano stati inizialmente messi a disposizione purtroppo non sono più attivi. Pur facendo riferimento a quelle performance nella mia analisi, cercherò quando possibile di fornire un link a un video alternativo della stessa poesia performata in un'altra occasione.

mer – è stata testimoniata da alcuni degli intervistati, che hanno descritto il pubblico reale come “estremamente interattivo” (Garau, intervista), “educato allo slam” (Bartolini, intervista).

Già la selezione dei poeti del torneo da parte degli organizzatori Paolo Agrati, Davide Passoni e Ciccio Rigoli, rispondeva all’esigenza non solo di portare sul palco gli slammer più bravi e affermati, ma anche di rappresentare la varietà di proposte dello slam in senso geografico, formale e più in generale relativo all’effetto.

La selezione è stata fatta pensando appunto all’ingresso nel mondo della televisione e alla connessione, pericolosa per la poesia, con l’idea dietro al marchio Zelig. Abbiamo selezionato poeti con almeno una pubblicazione alle spalle, (poi per completezza, ha vinto l’unica poetessa che una pubblicazione non ce l’ha) abbiamo pescato tra i generi, l’età, la provenienza, cercando di accostare in ogni puntata linguaggi che non entravano in competizione. Abbiamo diviso i poeti più ironici per ogni puntata, così come quelli con un linguaggio che attinge da costruzioni strutturali simili e ancora i poeti che lavorano principalmente sul corpo e lo spazio. Facendo in modo di presentare per ogni puntata una varietà di linguaggi che per loro natura non potevano di fatto competere se non nel meccanismo del gioco. (Agrati, intervista)

Con l’intento di mostrare la varietà e gli espedienti di alcuni stili slam precedentemente descritti, ho dunque selezionato quattro performance di quattro dei sei finalisti del torneo, che mi sono sembrate particolarmente significative per realizzare una descrizione analitica di quanto già esposto sul piano teorico.

## 6.2 Sergio Garau, *Live erotic chat feat. <SUCKING CALIPPOs>*<sup>116</sup>

Sergio Garau è da annoverare tra gli slammer della prima ora in Italia. Figura centrale dello slam italiano, è stato presidente per quattro anni della LIPS (2016-2020). Ha avuto moltissime esperienze anche nelle scene internazionali, tanto che arriva sul palco di Zelig con la maglia ufficiale del poetry slam internazionale di Madrid, la cui partecipazione è il premio messo in palio per il vincitore del torneo di ZeligTV, e confessa al pubblico sorridendo di averlo già vinto nel 2015.

Questo il suo preambolo: “Qualcuno conosce la *Divina Commedia*? Questa è una poesia d’amore e un piccolo sequel della *Divina Commedia*. Voi a che puntata siete arrivati? A che stagione... Il poeta fa l’Inferno, il Purgatorio e il Paradiso e ora si trova su Facebook sostanzialmente. È in una chat su Messenger.”

La premessa rivela alcuni importanti elementi che abbiamo evidenziato in prece-

---

116 Zelig TV Poetry slam S01 E04 (37:54-41:31). Un video alternativo della stessa performance è visionabile in Garau f. 2013.



denza. Propone dapprima una domanda retorica sulla conoscenza del pubblico della *Divina Commedia* e presenta poi la tipologia del testo come “poesia d’amore” e come un “sequel” del principale classico della letteratura italiana, destando così un effetto di curiosità nell’uditorio. In più, propone una decontestualizzazione dal sapore ironico dell’elemento familiare del repertorio, equiparando il poema dantesco a una serie Tv con stagioni ed episodi e rendendolo così un riferimento culturale pop pseudo contemporaneo.

Vi è quindi una simulazione di una situazione di comunione fatico-epidittica tipica dei nostri giorni, in cui il commento delle ultime serie Tv uscite su Netflix può essere argomento di conversazione ordinario sia tra amici sia tra sconosciuti. Vengono comunicate, inoltre, le coordinate spazio-temporali in cui la scena narrata si svolge: ci troviamo in una chat su Messenger, poiché dopo aver attraversato Inferno, Purgatorio e Paradiso, Dante è arrivato nella dimensione virtuale (ma terrena) di Facebook.

Dopo aver creato un contatto con gli spettatori, Garau fornisce a questo punto le istruzioni per distinguere le battute di due personaggi in dialogo. Quando il performer tiene i lunghi capelli dietro le spalle ben dritte presta la voce a Dante, quando invece è curvo con le ciocche sciolte che ricadono in avanti rappresenta il personaggio di Sucking Calippos, “interlocutrice del sommo in questo frangente”. Non è tuttavia solo questo espediente a distinguere le due identità, che risultano molto ben differenziate nel loro registro linguistico: terzine in endecasillabi rimati per Dante e un italiano stentato che simula le traduzioni poco accurate di Google traduttore per Sucking Calippos. Si tratta dunque di una poesia-dialogo tra un personaggio storico ben noto al pubblico e un personaggio inventato con un buffo *nickname*, che possiamo immaginarci assai adatto a una chat erotica online. Nel testo riportato qui di seguito, poiché li ho ritenuti significativi, ho cercato di riprodurre per quanto possibile alcuni accorgimenti grafici previsti nella versione pubblicata su carta.

*Entra in picciol tubo, spiegar no' l' saprei.  
Per mar di (1)uno e di zeri(0) cadendo  
scritte e colori preser pensier miei.*

sweetie COCKSUCKERS' in the PinkRabbit's den. -Lounge 4\_room 1

[Topic]—!hi <Dante> I'm the PinkRabbit\_welcome  
to my house. Have fun with my many daughters  
and giv'em the toothbrush 8=====D —O:!--

!-PRIVATE incoming query from <SUCKINCALIPPOS>!--

<SUCKINCALIPPOs>

I lurrrrrve italians. wanna be my italian STALLION  
Dante? I would suck your creamy cock all night long...  
baby!

<Dante>

*Invero il vostro dire non comprendo.  
Apollo, duca me l'intendimento,  
ché mai giunsi 'n cotan loco tremendo  
di modo ch'ogne viso fusse spento,  
ch'io vedessi mi' versi in bianco specchio*

<SUCKINCALIPPOs>

dunno English huh? :)

<Dante>

*e ch'altri frammistansi a far spavento.*

<SUCKINCALIPPOs>

Fare tu capire me ora? Io sono usando Google automatico traduttore. Io ero chiedendo tu se tu volli me di succhiare lo tutto notte lunga. Perché fare non tu lasciare mia grandi boobs avvitare tuo latticino dick?

<Dante>

*Dice il mio ingegno parlate de' vette  
sitate turgide sul di voi petto  
ne lo basso volgar nomate tette.  
Purvia l'amor ch'io solito intelletto  
vola ne' guardi d'angeliche dame  
sicché parola mai sfiorò corsetto.*

<SUCKINCALIPPOs>

Hey! CuloBuco! Parlare normale merda! Google automatico traduttore sei non facendo suo appropriato lavoro! Io sono non capendo molto bene! Cosa lo INFERNO! Io ho ventilatore di incastrare lo in mio bocca e di assaggiare lo come ghiacciata-bol-lente calippo

<Dante>

*Orsù! Giacché voi così bene dite  
qual altera attender? Veh! S'ha d'agire!  
Come, pur chiedovi, il fallo carpite  
voi non essendo che un povero dire?*

<SUCKINCALIPPOs>

Ma dove avere tu fagiolo vivendo uomo? questo è una chiacchera-linea. Io sono non gonna succhiare tuo CoCk per reale. Dante non avere immaginazione. StUpi-DoCuLo!!!!

<Dante> [no such nick/channel]

<Dante> went away saying:

*Ver triste è tuo fato, Succhiacalippo:  
scrivere basso, mai udir s'egli geme,  
palpitar quando ei dice: <I' spippo>:  
crudele pena per lussurianturbe,  
quasi peggior che cercar rime in -ippo.  
Quivi recò lo progresso de l'Urbe?  
V'invito tosto a coitare realmente  
mie bimbe inoer vi credevo più furbe<sup>117</sup>.*  
(Garau in *Incastrimetrici*, 2013: 175-177)

Nella performance presentata al torneo di Zelig la parola iniziale “entrai” è sostituita da un più riconoscibile “mi trovai”, richiamo palese ai primissimi versi della *Commedia*.

Ritrovatosi nel tubo catodico dello schermo di un computer, nell’incipit Dante mostra tutto il suo spaesamento quando piomba nella dimensione informatica attraverso il mare di uno e di zeri del sistema numerico binario. La difficoltà di comunicazione tra Dante e Sucking Calippos emerge sin dalle primissime battute dal confronto con l’inglese gergale della seconda, che intimorisce il sommo poeta, il quale invoca l’aiuto di Apollo e lascia intendere di esser giunto in un luogo perfino peggiore dell’Inferno. Anche Sucking Calippos, che dapprima mostra un’emoticon sorridente (“dunno English huh? :)” v. 20), resa nella performance dal vivo con un ampio sorriso caricaturale, lamenta l’impossibilità comunicativa nell’italiano stentato di Google traduttore, costellato di termini inglesi inerenti soprattutto al campo semantico sessuale (“boobs”; “dick” v. 26). Ribadisce poi le finalità erotiche della comunicazione, disattese dal linguaggio aulico e inconcludente del poeta. Anche quando Dante testimonia il suo desiderio e si rivela pronto ad accettare l’offerta della sua interlocutrice, ancora si dice perplesso sulle modalità della concretizzazione dell’atto sessuale, dal momento che la partner non è che “un povero dire” (v. 43). Il mancato riconoscimento delle regole del *frame* della chat erotica online da parte di quest’ultimo e lo scarto linguistico portato all’estremo tra i due personaggi assicurano alla performance un effetto comico. Di fronte agli insulti spazientiti di Sucking Calippos, il poeta con sdegno dichiara infelice il destino virtuale dell’interlocutrice, totalmente privo di contatto fisico, e invita infine lei e gli spettatori a “coitare realmente” (v. 56), che senza leggere il testo dalla performance avevo inizialmente interpretato con un altrettanto adatto “quittare”, cioè lasciare la chat.

117 Ho ritenuto di dover riportare il testo nella versione ufficiale pubblicata su carta benché nella performance abbia subito alcune lievissime modifiche.

Le scelte linguistiche di Sucking Calippos plasmano l'identità del personaggio, tanto da farlo apparire come la nemesi di Dante: "l'altra faccia della lingua italiana" (Garau intervista). Certe traduzioni dall'inglese si rivelano ad esempio divertenti storpiature fantasiose, che giocano sulle ambiguità dell'oralità come negazioni del repertorio. È il caso di "CuloBuco" (v. 47), che traduce "asshole", o del verso "dove avere tu fagiolo vivendo uomo?" (v. 45), in cui "fagiolo" traduce "bean" invece che "been".

Per quanto riguarda la classificazione nelle varie tipologie, benché una minima trama sia delimitata dall'ingresso e dal *log out* di Dante dalla chat, la definirei più una poesia tematica sull'impossibilità comunicativa tra i due personaggi. Come si è detto, infatti, oltre che sull'equivoco nell'individuazione delle regole del *frame* della chat, l'effetto comico che provoca nel pubblico fragorose risate si gioca essenzialmente sul campo della lingua, che vede la contrapposizione di due registri diversissimi e la defamiliarizzazione di numerosi elementi del repertorio dello spettatore. Il giudizio espresso dalla giuria raccoglie voti che vanno dal sei e mezzo al nove, per un totale di ventiquattro<sup>118</sup>.

### 6.3 Lorenzo Bartolini, *Donattore*<sup>119</sup>

Lorenzo Bartolini partecipa ai poetry slam dal 2015 e può essere annoverato tra i performer più comici.

Stamattina  
ho donato il sangue  
mi sono organizzato  
dicono che langue  
dicono anche  
che ho il sangue buono  
lo posso dare a tutti  
son zero negativo  
sono,  
se c'è bisogno all'improvviso  
alla gente che sta male  
ci danno il mio sangue  
all'ospedale  
se c'è qualcuno da salvare.  
Insomma ho fatto le mie

118 La percezione del valore dei voti varia da scena a scena, il pubblico di Pisa ad esempio usa di solito un *range* tra diciannove e ventiquattro, mentre i voti sopra il ventisei sono molto rari, i trenta rarissimi. Nel torneo di Zelig i voti oscillavano tra ventuno e mezzo e ventotto e mezzo.

119 Zelig TV Poetry slam S01 E02 (12.52-16:23). Un video alternativo è reperibile in Bartolini (2019).

visite  
le infermiere son simpatiche  
pettorute  
pettinate  
permanenti  
con la frangia  
anni ottanta  
ciabatta bianca  
culo grosso  
rossetto rosso.  
Sono entrato  
mi son seduto  
tranquillo, rilassato  
mi han fatto le domande  
precise, insistenti  
che c'è da stare attenti  
che il sangue  
anche se langue  
bisogna che sia buono  
se no fanno un casino.  
Insomma mi son steso  
e l'infermiera  
la Carla  
mi prende il braccio  
e intanto parla  
che vuol far finta  
che non sta facendo niente  
e invece l'ago  
si sente  
urca se si sente  
che mi sa che la Carla  
mentre parla  
non trova la vena  
si vede dalla faccia  
non è serena  
mi chiede scusa:  
"Oh purino,  
t'ho fatto male?"  
"No no,

non ho sentito niente"  
sono attore,  
so recitare,  
però m'ha fatto male  
"Hai la vena profonda!"  
non so cosa  
voglia dire  
però lo so  
che mi fa male.  
E poi  
sento vibrare il laccio  
stretto  
sul braccio  
insomma  
non so se ce la faccio  
ma io  
tengo la parte  
del tosto  
di quello  
è tutto a posto  
ma il sangue  
di uscire  
non ne vuol sapere  
o meglio  
esce piano  
lento  
va via  
controvoglia  
adagio  
come avesse nostalgia  
di casa sua.  
Tre quarti d'ora  
di donazione  
tre quarti d'ora  
di pungiglione!  
"Alé,  
abbiam fatto!"  
La Carla  
mette il cerotto

“Premilo stretto  
paziente  
la prima volta  
è normale  
non è niente  
sta buono qui  
con calma”  
vedo una palma  
il sole  
il daiquiri  
gli emiri  
sudori  
la Carla  
mi parla  
“Di, stai bene bibino?  
sei un po’ bianchino!”  
“Sto bene?  
Non lo so.  
Son bianchino?”  
“Va là,  
stenditi lì  
sul lettino”  
Mi stendo  
attendo  
sperando  
di non cadere  
cercando  
di controllare  
sono un attore  
so recitare  
reggo la scena  
poggio la schiena  
con noncuranza  
il palco è  
la stanza  
mi guardo attorno  
incrocio gli occhi  
gli spettatori,  
i donatori,

di nuovo  
il sole  
il daiquiri  
gli emiri  
sudori  
suvvia  
siamo attori  
ci vuole un escamotage  
che qua  
si sta male  
e noi  
sappiamo recitare  
e allora sì  
è un attimo  
decidiamo cosa fare  
coup de théâtre  
buio  
svenire.  
(Bartolini, 2018)

*Donattore* è classificabile dal punto di vista formale come una poesia narrativa, che racconta l'episodio di una donazione del sangue. Io lirico e io fisico sono esplicitamente collegati dal performer nel breve preambolo in cui dice: "questa è una poesia che ho scritto perché sono andato a donare il sangue". Ciononostante, l'io lirico assume i tratti spesso caricaturali del personaggio un po' svampito di un attore che tenta di fare il sostenuto, senza tuttavia riuscirci. Come Bartolini stesso ha dichiarato nell'intervista, l'io rappresentato sul palcoscenico mostra in maniera caricaturale solo un aspetto della sua personalità (quello dell'attore in questo caso), che viene "messo a nudo" e smascherato nel suo eccesso, producendo un effetto comico. Lo vediamo sin dai primi versi in cui l'io lirico si presenta quasi come fosse il soggetto socialmente riconosciuto ("dicono") come quello in assoluto più adatto a donare il sangue, dal momento che il suo "languè", cioè ristagna, e che il suo gruppo sanguigno lo rende un donatore universale. Il linguaggio scelto ha un registro piano, che simula il parlato nelle ripetizioni e nell'uso improprio dei pronomi: "son zero negativo/sono; alla gente che sta male /ci danno il mio sangue" (vv. 8-9;12). La descrizione delle infermiere evoca un'immagine stereotipata della categoria e gioca con gli effetti di suono delle parole che le definiscono con le consonanze "pettorute/pettinate/permanenti [cioè con la permanente]" (vv. 18-20) e con la rima baciata "culo grosso/rossetto rosso." (vv. 24-25). Entra successivamente in scena una



delle infermiere in particolare, la Carla, che chiacchiera sperando che il donatore non si renda conto che non riesce a trovare la vena. È proprio in questo punto che avviene un cambiamento dei tempi verbali, dal passato prossimo (“mi son steso” v. 36) al presente (“mi prende”; “parla” vv. 39-40) poi mantenuto fino alla fine, che Bartolini definisce la caratteristica principale della sua poesia narrativa, detta “d’evocazione” e mutuata dall’esempio del teatro canzone di Giorgio Gaber:

[Nel] teatro d’evocazione: l’attore racconta un fatto che è accaduto a lui, o almeno questo lascia intendere, lo racconta come se lo vivesse al presente. C’è un cambio di tempo verbale dal passato al presente verso la seconda, terza frase. Nella canzone Gaber fa così, fa canzoni fatte in questo modo che ti fa rivivere la cosa. Quindi monologo e poi canzone che sono intrecciate. Il teatro poesia lo faccio allo stesso modo. Io racconto prima, faccio un monologo e poi le poesie tipo *Donatore o Tapis roulant* sono poesia d’evocazione perché tu che l’ascolti la vivi con me. Io ho mutuato quella tecnica lì e l’ho spostata nelle poesie. [...] Le mie poesie d’evocazione sono quelle che funzionano meglio agli slam perché sono lunghe e contengono la tecnica del monologo, è tutto dentro per fare vivere la cosa al pubblico. (Bartolini, intervista)

L’io del Bartolini narratore e l’io del Bartolini personaggio della storia della donazione in quel mutamento del tempo verbale si fondono, con l’obiettivo di suscitare nello spettatore un maggiore effetto di presenza nella scena raccontata: “tu che l’ascolti la vivi con me”. Contribuisce alla creazione di quest’effetto anche il passaggio alla prospettiva dei personaggi attraverso la presa di parola dell’infermiera, resa nel testo tra virgolette e nella performance con il falsetto. Anche la battuta di risposta che Bartolini rivolge all’infermiera funziona come un discorso riportato e prevede pertanto un cambiamento di tono e di atteggiamento dell’io, il quale non confessa all’interlocutrice il malessere e cerca piuttosto di “tenere la parte” di fronte alle scuse della Carla, che per spiegare la causa dell’incidente fa appello alla vena profonda di Bartolini.

Il commento sulla durata della donazione stabilisce con anafora e rima alternata un’equazione significativa per la descrizione dell’esperienza poco piacevole: “tre quarti d’ora/ di donazione/ tre quarti d’ora/ di pungiglione” (vv. 86-89). Nonostante le rassicurazioni dell’infermiera, l’io lirico mostra verso la fine della performance di avere un’allucinazione evocata da alcuni elementi condivisi nel repertorio comune: la palma, che compone di solito l’immagine di un’oasi nel deserto, non è accostata tuttavia a una pozza d’acqua, ma alla visione di un cocktail come il daiquiri, che fa rientrare la palma in un immaginario esotico ed estivo. Viene così deformata con una negazione l’immagine mentale dell’allucinazione di partenza con un divertente effetto comico.

In un tentativo finale di farsi coraggio l’io lirico lascia il posto a un plurale maiestatis

che rappresenta il Bartolini-personaggio all'interno della categoria degli attori. La chiusa è un'ulteriore negazione del repertorio, nello svenimento presentato non come dovuto all'abbassamento della pressione che può caratterizzare normalmente i prelievi di sangue, ma come premeditato colpo di scena volontario. L'effetto comico generale della poesia, più che attraverso la proliferazione di *blanks* all'interno del testo che avevamo visto per la poesia di Passoni, ha origine dunque nelle negazioni e nella postura con cui si presenta il personaggio con la sua ridicola insistenza nel darsi un tono per meritare quasi e difendere la sua identità di attore. Il voto finale della giuria estratta a sorte tra il pubblico di Zelig è venticinque, nonostante lo *score creep* che sempre influenza il giudizio sulla prima esibizione.

#### 6.4 Simone Savogin, *Al medio credo, al mediocre do, almeno credo*<sup>120</sup>

Simone Savogin – lo ricordiamo – è stato tre volte campione nazionale del torneo LIPS di poetry slam nelle finali di Ancora 2015, Genova 2016 e Monza 2017, traguardi che gli hanno permesso di rappresentare l'Italia alle finali europee e mondiali.

Recentemente ha raggiunto il pubblico televisivo non solo attraverso la partecipazione al torneo di Zelig, ma anche con la classificazione al quarto posto nel noto programma *Italia's Got Talent 2019*. Proprio a causa di quest'ultima esperienza mi racconta di aver deciso di non portare sul palco di Zelig due dei suoi cavalli di battaglia già proposti in Tv: *A mio figlio* (a 2019) e *E tu sei anni* (b 2019). La poesia che ho scelto di analizzare è stata proposta nella prima puntata del torneo di Zelig e presenta, già nel titolo *Al medio credo, al mediocre do, almeno credo*, la marca distintiva di Savogin dei giochi di parole e di suono, più nello specifico si tratta di una paronomasia<sup>121</sup>.

Durante il preambolo, Savogin si muove quasi nervosamente, appare timido e imbarazzato. La premessa assolve quindi la funzione di un abbassamento delle aspettative del pubblico<sup>122</sup>. C'è anche un'anticipazione del tema e l'inserimento di un elemento di comunione fatico-epidittica che fa scattare la risata: la speranza dei genitori che nonostante i loro sforzi educativi i figli non crescano tamarri o fascisti.

Ciao, io ho sempre avuto un piccolo problema. Tanti, ma uno in particolare: è che sono soporifero. [...] Ho imparato col tempo che qualsiasi sforzo tu faccia con i tuoi figli... puoi dirgli tutte le cose del mondo: essere buono, essere cattivo... magari crescono tamarri lo stesso. O fascisti, che è peggio. E quindi ho pensato: l'unica cosa che puoi cercare di distruggere nei tuoi figli è la mediocrità. [...]

120 Zelig TV Poetry slam S01E01 (1:33:57- 1:38:18). Il video della stessa poesia nella performance ai mondiali di Parigi in Savogin c 2018.

121 È quella figura retorica in cui vengono accostate parole con suono simile o uguale, ma con significato differente.

122 Il performer ci ha tenuto a precisare durante l'intervista che quell'effetto del preambolo non era stato premeditato.

Il testo si apre con un'allocuzione a un tu lirico imprecisato, che propone all'intero pubblico un tu lirico come *position* per l'identificazione. Siamo dunque di fronte a una poesia dialogo tra io lirico e tu lirico esplicitamente nominato.

Ti hanno detto che l'amore è quello,  
che il sole scalda e che il mare è bello,  
ma sei tu a volerlo o la voglia che t'ha preso?  
Quando credi d'esser solo, chiediti se mai tu sia stato veramente due.  
Che quando un pezzo sembra starti bene addosso,  
non pensi forse sia poetico dir: "siamo uno"?  
E allora chiediti se mai ci sia grazie migliore  
di quel senso di pace d'un sorriso che ti cola su spalla,  
mentre abbracci quel che vorresti esser tu.  
Hai mai notato come "ti amo"  
suoni sempre troppo uguale a "salvami, ti prego"?  
E quanto sbagliato sia il "ti voglio bene" concesso,  
quando il senso reale è "lotto, perché voglio tu sia"?  
E quanto poco si accetti "ok", tutto quello che odiamo negli altri, e siamo?  
E non è uno sforzo immane il dimenticarsi d'aver diritto,  
l'orgoglio è quel vestito inesistente, che indossi insistente perché le altre menti at-  
tente ti guardino continuamente.  
E non è uno sforzo immane esser normali,  
è l'accettare di non essere speciali, unici, scarrafonibelliammmasoja, che  
c'ammazza.  
Perché normale è anche l'oscillare tra pneumatico piangere in cuscini  
e il cantar su motorini, zigzagando in strade vuote e soli enormi,  
per il bacio sempre senza precedenti che senti ancora su lingua, labbra e denti.  
Normale non è mediocre.  
Piuttosto cerca di non esser altro che te stesso,  
combatti l'esser stronzo più che cesso,  
e adesso dimmi:  
hai esploso a quello sguardo quanto perso e vissuto t'ha fatto sentire?  
Hai spinto i sogni fuori dai palmi per vederli sciogliersi o volare?  
Mordere di nuovo i vecchi pianti è perder tempo,  
regalalo o rubalo a chi te lo splende.  
Forse è auspicabile quel non sentir pesi,  
sdraiati sulla linea poco mossa,  
niente scosse, niente abissi.  
Ma se posso preferire, spero ancora

di ricordare in bocca tutti i picchi  
e non scordare in lacrime e ferite  
che l'elastico del senso di chi ha cura  
presto o tardi m'allargherà il respiro.  
(Savogin, 2018: 15)

Savogin spiega al tu lirico che certe tautologie su cui ciascuno basa la sua esperienza vengono da ciò che altri gli hanno detto, quindi c'è da chiedersi se la volontà sia spontanea o se abbia origine invece da uno stimolo esterno<sup>123</sup>. Il tu lirico viene poi invitato a una riflessione sulla sua esperienza di solitudine, esplicitando l'idea che essere uno può essere talvolta "poetico" (v. 6) anziché negativo. Il presupposto dietro la domanda retorica proposta dall'io lirico sta nella condivisione col suo uditorio del valore positivo dell'aggettivo "poetico", che riesce a ribaltare di segno l'unità/solitudine iniziale. "Siamo uno" al v. 6 è la prima di una serie di espressioni virgolettate nel testo che riportano atti locutori reali nello scarto presente tra la dimensione proposizionale e posizionale del discorso del parlante<sup>124</sup>, per cui "ti amo" significa in realtà "salvami ti prego" e "ti voglio bene" vuole intendere "lotto, perché voglio tu sia" (vv. 10-13). Viene proposto cioè lo smascheramento di quello che il linguista John Austin (1962: 98-100) chiama l'atto illocutorio, cioè l'intenzione dell'emittente del messaggio, dietro certe banali e familiari manifestazioni di affetto. La creazione di un legame col pubblico attraverso la condivisione di un repertorio esperienziale comune è resa più profonda dall'apostrofe del v. 10 "hai mai notato" potenziata dai successivi "e quanto" (vv. 12; 14). L'anafora "E non è uno sforzo immane" (vv. 15;18) lega "il dimenticarsi di aver diritto", che è usato in senso assoluto aprendo un *blank* per lo spettatore (aver diritto a cosa?), a "esser normali".

Il richiamo stabilito dall'anafora sembra poi suggerire che la vera difficoltà non sia l'adesione alla normalità ma la rinuncia a "essere speciali, unici/ scarrafonibelliammammasoja" (v. 19). Quest'ultima qualificazione, resa anche graficamente col raddoppiamento fonosintattico in imitazione del parlato, evoca nella mente dello spettatore il famoso detto napoletano. Per spiegare cosa significhi essere normali viene proposta a questo punto una serie di immagini da idillio adolescenziale, legate tra loro attraverso l'accostamento del termine "pneumatico", che dapprima nel suo senso etimologico richiama l'idea del respiro, al successivo "motorini" (vv. 20-21).

Al v. 23 viene poi espressa la sentenza che struttura e dà senso al testo, con un collega-

123 Una voglia/desiderio che René Girard (*Menzogna romantica e verità* romanzesca) definirebbe mimetica.

124 La formulazione dei concetti di piano proposizionale e posizionale del discorso è di Alessandro Grilli: "on one side statements have a 'propositional' meaning, which depends on the information they convey; but on the other side they also display a 'positional' alignment of participants, highlighting their taking sides in a number of actions and positions which arise in social exchange." (Grilli, 2018: 115).

mento al tentativo di distruzione della mediocrità annunciato nel preambolo: “normale non è mediocre”, che riprende, negandola, la struttura delle tautologie iniziali (A è B). Apprendiamo dai versi seguenti che la non mediocrità significa non essere altro che se stessi, nell’espressione diretta dei propri sentimenti (“hai esploso a quello sguardo quanto perso e vissuto ti ha fatto sentire?” v. 27) e nel regalare o rubare tempo a chi ha il potere di farlo risplendere.

In un finale certamente speranzoso, Savogin riporta infine l’intero discorso alla sua esperienza, dichiarando in prima persona di preferire alla stasi dell’indifferenza i picchi emotivi positivi e il ricordo delle ferite, perché “l’elastico del senso di chi ha cura/presto o tardi m’allargherà il respiro” (vv. 37-38). L’effetto generale, né comico né triste, mi sembra tenda soprattutto alla dimensione epidittica attraverso l’apostrofe continua del tu lirico, la cui prospettiva lo spettatore è chiamato esplicitamente ad assumere durante l’intera fruizione, e la forma sentenziosa di alcuni versi - peraltro tipica di altre sue poesie - come “normale non è mediocre” o “cerca di non esser altro che te stesso” (vv. 23-24). Il voto della giuria è unanime oltre che estremamente positivo: vengono espressi cinque nove e mezzo per un totale di ventotto e mezzo.

## 6.5 Francesca Pels, *Mazza*<sup>125</sup>

Nella descrizione delle funzioni del preambolo proposta nel capitolo sulla *frame analysis* del poetry slam è già stata esaminata la premessa di questa poesia, che comunque riporto qui di seguito in una versione più estesa.

Buonasera. Ho pensato: questa sera sono a Zelig. A Zelig bisogna far ridere! Ma poi nella mia testa si è accesa una vocina che è di solito quella di Maurizio Costanzo e ha detto: no Francesca devi essere originale [...].! Quindi questa stasera farò delle poesie tristi ma la tristezza non è il solo filo conduttore nelle scelte poetiche che ho fatto, ce n’è un secondo, perché quando sono arrivata qui mi sono chiesta: cosa mi distingue dagli altri poeti? Ho guardato il guardaroba e l’unico abito appeso era il mio, sono stata l’unica che non si è fatta ritoccare la barba: sono l’unica donna. Fidatevi, davvero, non ho il cazzo. Ve lo giuro! Non posso dimostrarvelo qua. Infatti dopo gli slam mi escludono sempre quando entrano in bagno con un righello, non so perché. Quindi la mia poesia, per prima, sarà una poesia che riguarda l’essere una quota “rossa” e si intitola *Mazza*.

Come già segnalato, questo preambolo si rivela particolarmente interessante perché raccoglie diverse funzioni tra quelle individuate come tipiche della premessa. La slam-

---

125 Zelig TV Poetry slam S01 E04 (26:39-30:46).

mer propone in primo luogo un filo conduttore tematico con una riflessione sulla scelta delle poesie da portare sul palco di fronte all'uditorio reale di Zelig. Al criterio iniziale della comicità dice di aver preferito poi quello dell'originalità, che consiste non solo nel proporre "poesie tristi", ma anche nel presentare un pezzo sul fattore che manifestamente la distingue dagli altri finalisti: l'essere l'unica donna. La descrizione di come questo elemento originale abbia catturato la sua attenzione è peraltro ricca di dettagli e rapide zoomate che arricchiscono l'effetto di autenticità della performance: l'abito appeso nel camerino, il mancato ritocco della barba, l'abitudine attribuita sarcasticamente ai colleghi di entrare in bagno con un righello. L'ultima frase ha la funzione di legare ancora più strettamente la poesia che sta per essere eseguita al suo io fisico attraverso l'espressione "quota rossa", accompagnata dal gesto di toccare la treccia di capelli rossi della performer. Questo il testo:

Smetti di esagerare  
Riprenditi  
mi hai fatto sembrare  
a disagio – tu me!  
Cioè, tu davvero credevi che  
vestita così  
truccata così  
con gli occhi dipinti  
le ginocchia scoperte  
cosa pensi che siamo  
negli anni Sessanta  
tu davvero credevi di salire in metropolitana, così, senza che io, la mia mano, la  
fantasia,  
io ne ho molta, sei tu  
che non lasci niente  
alla fantasia, davvero credevi di poterti sedere  
vestita così  
truccata così  
senza che finissi a strizzarmi il pacco?  
Ma per chi mi hai preso  
e vorresti tornare a casa  
da sola? Tardi, col buio, sui mezzi  
con le foto che pubblici! – Sei bella, nasconditi.  
Hai rifiutato che ti dessi un passaggio,  
ti sottrai all'assaggio  
non ti molestano nemmeno

ti diverti di meno, io invece  
avrei solo tentato  
un limone, una palpata.  
Ok, magari del sesso orale,  
me lo sono lavato  
ho cambiato le mutande  
ma tu non ti sei  
fidata.  
Sei pazza  
a dirmi  
“Davvero, no, non voglio”  
non sai cosa vuoi  
questa la verità  
hai problemi  
con la tua sessualità – frigida.  
Sei pazza a dire  
“Non mi piaci”  
sei tu che non ti piaci  
sei brutta.  
“Non ho voglia di scoparti”  
pazza, vergognati a dire certe  
parole – sboccata!  
Vestita così  
Truccata così  
vorresti la credibilità di un uomo?  
Mi fai pena. – Femminista.  
Sei pazza  
quando non mi vuoi  
sposare:  
ci potremmo tradire  
ti potrei mentire  
spaccarti il miocardio  
a bugie  
per il tuo bene.  
Pazza  
Non senti?  
Tic tac tic tac  
l’orologio biologico  
fammi un figlio

tic tac tic tac  
non sarà sempre  
un Fertility Day,  
però non dire  
mestruazioni – che schifo.  
Ora vuoi leggere  
una poesia erotica  
dire che ti masturbi  
e poi cosa? Che ti piace anche  
fare l'amore? – Pazza e troia.  
Non dire certe parole; puttana!  
Sei pazza  
pazza,  
non ti capisco  
ribadisco, per me parlerai sempre  
come una donna  
non abbastanza  
bene  
non abbastanza  
male  
insufficiente  
alla dignità.  
Come una pazza  
Sei pazza  
pazza  
pazza  
pazza  
pazza  
pazza  
pazza  
pazza  
mazza – lapsus! Non l'ho detto io, zitta.  
Sei pazza pazza pazza  
pazza,  
pazza  
se pensi  
che la vita  
ti debba di più.<sup>126</sup>

---

126 Il testo mi è stato gentilmente fornito dall'autrice nella versione portata a Zelig.



Intuiamo sin dai primi versi che si tratta di un *persona poem*: a parlare è l'io lirico di un uomo (lo capiamo poi senza alcuna possibilità di dubbio dalle parole "strizzarmi il pacco" v. 18), che non corrisponde all'io fisico della performer. Il disclaimer tra le due identità è reso esplicito da quella che abbiamo chiamato una radicalizzazione dell'apparenza<sup>127</sup>, cioè l'esaltazione della performance identitaria attraverso la rappresentazione di un ruolo da parte di chi non ha le caratteristiche fisiche corrispondenti. Emerge da subito anche la prospettiva del tu lirico, che più avanti lo spettatore sarà portato a identificare pienamente con la slammer Francesca Pels. L'intera performance si gioca all'interno di questa allocuzione dell'io lirico al tu lirico, cui viene aspramente rimproverato ogni rifiuto dell'approccio maschile.

Risultano particolarmente interessanti alcuni *blanks* dal valore provocatoriamente epidittico (sic!). Nei versi 6-7 "vestita così/truccata così" il pubblico è infatti chiamato a riempire lo spazio lasciato da quel "così" volutamente indeterminato, attingendo al repertorio comune su come una donna dovrebbe o non dovrebbe vestirsi per non trovarsi in una posizione di *accountability*. La slammer è sicura che per il suo uditorio sia pienamente intelligibile cosa si intende con quel "così" e come pertanto vada interpretato sia dal punto di vista del personaggio dell'uomo che dice "io", sia dal punto di vista del tu lirico che va collegato all'io fisico della slammer. Il *blank* fornisce comunque nei due versi successivi una connessione per un'esplicitazione delle ragioni dell'*account*: a costituire la devianza che causa l'innescarsi delle attenzioni sessuali maschili sono "gli occhi dipinti" e "le ginocchia scoperte" (vv. 8-9). I *blanks* sono pertanto provocatoriamente epidittici perché la *position* proposta al pubblico per l'identificazione è quella dell'io lirico, che fa appello alla comunione fatico-epidittica sul comportamento che la donna dovrebbe tenere di fronte al desiderio maschile e che per l'uditorio è intelligibile come parte della sua esperienza quotidiana. La slammer provoca il pubblico costringendolo ad aderire alla prospettiva dell'io lirico e quindi a fare con lui comunione fatica, mentre l'obiettivo è quello di affermare in questo modo la brutalità di questa visione generalizzata della donna, fondando una nuova comunione fatico-epidittica di denuncia e critica delle credenze della prima.

Con i versi "davvero credevi" l'io lirico ribadisce la sua incredulità di fronte al disconoscimento dell'interlocutrice del rapporto di causa-effetto – ancora una volta di sicuro tristemente intelligibile all'uditorio – per cui il suo modo di vestire e di truccarsi non poteva che portarlo a una manifestazione palese del suo desiderio sessuale, che testimonia la sua piena appartenenza al gruppo dei maschi eterosessuali, da non mettere in dubbio ("senza che finissi a strizzarmi il pacco?/Ma per chi mi hai preso" vv. 18-19).

---

127 Si veda sopra p. 72.

Dopo l'aspetto, sono le foto pubblicate sui social a rendere *accountable* il comportamento della ragazza, cui viene fatto notare il pericolo di tornare a casa da sola, tardi, sui mezzi. Com'è chiaro, insomma l'io lirico fa appello a un oggetto di comunione fatico-epidittica misconosciuto dal tu lirico.

Alle proteste per i continui rifiuti di accettare di soddisfare le aspettative sessuali dell'io lirico, seguono le prime di una lunga serie di disconferme delle potenzialità attrattive del tu lirico femminile e diversi insulti sul piano razionale, sessuale, estetico, linguistico, della credibilità: "sei pazza/[...] hai problemi/con la tua sessualità – frigida/[...] sei brutta/[...]vergognati a dire certe/parole - sboccata!/Mi fai pena – Femminista. (vv. 34-51)". La mancata adesione dell'interlocutrice alla sua visione regolare del mondo, in cui il matrimonio prelude a tradimenti e bugie (da parte dell'uomo ovviamente), appare all'io lirico come un sovvertimento spiegabile solo con un'accusa ripetuta di pazzia. L'io lirico ricorda inoltre a Pels che è in ritardo: la società si aspetta che la donna non lasci scadere il tempo per una gravidanza previsto dall'orologio biologico (ma non si parli di mestruazioni, "che schifo"). È insomma una ragione ulteriore per accettare la sua offerta. L'identificazione del tu lirico con l'io fisico, già possibile dall'accenno agli occhi tinti e alle ginocchia scoperte, che corrisponde in effetti all'aspetto della performer sul palco, diventa ancora più stringente nel momento in cui il tu viene rimproverato di avanzare la pretesa di leggere poesie erotiche e di parlare apertamente di masturbazione (femminile, s'intende, quella maschile è stata esibita nei versi precedenti).

La ripetizione ossessiva dell'aggettivo "pazza" dà infine origine al lapsus che dà il titolo della performance: "pazza/mazza – lapsus! Non l'ho detto io, zitta." (v. 96). Il finale disilluso ribadisce il punto di vista dell'io lirico, affermando che nonostante le sue proteste e i rifiuti, il tu lirico che identifica la performer non ha diritto ad aspettarsi una considerazione maggiore in una società in cui la sua visione del mondo maschile è sensata e ampiamente condivisa.

Come nella performance di Patricia Smith *Skinhead* che più volte ho citato, la rappresentazione e la *position* per l'identificazione con l'identità maschile dell'io lirico afferma per opposizione l'identità dell'io fisico della performer, rendendo la performance pienamente autentica. La stessa Pels aveva dichiarato, infatti, che non avrebbe portato sul palco dei pezzi che raccontassero una storia che non faceva parte della sua esperienza almeno potenziale. È tuttavia possibile, senza intaccare, anzi rafforzando l'effetto di autenticità della performance, proporre un *persona poem* in cui a prendere la parola è un'identità che propone una visione del mondo opposta alla sua, ma condivisa da un gruppo sociale ampio, che la riguarda al punto da porla in una posizione di *accountability* o in generale di vittima. Seguendo la categorizzazione degli stili slam proposta, si

tratta dunque di un *persona poem*, di una poesia triste dal finale disilluso, ma soprattutto di una poesia che sfrutta sapientemente la dimensione epidittica del discorso dell'io lirico per affermare un'altra comunione fatico-epidittica, che è poi quella del pubblico reale, che vede affermati i suoi reali valori (corrispondenti a quelli del tu lirico) e premia l'esibizione con un voto totale di ventiquattro e mezzo.

## Conclusioni

Caro lettore italiano,  
immagino che anche tu, come la maggior parte delle persone al giorno d'oggi, sarai portato a credere che la poesia moderna sia tremendamente difficile. Forse sei addirittura convinto, ormai, che l'arte non è moderna se non è difficile. Non si contano i critici che sarebbero dispostissimi a mettere un segno di uguaglianza tra questi due aggettivi, e al giorno d'oggi siamo tutti quanti, mi sembra, preda dei critici. E poi, se la vita moderna non è tanto facile, perché mai la poesia dovrebbe essere diversa? (Brodskij, 1992: 11)

Con questa allocuzione diretta al suo uditorio, nel 1992 Iosif Brodskij apre il suo saggio *Lettera al lettore italiano*, che funge da introduzione alla pubblicazione delle poesie di Zbigniew Herbert per la casa editrice Adelphi.

Cito queste righe perché credo possano essere altrettanto utili per rivolgermi all'uditorio di questa tesi. Se infatti Somers-Willett (2009: 134), che è stata il mio riferimento principale tra gli studiosi dello slam, nel 2009 lamentava il silenzio sul poetry slam della critica statunitense, che aveva limitato i suoi interventi a qualche breve articolo o recensione su singoli casi di studio, una simile mancanza di attenzione riguarda l'Accademia italiana ora che la scena nazionale ha ormai vent'anni. Tale mancanza si può di certo attribuire, più che alla relativa giovinezza del movimento, ai pregiudizi diffusi, che più volte abbiamo citato, secondo cui nei poetry slam non viene proposta *vera* poesia, ma una poesia un po' amatoriale che per statuto chiunque può fare: in molti casi, per l'appunto, un modo *troppo facile* di fare poesia<sup>128</sup>. Somers-Willett, tuttavia, identificava una ragione più profonda del disinteresse della critica nel fatto che un'analisi tradizionale dei testi per studiare il poetry slam non è sufficiente: "such poetry demands of its critics a new, interdisciplinary language that takes into account the complex set of literary, performance, and cultural issues" (*ibid.*).

Il poetry slam non può essere studiato solo come un contenitore di poesie orali e quin-

---

128 Quest'impressione non riguarda peraltro solo gli accademici o i critici, ma spettatori qualsiasi, anche con un livello di istruzione molto basso. Ricordo, ad esempio, che mio nonno, benché avesse la quinta elementare, si sentì in diritto di commentare una mia cover della poesia *Le femmine sono stupende* di Francesca Gironi (2019) dicendo: "questa non è una poesia, è una lettera!".

di di testi letterari, come un'“anthologie périssable” (Cabot, 2016: 6). Ogni performance si incastra nello spettacolo complessivo come evento culturale e politico.

Per questo, ho ritenuto utile servirmi degli strumenti ermeneutici di un sociologo come Erving Goffman e di un fenomenologo come Wolfgang Iser per affrontare la questione d'interesse di questo lavoro, ovvero come avviene la costruzione dell'uditorio implicito delle performance slam: cos'hanno in mente insomma gli slammer quando lavorano alle loro performance. L'applicazione di concetti desunti dalle discipline della sociologia e della fenomenologia della lettura all'oggetto di studio del poetry slam mi ha permesso di rispondere alle due domande fondamentali di questi orientamenti metodologici per la formulazione della tesi: *what is it that's going on here?* e *what does this [la performance] do?*

La prima domanda riguarda la definizione della situazione sociale che si crea durante l'evento poetry slam, cioè l'analisi di quello che Goffman definisce il *frame*. Essa è risultata una premessa necessaria per comprendere le aspettative del pubblico e degli slammer sul funzionamento e sulle dinamiche sociali dell'evento. È stato possibile descrivere quali principi determinano l'organizzazione della realtà e il coinvolgimento dei soggetti nell'attività, attraverso un esame dettagliato dei diversi *keyings*<sup>129</sup> cui essa è sottoposta: finzione, competizione, cerimoniale, rifondamenti e prove tecniche. Il sovrapporsi di tutte queste laminazioni dell'attività rende certamente il poetry slam un *frame* ibrido e complesso. In particolare, sono emerse riflessioni rilevanti sul carattere ambiguo della considerazione dello spirito competitivo all'interno del movimento e sull'ambivalenza strutturale del cerimoniale poetry slam, in cui il performer negozia col pubblico non solo l'identità di slammer, ma anche quella rappresentata sul palcoscenico. Sono state poi individuate le principali operazioni di *bracketing*, cioè la percezione dei marcatori che segnalano ai partecipanti all'attività il passaggio da un *keying* all'altro. Si è rivelata di particolare interesse, in questa fase, la ricerca di un effetto di autenticità da parte degli slammer nelle loro esibizioni, che nel capitolo successivo è stata poi confermata come importante elemento del repertorio delle performance.

La seconda domanda, tratta dal *reader-response criticism*, mi ha permesso di esaminare il significato delle performance degli slammer come un'esperienza offerta al pubblico, che nasce dalla loro relazione dialettica. Come più volte è stato ribadito, secondo questa metodologia ermeneutica il significato non è semplicemente un oggetto contenuto nel testo, ma è un effetto, frutto dell'esperienza che avviene nell'incontro tra performance e pubblico.

Se, inoltre, il primo capitolo ha fornito un'analisi del poetry slam come format, spet-

---

<sup>129</sup> Il *keying*, lo ripetiamo, è quella trasformazione dell'attività che dà avvio a una metacomunicazione, in cui tutti gli individui condividono la medesima percezione di ciò che sta accadendo.

tacolo e più in generale come occasione sociale, il secondo indaga alcune caratteristiche della *slam poetry* come genere, la cui descrizione è possibile grazie all'individuazione di una serie di elementi di accordo preliminare tra slammer e pubblico. L'esperienza che gli spettatori fanno delle performance passa attraverso la programmazione di una serie di effetti previsti dal genere *slam poetry* per l'uditorio implicito, cioè quell'uditorio-schema cui la performance fornisce le istruzioni necessarie per attualizzare il significato attraverso i suoi atti strutturati. Da qui la formulazione della domanda *what does this do?* La volontà di suscitare un certo effetto orienta la selezione degli elementi del repertorio da parte degli slammer e si concretizza attraverso alcune strategie comunicative relative all'autenticità, all'emozione e alla forma. Per rintracciarle è stato indispensabile fare riferimento alle numerose testimonianze degli slammer che ho potuto raccogliere grazie alle interviste e all'analisi di tre recenti video tutorial seri o ironici su come comporre la perfetta poesia slam. La ricerca di un minimo comun denominatore (più di uno in verità), come più volte è stato detto, non intende recitare il campo delle poesie slam migliori o di maggior successo, ma fornire i primi risultati di un *work in progress* di definizione della poetica e del movimento, che proprio per il suo carattere sfuggente è stato chiamato nella scena francese "indéfinislam" (Vogel, 2015: 15).

Leggere questa lunga descrizione teorica sulla costruzione dell'uditorio implicito del poetry slam sarà tuttavia forse insufficiente per capire il tipo di esperienza che davvero un poetry slam dal vivo riesce a offrire, senza frequentare questo tipo di eventi. La creazione della comunità che avviene in un poetry slam affonda le sue radici nella presenza reale dei suoi agenti, nel corpo a corpo, fisico e non solo metaforico, che gli slammer ingaggiano tra loro e con il pubblico. Per comprenderne appieno la complessità e abbandonare ogni pregiudizio bisogna partecipare a uno slam, sentire come le energie dei presenti vengono convogliate nel cerimoniale, percepire che davvero la poesia e il suo significato sono possibili solo come avvenimento dinamico e interattivo, sono qualcosa che lì *accade*.

## Postfazione

### Circa il valore dell'indagine accademica sul poetry slam movement

Giuliano Logos\*

*Vi faccio segnali attraverso le fiamme.*

Esordiva così il poeta ed editore *beat* Lawrence Ferlinghetti nella sua *Poetry As Insurgent Art*. Ecco, proseguendo nella metafora pirotecnica che vede il Poetry Slam come arte incendiaria, capace di infiammare costantemente nuovo pubblico (e i poeti e le poetesse in divenire che tra esso si annidano) la bellezza di questo volume sta nel fatto che appare evidente come Eleonora Fisco abbia colto la necessità – e saputo rispondervi – di inviare, al mondo accademico presente e futuro, *segnali* perfettamente sistematizzati, pur attraverso le fiamme della fitta *nube di plasma* verbale che compone la *scena Slam*.

Dopotutto, come in queste stesse pagine è riportato, la relativa giovane età della disciplina (che pur vanta un albero genealogico dalle radici primordiali) e la sua volontà di riportare l'arte poetica tra le persone e lontano dalle cattedre, hanno fatto del *Poetry Slam Movement* (italiano in particolare) un fenomeno sociale poco propenso a porre sé stesso su un tavolo bioptico per guardarsi dall'esterno con rigore scientifico.

Naturalmente le eccezioni esistono – la *Guida Liquida al Poetry Slam* di Bulfaro prima fra tutte – e splendono ancora oggi in tutta la loro fulgida singolarità. Ma, senza queste rare oasi nel deserto (o meglio, laboratori nella giungla) e senza gli sforzi di chi, come Eleonora, ha saputo abbracciare la propria poliedrica essenza di operatrice culturale, poetessa e accademica, tra qualche decennio ci saremmo mangiati le mani di esser stati tutti troppo impegnati a viverla, quella poesia, per chiederci con il giusto rigore dove fosse collocata nel grande schema delle cose. E sarebbe stato forse troppo tardi per porre riparo a una delle conseguenze più funeste che l'oralità di cui siamo tutti Araldi (con la A maiuscola) porta con sé: l'effimerità e la volatilità dei nostri gesti artistici, che si smarriscono per sempre nell'etere alla fine di ogni serata, quando anche l'ultima eco dell'ultima voce si affievolisce. ... Almeno fino al prossimo *play* di chi ha registrato. Ma è sufficiente?

*La tempesta solare del febbraio 2021 è stata 15 anni fa: un'onda elettromagnetica fuori scala che ha distrutto ogni circuito elettronico e internet ci ha salutati.*

Gli Uochi Toki, in *Guazzabuglio 2036*, descrivono l'era post-web come una distopia-utopia in cui il genere umano perde – o si libera di – gran parte del proprio passato. E viene facile domandarsi, al tramonto del multimediale, quanto rimarrebbe (sarebbe rimasto? rimarrà?) di una disciplina come la nostra, che – sostenuta dalle forti braccia tentacolari del digitale – ha fatto dell'oralità il proprio albero maestro ed è stata ben poco oggetto dell'analisi di tomi accademici. Le nostre parole sono *più* o sono *meno* esposte alle angherie del tempo? Ogni forma d'arte, come ogni costruzione del pensiero umano, è sottoposta al medesimo rischio di *damnatio memoriae* a prescindere dal supporto che la ancora alla realtà; ma quanto è più a rischio una forma d'arte basata sul contestuale, di cui si è *goduto finché c'era*, senza averne mai fatto una meticolosa opera di storicizzazione? Che ne sarebbe (o ne sarà), insomma, della poesia orale italiana di questo inizio millennio, se nessuno facesse (o continuerà a fare) della *meta-poesia-orale-italiana-di-questo-inizio-millennio* (possibilmente non più attraverso scialbi ed egoriferiti post social privi di qualsiasi rigore scientifico)? La trasmissione della dottrina orale socratica, avvenuta solo grazie agli scritti dei suoi discepoli, ci dà indizi a riguardo.

E, a dirla tutta, non si tratta solo di arginare lo svanire nell'oblio del vortice della Storia, figli (adottivi o nativi) come siamo di generazioni che un diritto all'oblio hanno dovuto sudarlo. Lavori come questo hanno anche lo scopo di porre uno specchio davanti alla bislacca bestia policefala dalle infinite corde vocali che è la scena slam e di costringerla ad un test di autoconsapevolezza, perché nel riconoscerci, o nel non riconoscerci, avremo costruito ciascuno e ciascuna un'immagine di noi. Il passaggio successivo, a quel punto, sarà auspicabilmente una grande stagione del dialogo interna al movimento, per raggiungere una *reductio ad unum* (o almeno *ad paucos*) di queste nessuna e centomila immagini, così da poterci finalmente raccontare al mondo con parole coerenti, condivise e diverse da “aspetta, guarda questo video su Youtube per capire cos'è”. E se non vogliamo farlo per noi, facciamolo per il prof del 3022 della *Cattedra di Poesia Orale Italiana dello Scorso Inizio Millennio* che altrimenti non saprà dove raccapezzarsi o, ancora meglio, per lo studente del 3022 che, se falliamo la *Prova della Storia* come certi brani falliscono (anche scientemente) la *Prova della Carta*, potrebbe semplicemente non avere mai l'occasione di frequentare un corso di *Poesia Orale Italiana dello Scorso Inizio Millennio*.

In ultimo, diciamocelo: noi non siamo i testi che scriviamo. Ciò che di più puro e meraviglioso c'è nel poetry slam è il senso di comunità che la poesia è in grado di generare, proprio quello che era andato perduto quando l'arte poetica è diventata, nell'ideale comune, appannaggio di pochi. Quando usiamo la lingua per raccontare molto di più di quanto la lingua dica, per aprire a noi e a chi abbiamo intorno mondi che trascendono il visibile e il sensibile, smettiamo di essere solo esseri umani e ci eleviamo quanto più pos-



sibile al concetto di divino. Allo stesso modo, quando prendiamo parte come pubblico o performer a uno slam; quando lo conduciamo; quando ci troviamo in un casolare in uno sperduto entroterra avvolti dal fuoco della condivisione e dell'ascolto reciproco; in quel momento sentiamo di essere parte di qualcosa di più grande di noi, di stare vivendo più vite di quelle che ci sarebbero altrimenti concesse, di essere parte di una *hivemind* che assomiglia molto più ad un superorganismo, come uno sciame o una colonia di coralli, che a un semplice gruppo di persone.

*Questo*, questo darei ogni cosa perché non andasse perduto. Più di ogni brandello di testo e di audiovideo.

Perché, per quanta forza ci metteremo, è un *salvataggio* che non passerà solo attraverso i nostri versi, che non possono analizzare se stessi: occorrono lavori come quello che chi legge tiene ora tra le mani, lavori che sappiano camminare di pari passo con un quella citata bislacca bestia che stiamo chiamando *slam family*, senza provare ad ingabbiarla, ma anzi con lo scopo di portarla più lontano. Anche perché ho l'orgogliosa sensazione che non abbia comunque nessuna intenzione di fermarsi.

*E allora cammino, cammino  
Che a me finché c'ho le gambe  
mi piace camminare  
(Eleonora Fisco)*

\* poeta e rapper, Campione del Mondo di Poetry Slam 2021 (XV Grand Slam World Cup, Parigi 2021)

# Bibliografia e sitografia

## Bibliografia

Agrati P., Rigoli C., Passoni D., 2021 *Poetry slam. Il manuale*, Milano, Editrice Bibliografica.

Alfieri V., 1967 *Vita scritta da esso* [1806], Giampaolo Dossena (a cura di), Torino, Einaudi.

Austin J. L., 1962 *How to do things with words*, Londra, Oxford University Press.

Avella P., 2011 "Il campo dell'arte: regole e valori dell'istituzione letteraria" in *Enthymema*, IV, pp. 246-258.

Bateson G., Jackson D. D., Haley J., Weakland J., 1956 "Toward a theory of schizophrenia" in *Behavioral Science*, Vol. 1, Veterans Administration Hospital, Palo Alto, California, Stanford University, pp. 251-254.

Bey H., 2017 *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome*, Milano, Shake Edizioni.

Bloom H., 1997 *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press.

Bourdieu P., 1992 *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Parigi, Éditions du Seuil (tr. it. *Le regole dell'arte*, a cura di Boschetti A. e Bottaro E., Milano, il Saggiatore, 2005); 1997 *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil (tr. it. *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli, 1998).

Branca V., 1956 "L'epopea dei mercatanti" in *Lettere Italiane*, Vol. 8, no. 1, pp. 9-33.

Brodskij I., 1992 "Lettera al lettore italiano" in Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla città assediata* [1993], Milano, Adelphi.

Bulfaro D., 2016 *Guida liquida al poetry slam. La rivincita della poesia*, Milano, Agenzia X;  
2018 "La parola impressionante" in *La poesia e il viaggio. Antologia dei poeti vincitori del Premio internazionale di Poesia e narrativa Europa in versi. Prima antologia mondiale di poeti in versi pubblicata in Italia*, Sannicola, I Quaderni del Bardo Edizioni;  
2019 *Lingua da battaglia. Seconda antologia mondiale in Italia di poeti slammer*, in Bulfaro D. (a cura di), *La poesia e l'altro*, Sannicola, i Quaderni del Bardo Edizioni.

Cunial N., 2019 *Black in/Black out*, Latiano, Interno Poesia.

Damon M., 1998 "Was that 'Different', 'Dissident', or 'Dissonant'? Poetry (n) the Public Spear – Slams, Open Readings, and Dissident Traditions" in *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein, New York, Oxford University Press, pp. 329-330.

Dell'Aversano C., Grilli A., 2005 *La scrittura argomentativa. Dal saggio breve alla tesi di dottorato*, Firenze, Le Monnier.

Donnarumma R., 2014 *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Foley J. M., 2002 *How to read an oral poem*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.

Foucault M., 2008 *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, Parigi, Gallimard.

Gadamer H. G., 1960 *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) (tr. it a cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Mondolibri, 1983).

Giovannetti P., 2017 *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci.

Goffmann E., 1974 *Frame analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston, Northeastern University Press (tr. it. Ivana Matteucci (a cura di), *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando Editore, 2001).

Fish S., 1980. *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.

Hegel G. W. F., 1807 *Die Phänomenologie des Geistes*, (tr. it. Enrico de Negri (a cura di), *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1973).

Iser W., 1978 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press (tr. it. Rodolfo Granafei (a cura di), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987).

Lausberg H., 1969 *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino.

Mali T., 2001 *Top Secret Slam Strategies*, New York, Words Worth Ink e Wordsmith Press.

Malinowski B., 1923 "The problem of meaning in primitive language", in C.K. Ogden, I.A. Richards, eds., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, Brace & World, pp. 296-336.

Matteucci I., 2006 "Il problema della realtà" in Goffman E., *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando Editore.

Minnucci A., 2018 *Italian poetry slam. History, analysis, anthology*, Tesi magistrale in Italianistica, Università di Bologna.

Sacks H. , 1984 "On Doing Being Ordinary", in J. Maxwell Atkinson e John Heritage (eds.), *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 413-429;

1992 *Lectures on Conversation*, ed. G. Jefferson (a cura di), Oxford, Blackwell.

Savogin S. , 2018 *Come farfalla*, Monza, Mille Gru.

Segre C., 1987 "Introduzione all'edizione italiana" in Iser W., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Rodolfo Granafei (a cura di), Bologna, Il Mulino.

Simonetti G., 2018 *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Smith M. K., Kraynak J. , 2009 *Take the mic. The art of performance poetry, slam, and the spoken word*, Naperville (Illinois), Sourcebooks MediaFusion.

Somers-Willet S. B. A., 2009 *The Cultural Politics of Slam poetry, Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Tasker S., 2019 *Hashtag Authentic*, Londra, White Lion Publishing.

Testa E. (a cura di), 2005 *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi.

## Sitografia

Agrati P. (intervista), 2020 "Intervista a Paolo Agrati. Una riflessione critica sul fenomeno del poetry slam" in *De-siderium*, <https://www.de-siderium.com/post/2-intervista-a-paolo-agrati-una-riflessione-critica-sul-fenomeno-del-poetry-slam> 22/06/20.

Bartolini L., 2018 *Donattore* in *Inutile*, <https://rivista.inutile.eu/author/lorenzobartolini/> 28/06/20.

B in Rome, 2017 *Quando la poesia diventa una battaglia a colpi di versi, ecco "Slam poetry"*, B in Rome <https://binrome.com/eventi/quando-la-poesia-diventa-una-battaglia-a-colpi-di-versi-eco-slam-poetry/> 23/05/20.

Bulfaro D. (intervista), 2014 *Poesia Ad Alta Voce - Documentario Slam Poetry Italia - Cap.2 Dome Bulfaro* in *Documentario sulla Slam poetry in Italia*, <https://www.youtube.com/watch?v=c5X0GXcR2wE> 23/05/20.

2019 *Sull'editoria di poesia contemporanea* in *Minima&moralia*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/sulleeditoria-poesia-contemporanea-7-dome-bulfaro/> 23/05/20.

Cabot J. , 2016 *La scène ouverte de slam : utopie culturelle ou paratopie politique ?*. *Utopies culturelles contemporaines*, Nîmes, hal-02063490 22/05/20.

Dell'Aversano C., 2018 "A research programme for queer studies. Queer Theory and Harvey Sacks's Membership Categorization Analysis" in *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, Vol. 1, pp. 35-73, <https://whatever.cirque.unipi.it/index.php/journal/article/view/2303/07/20>.

Émery-Bruneau J., Yobe V., 2015 *Caractéristiques de la joute de slam : règles du genre, contenus des textes, formes des performances, images du slam*, intervento tenuto alla conferenza internazionale *Performances poétiques*, organizzata dal gruppo "Textes, Contextes, Frontières" del Centre Universitaire Jean-François Champollion ad Albi [https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/caracteristiques\\_de\\_la\\_joute\\_de\\_slam\\_regles\\_du\\_genre\\_contenus\\_des\\_textes\\_formes\\_des\\_performances\\_images\\_du\\_slam\\_judith\\_emery\\_bruneau\\_valerie\\_yobe.18193](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/caracteristiques_de_la_joute_de_slam_regles_du_genre_contenus_des_textes_formes_des_performances_images_du_slam_judith_emery_bruneau_valerie_yobe.18193) 10/05/20.

Epstein J., 1988 "Who killed poetry" in *Commentary*, <https://www.commentarymagazine.com/articles/joseph-epstein/who-killed-poetry/> 30/06/20.

Fabiani A., a) Agosto 2014 *Guardavo un anziano* in *La fabbrica delle nuvole*, <https://lafabbricadellenuvole.net/poesie/guardavo-un-anziano/>

b) Agosto 2014 *Dentro* in *La fabbrica delle nuvole*, <https://lafabbricadellenuvole.net/poesie/dentro/>

c) Settembre 2014 *La fabbrica delle nuvole* in *La fabbrica delle nuvole*, <https://lafabbricadellenuvole.net/poesie/la-fabbrica-delle-nuvole/>

d) Luglio 2015 *Al sicuro* in *La fabbrica delle nuvole*, <https://lafabbricadellenuvole.net/poesie/al-sicuro/>

e) Novembre 2015 *Mentre*, <https://lafabbricadellenuvole.net/category/poesie/page/7/24/05/20>.

Garau S., 2012 *Crepa*, <https://www.alfabeta2.it/2012/08/12/crepa/> 19/06/20;

2013 *Live erotic chat feat. <SUCKINGCALIPPOs>* in *IncastRIMETRICI*, vol. 3, II ed., pp. 175-177, <https://it.scribd.com/document/176669559/Sergio-Garau-estratto-da-IncastRIMetrici-vol-3-II-Ediz> 30/06/20.

Gilpin C., 2015 *Slam poetry does not exist. How a movement has been misconstrued as a genre*, [http://chrisgilpin.com/slam-poetry-does-not-exist/#:~:text=There%20are%20many%20poetries%20being,Let%20us%20welcome%20them%20all.&text=There%20is%20only%20the%20poetry,Performance%20\(1.8%2C%202014\)](http://chrisgilpin.com/slam-poetry-does-not-exist/#:~:text=There%20are%20many%20poetries%20being,Let%20us%20welcome%20them%20all.&text=There%20is%20only%20the%20poetry,Performance%20(1.8%2C%202014)) 23/06/20.

Gioia D., 1991 "Can Poetry Matter?" in *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1991/05/can-poetry-matter/305062/> 30/06/20.

Giuliani B. (intervista), 2016 in *Slamcontemporary* <https://slamcontemporary.wordpress.com/2016/05/11/barbara-giuliani-anatomia-del-poetry-slam/> 23/05/20.

Gregory H., 2009 *Texts in Performance: Identity, Interaction and Influence in U.K. and U.S. Poetry Slam Discourses*, University of Exeter, Tesi di dottorato in Sociologia e Filosofia, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/84703> 03/07/20.

Grilli A., 2018 *On doing 'being a misfit': towards a constrastive grammar of ordinariness in Whatever. A*

*Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, Vol. 1, pp. 105-121, <https://whatever.cirque.unipi.it/index.php/journal/article/view/9030720>.

Hall D., 2001 *Death to the Death of Poetry in Poets.org* <https://poets.org/text/death-death-poetry26/05/20>.

Ingresso E. (intervista), 2020 in *Slamcontempoetry*, <https://slamcontempoetry.wordpress.com/2020/01/28/emanuele-ingrosso-i-love-poetry-slam/> 23/05/20.

*Inspiring slam-poetry-style speech by final year studenti Charice Rust NICA Presentation Day 2016* 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=NWxjZ3TEzxc> 07/06/20.

Ligato M. G., 2009 *Poetry slam : sfida all'ultimo verso*, Corriere della sera [https://milano.corriere.it/milano/notizie/arte\\_e\\_cultura/09\\_giugno\\_24/io\\_donna\\_sfida\\_ultimo\\_verso\\_poetry\\_slam\\_maria\\_grazia\\_ligato-1601497843934.shtml](https://milano.corriere.it/milano/notizie/arte_e_cultura/09_giugno_24/io_donna_sfida_ultimo_verso_poetry_slam_maria_grazia_ligato-1601497843934.shtml) 23/05/20.

Chiusi F., *L'Italia, il paese con tre milioni di poeti* su *L'Espresso*, 2017 <https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/01/31/news/poesia-1.294411> 20/06/20.

Mazzoni G., 2017, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=30321> 06/06/20.

Poetry Boxe (locandina), 2019 <https://www.facebook.com/events/1487559861383652/> 28/05/20.

Poetry slam a Pisa! (locandina), 2017 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208348133212677&set=gm.718376308346084&type=3&theater> 28/05/20.

Pugilato letterario, <http://www.pugilatoletterario.it/info.php> 23/05/20.

Regolamento campionato LIPS,  
<https://www.lipslam.it/lips/regolamentocampionato/> 20/06/20.

Regolamento campionato di Kansas City  
<https://www.kansascitypoetryslam.org/competition-rules> 20/06/20.

Regolamento finali europee 2020, <https://www.lipslam.it/european-poetry-slam-championship-2018-2019-rules-guide/> 07/06/20.

Ring Rap Poetry Slam  
2022 <https://www.poesiapresente.it/news/ring-rap-poetry-slam/> 28/03/22.

Ritratti di Poesia  
2015 [https://www.youtube.com/watch?v=zy8TO\\_r1ICM](https://www.youtube.com/watch?v=zy8TO_r1ICM) 28/03/22.

Rivera T., 2013 "You have to be what you're talking about: Youth poets, amateur, counter-conduct, and parrhesiastic value in the amateur youth poetry slam" in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18:2, pp. 114-123, [https://www.academia.edu/5103450/You\\_Have\\_to\\_Be](https://www.academia.edu/5103450/You_Have_to_Be)

What Youre Talking About Youth poets amateur counter-conduct and parrhesiastic value in the amateur youth poetry slam 03/07/20.

Ruggeri D., 2017 *Una nuova rete: i collettivi glocal della "poesia comunitaria"* in *Slamcontempoetry* <https://slamcontempoetry.wordpress.com/2017/09/08/la-nuova-rete-i-collettivi-glocal-della-poesia-comunitaria/> 28/05/20.

Savogin S., *Il vero senso della parola*, <https://www.lacasadellapoesiadicomio.com/single-post/2019/04/26/Simone-Savogin> 20/06/20.

Soler S. (intervista), 2020 *Questo non è un podcast 020*, <https://www.spreaker.com/user/simonesavogin/020-salva-soler-dubita> 23/05/20.

Shriver L. , 2016 *I hope the concept of cultural appropriation is a passing fad* in *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/13/lionel-shrivers-full-speech-i-hope-the-concept-of-cultural-appropriation-is-a-passing-fad> 07/06/20.

*Slam Italia*, [http://slamitalia.blogspot.com/?fbclid=IwAR2STBLJGoCmlzvw1tBKOuysugPB-t9PK\\_PtedhsvIUGV7mEP5A\\_MhDmBbo](http://slamitalia.blogspot.com/?fbclid=IwAR2STBLJGoCmlzvw1tBKOuysugPB-t9PK_PtedhsvIUGV7mEP5A_MhDmBbo) 24/05/20.

Smith P., 1992 *Skinhead* in *Agni*, <https://agnionline.bu.edu/poetry/skinhead> 24/05/20.

Smith M. e Voce L. (intervista), 2014 *Poesia ad Alta Voce - Marc Kelly Smith e Lello Voce - capitolo 5* in *Documentario sulla Slam poetry in Italia*, [https://www.youtube.com/watch?v=AtutUuj\\_Tno&t=32s](https://www.youtube.com/watch?v=AtutUuj_Tno&t=32s) 23/05/20.

Somers-Willett S. B. A., 2007 *Can slam poetry matter* in *Rattle*, 27, <https://www.rattle.com/can-slam-poetry-matter-by-susan-ba-somers-willett/> 23/05/20.

Totino Lora A. (intervista), 1984 *Poesia sonora e poesia da salotto* in *La poesia sonora di Arrigo Lora Totino*, p. 8, [http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf\\_videopoesia/V00286.pdf](http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00286.pdf) 19/06/20.

Voce L., 2011 *Tra Poetry slam e Copyleft*, <http://www.lellovoce.it/Tra-Poetry-Slam-e-Copyleft-da-Wuz> ;

2017 *Lo slam è una maschera nuda (o una 'scimia' che si chiama Tombo)*, <http://www.lellovoce.it/Lo-slam-e-una-maschera-nuda-o-una> 28/05/20.

Vorger C., 2011 *Poétique du slam : de la scène à l'école. : Néologie, néostyles et créativité lexicale*, Université de Grenoble, link: 2011GRENL017 26/05/20;

2015 (maggio-giugno) *"Le slam, c'est l'art du verbe"* (intervista) in *L'uniscope Indéfinislam !*, n. 604, p. 15, [http://docplayer.fr/7329245-L-uniscope-indefinislam.html#show\\_full\\_text](http://docplayer.fr/7329245-L-uniscope-indefinislam.html#show_full_text) 28/06/20.

Williamson W. J., 2015 *The Hermeneutics of Poetry slam*, *Journal of Applied Hermeneutics*, file:///C:/Users/Windows%208.1/Downloads/53267-Article%20Text-138848-1-10-20151110%20(1).pdf 28/06/20.

Woods S., 2016 *The (actual) inherent problem with poetry slam* <https://scottwoodsmakeslists.wordpress.com/2016/08/07/the-actual-inherent-problem-with-poetry-slam/> 28/05/20.

World Poetry Slam Organization, <https://www.worldpoetryslam.org/> 03/11/2021

## Video performance

Agrati P.

2018 *Tecniche di seduzione animale*, <https://www.youtube.com/watch?v=BHvJy2MaeF0> 20/06/20.

Balestra F.

2014 *Esibizione al P.O.P.S.*, <https://www.youtube.com/watch?v=JtD4xZVeh9g> 20/06/20.

Bartolini L.

2019 *Donattore*, <https://www.youtube.com/watch?v=q4llk9ueSR4&t=290s> (4:49-7:49) 30/06/20.

Benaim S.

2014 *Explaining my depression to my mother* <https://www.youtube.com/watch?v=aqu4ezLQEU-A&t=22s> 23/05/20.

Bernardini L.

2019 *Generale*, <https://www.youtube.com/watch?v=qeWg0PklHaY> 25/05/20.

2019 *Ultras*, <https://www.youtube.com/watch?v=Em2VPomf1hU> 25/05/20.

2019 *Fanta*, <https://www.youtube.com/watch?v=L7EiSH6XcUg> 19/06/20.

Bonafoni G.

2020 *I funerali di Togliatti* [https://www.facebook.com/serena.buscema/videos/10221824048698538/UzpfSTE0NDczOTkxOTA6MTAyMjl5MDYwODIyMjc3MTI/?q=gabriele%20bonafoni&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/serena.buscema/videos/10221824048698538/UzpfSTE0NDczOTkxOTA6MTAyMjl5MDYwODIyMjc3MTI/?q=gabriele%20bonafoni&epa=SEARCH_BOX)  
24/05/20.

Bostley S. e Simpson D.

2015 *Lost Voices*, <https://www.michiganradio.org/post/michigan-poets-trade-places-lost-voices> 15/06/20.

Cancian L.

2018 *Slam tricks*, <https://www.facebook.com/watch/?v=964138650418856> 16/06/20.

Cappai Bonanni M.

2015 *La mia rivoluzione*, <https://www.youtube.com/watch?v=WJks5d9zli4> 20/06/20.

Casadei A.

2019 *A dodici anni*,

<https://www.facebook.com/LegalItalianaPoetrySlam/videos/533025970847000/> (2:01:15)  
23/05/20.



Catalano G.

2012 *Vado a capo a cazzo*, <https://www.youtube.com/watch?v=W-HPSj3BfCo> 20/06/20.

Cottrill J.

2015 *How to write and perform a slam poem*, <https://www.youtube.com/watch?v=-iN9IDYHnRc> 16/06/20.

Cunial N.

a 2019 *Freni a schizzo*, [https://www.youtube.com/results?search\\_query=cunial+amico+immaginario](https://www.youtube.com/results?search_query=cunial+amico+immaginario) 19/06/20.

b 2017 *Controcaccia*, <https://www.youtube.com/watch?v=zuFUTb2NoYQ> 20/06/20.

c 2020 *Planetario*, <https://www.youtube.com/watch?v=cdnARZSNmpE&t=5s> 20/06/20.

d 2018 *Marcia dell'insonne*, <https://www.youtube.com/watch?v=Sch65tZRPO&t=45s> 25/06/20.

Daino C.

2010 *Comunque cazzo!*, <https://www.youtube.com/watch?v=08LLfCxhIws> 20/06/20.

De Castro J.

2019 *Se mi chiedi da dove vengo*, <https://www.facebook.com/accoglienzamigrantiaeris/videos/2389190127959008/?v=2389190127959008> 18/06/20.

Logos G.

2019 *Terroni*, [https://www.facebook.com/LegaItalianaPoetrySlam/videos/382992855711578/UzpfSTE2MjM3MTU2NjA6MTAyMTczMDE2NTk4ODY1MzM/?q=lips%20diretta%20finali%20nazionali&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/LegaItalianaPoetrySlam/videos/382992855711578/UzpfSTE2MjM3MTU2NjA6MTAyMTczMDE2NTk4ODY1MzM/?q=lips%20diretta%20finali%20nazionali&epa=SEARCH_BOX) (1:14:36) 11/05/20.

Di Genova

2019 *Ti ATM*, <https://www.youtube.com/watch?v=awOjhSPkiPw&t=35s> 26/05/20.

2020 *Nutro nubi*, <https://www.youtube.com/watch?v=l5jg5KRBOyc> 05/06/20.

2018 *Musica jungle*, <https://www.facebook.com/giovanni.salis/videos/10156063742268533/> (0:50: 2:45) 19/06/20.

Fabiani A.

a 2017 *Mentre*, <https://www.youtube.com/watch?v=-MNUhPWGyZs> 25/06/20.

Galli E.

2018 *Ta ta ta*, <https://www.youtube.com/watch?v=yyYasDPV40I> 16/06/20.

Garau S.

2014 *IO Game over*, Ticino Poetry slam, <https://www.youtube.com/watch?v=TmuDZGX3rTg>

2015 *IO Game over*, <https://www.youtube.com/watch?v=cPmNBqOlyRo&t=68s>

2019 *Muraglia*, <https://www.facebook.com/250806932305155/videos/2198106797171519/>

2019 *Crepa*, <https://www.youtube.com/watch?v=ecSSIgntbxw>

2019 *Quirra*, <https://www.youtube.com/watch?v=b-3sAzDLySg>

2013 *Live Erotic chat feat Sucking Calippos*, <https://www.youtube.com/watch?v=F7akaKDoBDE> 19/06/20

Giancaspro E.

2019 *Bambola gonfiabile*, <https://www.youtube.com/watch?v=fX3q5RtbqPI&t=14s> 19/06/20.

Gironi F.

2019 *Le femmine sono stupende*, <https://www.facebook.com/poetryslamit/videos/911106429240059/?v=911106429240059> 28/06/20.

Gorman A.

2021 *The Hill We Climb* <https://www.youtube.com/watch?v=LZ055iIliN4> 11/11/2021.

Hilborn N.

2013 *OCD* <https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&t=25s> 28/05/20.

Ingrosso E.

2019 *Playmobil* [https://www.facebook.com/LegaItalianaPoetrySlam/videos/382992855711578/UzpfSTE2MjM3MTU2NjA6MTAyMTczMDE2NTk4ODY1MzM/?q=lips%20diretta%20finali%20nazionali&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/LegaItalianaPoetrySlam/videos/382992855711578/UzpfSTE2MjM3MTU2NjA6MTAyMTczMDE2NTk4ODY1MzM/?q=lips%20diretta%20finali%20nazionali&epa=SEARCH_BOX) (1:47:45) 10/05/20.

Kay S. e Kaye P.

2015 *When love arrives* <https://www.youtube.com/watch?v=cPG6nJRJeWQ&t=7s> 28/05/20.

Koyczan S.

2010 *We are more* [https://www.youtube.com/watch?v=BQbQGN\\_rqTw](https://www.youtube.com/watch?v=BQbQGN_rqTw) 28/05/20.

Maragoni L.

2019 *Flashback* [https://www.facebook.com/LegaItalianaPoetrySlam/videos/382992855711578/UzpfSTE2MjM3MTU2NjA6MTAyMTczMDE2NTk4ODY1MzM/?q=lips%20diretta%20finali%20nazionali&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/LegaItalianaPoetrySlam/videos/382992855711578/UzpfSTE2MjM3MTU2NjA6MTAyMTczMDE2NTk4ODY1MzM/?q=lips%20diretta%20finali%20nazionali&epa=SEARCH_BOX) (1:50:42) 10/05/20.

Miladinovic M.

2017 *Pregiera*, <https://www.youtube.com/watch?v=Xx4En2JNC3o> 19/06/20.

Monaco Poetry slam

2012 *Poetry slam in München* [https://www.youtube.com/watch?v=\\_OmkekIwmqo](https://www.youtube.com/watch?v=_OmkekIwmqo) 20/06/20.

Passoni D.

2019 *Gatta ci cova*, [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_DL8YeYY9o](https://www.youtube.com/watch?v=8_DL8YeYY9o) 28/06/20.

Pels F.

2017 *Milano brucia*, <https://www.youtube.com/watch?v=qRcIaElf0X8> 17/06/20.

Rabideau J.

2019 *How to write a slam poem*, <https://www.youtube.com/watch?v=iHr7Oaxwe5I> 24/05/20.

Savogin S.

2019 *A mio figlio, Italia's got talent* <https://www.youtube.com/watch?v=dh-VuBuQN-E>

2019 *E tu sei anni*, <https://www.youtube.com/watch?v=-twS7RossCI&t=227s>

2018 *Al medio credo, al mediocre do, almeno credo*, <https://www.youtube.com/watch?v=cLGBE-Aj5OhA> 30/06/20.

Smith P.

2010 *Skinhead* <https://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao> 20/06/20.

Tironi L.

2019 *Cronaca di una vittoria in sei punti*,

<https://vimeo.com/376607435?ref=fb-share&1&fbclid=IwAR3F-giQ6NB1SYeH9HE-1sasCcVPPO0MLk66iIV949Y12TJcudB-i0EPcT-A> (37:50-41:39) 16/06/20.

Tricarico G.

2019 *Commesso per vocazione. Pollo 13*, <https://www.youtube.com/watch?v=XAMce6lYOG-g&t=45s> 30/06/20.

22 Jump Street

2014 *Cynthia – Slam poem*, <https://www.youtube.com/watch?v=7kwyihYaIp4> 19/06/20.

ZeligTV Poetry slam

2019 Amazon Prime S01E01-04 <https://tinyurl.com/2p9af3e7> 14/12/21.

## Ringraziamenti

*Non avrei mai potuto scrivere questo lavoro senza il preziosissimo aiuto e la collaborazione di molte persone che non posso fare a meno di ringraziare.*

*Ringrazio in primo luogo la professoressa Carmen Dell'Aversano per avermi convinta a studiare il poetry slam, per avermi insegnato un metodo di ricerca, per gli strumenti ermeneutici che mi ha indicato. La ringrazio anche per aver creato e guidato il seminario autogestito di studi queer, in cui è nato il primo germe di questo studio e in cui ho condiviso conversazioni e confronti sempre profondamente illuminanti, non solo per il mio percorso accademico ma per alimentare la mia visione del mondo.*

*Ringrazio Dome Bulfaro, Simona Cesana e tutto il gruppo di Mille Gru per aver creduto e speso energie nella produzione e promozione di questo progetto di raccolta di studi sul poetry slam: spero possa essere utile a chiunque voglia approcciarsi a questo incredibile fenomeno.*

*Ringrazio il direttivo della LIPS per l'entusiasmo con cui ha accolto e condiviso l'iniziativa. Ringrazio inoltre il professore Paolo Giovanetti e Giuliano Logos per la loro lettura attenta e per aver generosamente evidenziato gli elementi che più hanno ritenuto interessanti di questo lavoro.*

*Ringrazio tutti gli informanti per il tempo che mi hanno dedicato, i materiali che mi hanno fornito e le cose importanti che mi hanno insegnato sullo slam: Simone Savogin, Francesca Pels, Nicolas Cunial, Andrea Fabiani, Lorenzo Bartolini, Sergio Garau, Dome Bulfaro, Giuliano Logos, Eugenia Giancaspro, Davide Passoni, Lorenzo Maragoni, Matteo di Genova. Insieme a loro ringrazio tutta la mia slam family della LIPS, nessuna parola di questa tesi sarebbe stata possibile senza di loro.*

*Ringrazio i professori Jérôme Cabot e Camille Vorger per avermi inviato le loro ricerche accademiche sullo slam, Alessandro Minnucci per aver condiviso con me la sua tesi inedita, il professor Alessandro Grilli per le sue appassionanti lezioni di Ermeneutica e retorica, che sono state all'origine del mio interesse per i Cultural studies.*

*Ringrazio per la disponibilità il direttore artistico di ZeligTV Giancarlo Bozzo e Paolo Agrati per aver fatto da tramite.*

*Ringrazio Vincenza Fusaro per i preziosi suggerimenti su Goffman, Bianca Friedman e Nicola Ramazzotto per avermi aiutata a reperire alcuni materiali.*

*Ringrazio di cuore Marco Gorgoglione per essersi sottoposto a interviste, domande e confronti, per tutti gli slam che abbiamo condotto insieme e tutte le performance, per aver creato con me gli Yawpisti. Ringrazio Lucia Santercole e Rossella Devincenzis per tutti i meravigliosi slam e antislam organizzati insieme.*

*Ringrazio Toni Fisco per le nostre lunghe riletture della tesi, per il suo entusiasmo, per essere sempre al mio fianco, insieme a mia madre, nel sostenere ricerche e progetti.*

## **Nota biografica**

**Eleonora Fisco** (1997) è una poeta e performer siciliana. Oltre a esibirsi con le sue performance poetiche in tutta Italia, si occupa di ricerca, organizzazione di eventi e didattica. Fa parte del direttivo LIPS (Lega Italiana Poetry Slam) ed è cofondatrice del collettivo pisano Yawpisti. Nel 2019 ha rappresentato la Toscana alle finali nazionali LIPS di poetry slam. Si è esibita con autori italiani e stranieri e ha collaborato con festival letterari e artistici internazionali; conduce inoltre laboratori di poesia performativa per adulti e ragazzi. Dal 2020 insegna nella scuola secondaria dopo essersi laureata in Italianistica con una tesi sulla risposta estetica nel poetry slam italiano, diventata poi questa pubblicazione. Dirige per Mille Gru la collana di studi *Quaderni slam*.

### **Collana Quaderni Slam**

1. Eleonora Fisco, **La risposta estetica nel poetry slam. Frame analysis e fenomenologia della performance** (PDF), 2022
2. Alessandro L. Minnucci, **Italian Poetry Slam. History, analysis, anthology** (PDF), di prossima pubblicazione
3. Viola Margaglio, **Youth Poetry Slam. Uno strumento per la psicologia scolastica e di comunità** (PDF), di prossima pubblicazione

