



« Tutti i più ridicoli fantasticatori che nei loro nascondigli di genî incompresi fanno scoperte strabilianti e definitive, si precipitano su ogni movimento nuovo persuasi di poter spacciare le loro fanfaluche... »

*Bisogna creare uomini sobri, pazienti, che non disperino dinanzi ai peggiori orrori e non si esaltino ad ogni sciocchezza. Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà ».*

Antonio GRAMSCI

## SOMMARIO

Mariella Bettarini, Alessandro Franci, Gabriella Maletti, Beppe Mariano, Giovanni R. Ricci, Valerio Vallini	Apollo in palcoscenico (editoriale)	Pag. 1
Paolo Albani, Carla Baroncelli, Lino Di Lallo, Fabio Doplicher, Gio Ferri, Giorgio Fontanelli, Mario Lunetta, Valerio Magrelli, Dacia Maraini, Nicola Paniccchia, Umberto Piersanti, Gianni Poli, Antonio Porta, Gianni Toti	Poeti, torri d'avorio, palcoscenici (risposte al questionario su poesia e teatro) (a cura di <b>Mariella Bettarini</b> )	» 4

### LETTERE/INTERVENTI

Giuliano Dego	Una lettera	» 11
Attilio Lolini	Libretti d'opera: Variazioni	» 12
Mario Luzi	Parola: fondamento comune	» 13
Paolo e Lucia Poli	Un paradosso fra poesia e teatro	» 14
Giovanni R. Ricci	Parola e gesto a teatro	» 14
Giuliano Scabia	Il teatro è il diavolo, il racconto l'arcangelo, e la poesia una donna segreta	» 16
Federico Tiezzi	Teatro di poesia dei Magazzini Criminali	» 17

### POETI/POESIE

Helle Busacca	Quattro inediti del 1954 (con una nota di <b>Gabriella Maletti</b> )	» 18
Renzo Chiapperini	Quattro poesie	» 19
Arnold de Vos	da « Il portico »	» 20
Umberto Fiori	Tre poesie	» 20
Alberto Gandini	Quattro poesie	» 21
Bianca Garavelli	da « Il punto dell'esplosione »	» 21
Orietta Perla	Alcune poesie	» 21
Roberto Polce	Tre poesie	» 22
Matilde Tortora	da « Poesie loca, locos tenentes »	» 22
Caterina Verbaro	da « In visibili segni »	» 23
Enrico Zoi	Cinque poesie	» 23

### LETTERE PRATICHE

Rino Capezuoli, Luciano Stolfi	» 24
--------------------------------	------

**SALVO IMPREVISTI - GENNAIO-AGOSTO 1984 - ANNO XI - n. 31-32**

Quadrimestrale di poesia

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 2331 del 9-2-1974

**Redazione:** Mariella Bettarini (dir. responsabile) - Carlo Fini - Alessandro Franci - Attilio Lolini - Gabriella Maletti - Beppe Mariano - Loredana Montomoli - Giovanni R. Ricci - Valerio Vallini.

**Redazione e Amministrazione:** c/o Bettarini - Borgo SS. Apostoli, 4 (tel. 26.35.69) - 50123 Firenze.

**Abbonamento annuo: L. 8.000 (estero L. 12.000) - Abb. sostenitore da L. 20.000 in su.**

L'abbonamento decorre dal quadrimestre in corso, e vale per 3 fascicoli.

Il prezzo del presente fascicolo è di L. 4.000.

**Versamento mediante vaglia postale** intestato a: Mariella Bettarini - Borgo SS. Apostoli, 4 - 50123 FIRENZE

**N.B. - Il materiale inviato non si restituisce,**

# APOLLO IN PALCOSCENICO

(editoriale)

« Compito del poeta: dopo aver svelato — nascondere. La voce per lui è una corazza, una maschera. Fuori dell'involucro — è nudo. Il poeta cancella sempre le tracce. La voce del poeta — come acqua — spegne l'incendio (dei versi). Il poeta non può declamare: è vergognoso, offensivo. Il poeta è un eremita, il palcoscenico per lui è la gogna. (...). L'attore è altro. L'attore è un riflesso. Quanto il poeta è *être*, tanto l'attore è *parêtre*. — L'attore è un vampiro, l'attore è edera, l'attore è un polipo. (...) Il poeta è prigioniero di Psiche, l'attore vuole prendere Psiche prigioniera. Infine, il poeta è un fine a se stesso, riposa in sé (in Psiche). Mettetelo su un'isola: — cesserà forse di *essere*? Ma quale pietoso spettacolo: un'isola — e un attore! (...) No, signori attori, sono altri i nostri regni. Per noi — l'isola senza belve, a voi — le belve senza isola ».

MARINA CVETAeva  
(da *Indizi terrestri*)

Posto questo (paradossale, provocatorio) esergo della grande Cvetaeva al mio mini-intervento, dirò subito che ricordo (a proposito di poesia e teatro) il fascicolo di « Salvo imprevidisti » che uscì nel '79 col titolo più cauto, più « possibilista », oltretutto più letterario, di « poesia scritta/poesia orale ». In quel fascicolo (era il n. 17) scrivevo, dunque, trionfal/ironicamente: « poesia esperienza di stanza. esperienza di piazza. esperienza di pullman (...). *Actor* = che agisce che fa. *Poiesis* (*poiein*) = fare — stesso etimo », concludendo: « Nonostante i rischi, gli equivoci, gli errori, le strumentalizzazioni, dunque, non male-vengano le pubbliche letture di poesia: si spezzi finalmente la separatezza, consentendo a chi s'interessa di versi di avvicinarsi non più soltanto a un testo o a dell'arida carta, ma ad uomini e donne in carne ed ossa, a voci, a volti, a parole tutte da dimostrare, tutte da verificare ».

Un lustro fa la pensavo all'incirca così E oggi? Oggi come la penso? E poi la penso davvero in qualche specifico modo su poesia e teatro? Non ho iniziato forse, nei lontani Sessanta, a fare/vivere poesia *contra* teatro, vero contro falso, vita contro spettacolo, essere contro apparenza, molto romanticamente (e, perché no, manicheisticamente, com'è forse giusto, o inevitabile, agli inizi)? Non ricordo che il gioco mi coinvolgesse (se per me quel gioco/scrittura era « serio al pari di un lavoro ») ché — adolescente — il legno del palcoscenico mi pareva odorasse di muffa (o troppa?) vita e retorica e che la mia vita, invece, l'adorata parola, dedicar si dovesse al disvelamento piuttosto che al velario, alla genialità ma regolata secondo amore (secondo coscienza?) e così via, di questi manicheistici passi. Imparai poi a non più *contra*-porre. Appresi dopo multiple verità. Scoprii messère il (terribile) Corpo, la Differenza nell'Eguale, la sapienza — credo modesta — che poi dissi, che in molti dicemmo « commistione dei generi » ed era, prima, commistione nel convertito cuore, coscienza dell'inconscio, sregolata regolatezza. E che le tavole (cosiddette) del palco/oscenico potevano ben essere le scene dei miei didentro, la faccia esterna dei miti Veri che andavo scrivendo in versi.

Tuttavia la Cvetaeva dell'esergo iniziale conserva una propria ragione risuonante all'interno di me. Dunque avanti nel *contra*-porre attore a poeta. O no? Più ci penso, più la *questio est obscura et otiosa* (in latino, alle origini). Più leggo svariati argomentarii sulla *vexata* questione più la certezza (le certezze?) si fan balbe. Di sicuro resta solo il fatto che una cosa è scrivere per uno (per pochi: e spesso scrivere versi è uno scrivere proprio così) o per molti; scrivere per il « popolo » o scrivere per i propri lettori; scrivere per un

pubblico di « signori a teatro » o per la gente, le piazze. Poi una cosa è leggere con lo sguardo, nel chiuso, versi in testa (e testi nei versi), altra è leggere ad alta voce interpretando, porgendo, rendendo, fascinando, educando...

Ognuno, dunque, pensi (dica) in merito quello che può. Ciò che vuole. A noi, qua, basti aver dato esca al diverbio, fiato a moti remoti, suscitato il vespaio.

MARIELLA BETTARINI



Non so figurarmi il poeta senza una « base cartacea », privo dei suoi fastidiosi impicci mentali di variegata natura... non fosse altro che per quella sorte di egocentrismo e (spesso) accentuato divismo del quale si veste, almeno nei rapporti più stretti, nelle collisioni — si può dire — che tenta tra testo e gesto.

Allo stesso modo non riesco a vedere (o non vorrei vedere) il poeta-funambolo, il rumoroso impresario e conduttore dello show della propria produzione; magari sotto lo sguardo incredulo, o (non ci illudiamo) indifferente di un pubblico che — chissà per quale motivo — è intervenuto ad una serata di poesia.

Esistono birrerie e discoteche, soprattutto il telecolor e — senza apparire spiegati — d'estate, prati freschi e odorosi: luoghi e amenità che non meritano neppure il paragone con la performance più riuscita.

Voglio dire, credo vano l'intento di attrarre nel cerchio magico della poesia, con urla, sopracciglia corrugate, abbracci, o altri sortilegi il pubblico disincantato.

Lo credo vano, in quanto sarebbe molto meno impegnativo leggerla la poesia, a tempo debito e in quiete, mentre invece (le cifre parlano brutalmente chiaro) sembra oltremodo vano scriverla per quel fantasma di qualcuno che la leggerà.

La collisione tra la gestualità-oralità da un lato, e la poesia nella sua accezione più comunemente nota dall'altro, da qualche tempo è una fonte di « sperimentazione » quasi d'obbligo per alcuni, come una « nuova vocazione »; è, voglio dire, un fatto, è cioè evidente questo « contatto », voluto o involontario che sia, tra un aspetto più materico e corporeo e uno meno materico, ma più intuitivo e mentale. Una domanda da porsi (ma potrebbe essere un interessante coperchio da alzare) è quanto sia poesia la corporea concretezza, la formulazione vagamente teatrale del suo « nuovo volto » e quanto invece si rasentino o si accavallino addirittura i canoni distintivi del teatro sperimentale. L'abbandono, non inutile ma casomai prematuro, di un certo « territorio scritto », per un volo verso nuove migrazioni, potrebbe risultare (come a volte è stato) l'impresa di Icaro: da tempo l'arte, nella sua globalità, ha suddiviso in più settori ben delineati il suo corpo, come la pittura, la musica, la danza, la poesia ecc., e il tentativo di un unico ideale raggruppamento, non è certo una novità, ma anzi, esistono esempi mirabili che sono la peculiarità di certe culture tribali, o sono state modello d'ispirazione per altre società antiche, ed in ogni caso il loro effetto è, o è stato, finalmente grande e affascinante.

ALESSANDRO FRANCI



Quando i miei mi portavano bambina da qualche parte della grande periferia milanese dove un modesto circo dava le sue rappresentazioni, ecco, era teatro. Ancora non lo sapevo.

Mi immalinconivo per la patetica figura di qualche animale feroce che feroce non era più. Rappresentava sé stesso in qualità delle antichissime voci che lo volevano temibile, ma la lunga estenuante mostra di sé unita all'imperscrutabile infelicità dei giorni, lo rendeva fragile, scoperto, un poco avvizzito come un vecchio bambino.

Così era dei commedianti che lontani, troppo lontani dai loro gesti, dai loro motteggi, dalla loro rumorosità felice (ma come è possibile rappresentare la felicità?), dalle loro risate stridule, grasse, inquiete, bonarie, infelici, lunghe, pareva dovessero — da un momento all'altro — tramutarsi in un ammasso tragico.

Diventavo tristissima.

Dopo il crepuscolo un manipolo d'uomini e animali rappresentava l'impotenza, il cordone tortuoso delle domande che lì, finissimo, apparentemente quasi non esisteva. E intorno reti e schiocchi di frusta al niente.

Per la strada i miei genitori mi camminavano al fianco. Ti è piaciuto il circo, mi chiedevano. Sì, rispondevo e rifacevo il verso a qualche pagliaccio, lì nella strada che era nera. I miei forse ridevano. Poi camminavo con la bocca semiaperta ancora presa dall'ammirazione per le strabilianti cose appena vedute. Amo il circo, quella povera forma di teatro. Amo la parola. Tutto quello che diventa parola. Allora, forse, dovrei amare anche la poesia sul palcoscenico. Ma certa presunta poesia declamata, sussurrata, recitata da un microfono, ora, mi stanca e mi irrita quasi sempre.

Perché?, mi chiedo.

Considerandomi una persona anarchico-idealista, fortemente in dialettica tra irrazionalità/infanzia e razionalità adulta, è inevitabile che io chieda alla poesia (ai poeti) la rara simbiosi di questi due elementi. A tutto questo aggiungasi la necessità della consapevolezza e l'abilità stilistica, senza le quali non esiste il poeta.

Dunque, negli spettacoli di poesia come al circo qualcuno ha parlato. Ma se al circo, come a teatro, vengo colta dall'inquietudine, dall'illiberante repentino disagio esistenziale, alle letture di poesia quasi niente avviene.

La poesia orale, rappresentata il più delle volte come delle grandi e piccole abbuffate dove ogni individuo recitante appronta piccoli e tignosi spettacolini per sé, ha raggiunto una notevole dose di noia e sfinimento.

A volte, tornando a casa da queste « manifestazioni culturali », mi trovo a dormicchiare al volante dell'automobile. Nessuna fortunata impresa. Nessuna incisiva operazione. Poche verità.

Allora guardo le stelle.

GABRIELLA MALETI



Così come tutti si provano a scrivere poesie, ogni poeta prima o poi si prova a scrivere per il teatro. Niente di male: lo stomaco letterario digerisce di tutto. Senonché tra i poeti ci sono ancora i vati che scrivono dalla loro camera avulsa ed aristocratica rispetto al fermento clamoroso e plebeo della scena. (La tradizione, è noto, vorrebbe che chi scrive di teatro debba anche praticarlo nella sua realtà materiale). Anche a causa di ciò è sorta la riduttiva definizione di « teatro di poesia »: che sarebbe un genere nel genere, o per meglio dire, un'inutile tautologia, così come il cosiddetto « teatro di parola ».

Così come si è tornati in questi anni alla pittura-pittura, ugualmente si è tornati al teatro-teatro. Restaurazione della parola.

Come al Gioco dell'Oca si parte dal « teatro della mamma » (« cala la tela »), si arriva all'off, si salta al « teatro povero », si riparte dall'off-off, si finisce al « teatro della immagine » (invenzione romana per campare), si torna indietro al « teatro di strada », si riparte aggiungendo un off all'off-off, si è quasi al « teatro cibernetico » quando

si cade nell'odiata buca del suggeritore e si torna daccapo al « teatro di parola ».

Per abolire il « teatro culinario »,  
via la « quarta parete », il sipario;  
che il teatro provochi uno spettatore  
non più passivo ma di se stesso attore.  
Bando ad ogni possibile definizione:  
non teatro dev'essere, ma azione.  
Ci fu chi fraintese la professione  
e in piazza scese, armato.

Il teatro è come la fisarmonica: si estende e si comprime a piacer di regia. Suonare, suona; ma raramente fa musica.

Anni fa mi sono interessato attivamente di teatro, annoiandomi però così spesso da riuscire fin troppo indulgente allorché, in qualche rara occasione, ho visto anche del teatro. A furia di proclamare che « tutto è teatro », invocando il malinteso concetto dell'« evento » e del « rituale », a furia di dire che il teatro è come Dio, in ogni luogo e in ogni momento, si è finiti per giungere alla riscoperta del... carnevale (meglio se veneziano).

Prendete una lettura pubblica di poesie, la quale possiede innegabili elementi di teatralità. Aggiungete qualche drogato di piazza, conscio di ostentare elementi di tragico. Non dimenticate un pizzico di parlamentarismo, in particolare quando alle Camere ci si ispira alla Commedia dell'Arte onde ribastone chi già è bastonato e non può sottrarsi. Ma soprattutto non dimenticate l'inesplicabile trama piduista, la quale ha ormai di gran lunga superato il teatro dell'assurdo. Frullate il tutto e servite in forma dialogica. Otterrete così la « novità » all'italiana, o se volete il neo-teatro culinario.

La tragedia, è stato detto autorevolmente, non è più possibile a teatro, poiché s'è perso il senso del tragico. In compenso s'è acquisito il senso del ridicolo. La commedia all'italiana.

Con la crisi del « politico », sono caduti in crisi ovviamente anche il « teatro politico » e il « teatro documento ». Solo la crisi dell'autore è rimasta in Italia costante, Malignità, si dice. L'autore c'è: basta volerlo vedere. Ma più spesso basta riuscire ad immaginarselo. « Il teatro invisibile ».

BEPPE MARIANO



Poesia e teatro. Ovvero, la poesia che si fa teatro. Ergo, la questione dei **recitals**. Apocalittici che lanciano (sebbene, talora, fra le righe) geremiadi per la perdita di quella (presunta) purezza-della-parola-poetica che solo si attuebbe sulla pagina stampata; integrati che beatamente (nonché beatamente) si esibiscono su palcoscenici e in sale senza mai interrogarsi su motivazioni e scopi del proprio agire poetico: due posizioni che sono l'una il rovescio dell'altra e da cui, com'è noto, noi di « Salvo Imprevisti » (e non solo noi, sia chiaro) abbiamo sempre preso le dovute distanze.

Ma non è di questo che intendo parlare adesso né del mio personale **giudizio** sulle letture-di-testi (salvo il dire, col massimo di sintesi, un **si** al rifiuto di ogni visione idealistica e metafisica della poesia, e un **no** ad ogni coinvolgimento passivo ed a-problematico delle esaltanti dinamiche della spettacolarizzazione). Un altro è il discorso che qui mi interessa brevissimamente accennare ed il suo punto di partenza risiede in una domanda tale, forse, da apparire strana o perfino assurda a qualcuno: con chi si identifica il poeta che legge i suoi testi? Rispondere sarebbe semplice. L'attore rimanda ad altro-da-sé (il personaggio), con modalità che si collocheranno fra i due poli (piuttosto ipotetici, specie il secondo) d'una identificazione totale e d'un iper-'straniamento' diderotiano (cfr. il **Paradoxe sur le comédien**); invece il poeta, si è tentati di dire, non si identifica con nessuno, è se stesso. Naturalmente la personalità del poeta si è formata anche in base a una serie di identificazioni, ed egli, nel suo quotidiano interagire con gli altri (e massimamente nel caso dei **recitals**), più o me-

no intenzionalmente fornisce una certa immagine di sé ed 'interpreta' un certo ruolo adeguandosi a un insieme di norme culturali interiorizzate: tuttavia queste sono considerazioni psicologiche generali, valide per ogni membro 'socializzato' della nostra specie biologica, e non potrebbe corrette, ad un primo sguardo, parlare, nel caso del poeta **on the stage**, d'una identificazione di tipo specificatamente teatrale (netto riferimento ad altro-da-sé, recitazione d'una parte). Eppure, proviamo a riprendere un nostro testo di qualche anno fa e leggiamolo ad alta voce così come potremmo fare dinanzi a un pubblico. Vi saranno, forse, in quel testo un « io » (intendo un « io » esplicito, soggetto logico non importa se sottinteso: ma implicitamente un io si colloca dietro ogni 'discorso' poetico), un « tu » e — necessariamente — rimandi a un contesto esterno (percezioni ambientali) e/o interno (impulsi, sentimenti, emozioni) e/o interno-esterno (ricordi, sogni, contenuti immaginativi: scene mentali che tutte traggono il loro materiale di composizione dell'esperienza acquisita). La poesia, specie quella contemporanea, come di rado accade per la prosa e quasi mai per la saggistica, tende a cogliere l'attimo, meglio: un insieme di attimi che 'si susseguono' nel fluire unidirezionale del tempo. La poesia ha un suo hic-et-nunc, un suo qui-e-ora irrecuperabile se non come riferimento, (ri)evocazione, rimando. Ed anche l'io poetico di allora — pur nell'identità delle costanti psicologiche e culturali dell'individuo — non è lo stesso che oggi ripete pronunciandole le identiche parole. Ciò ovviamente accade anche se ci si limiti a leggere mentalmente le nostre poesie, ma l'oralità introduce un surplus di coinvolgimento psicofisico ed è soprattutto in rapporto alla (ri)produzione vocale del testo che il problema dell'identificazione entra in gioco. Il poeta che legge (o che dice a memoria) un suo testo dovrebbe dunque cercar di identificarsi col se stesso del segmento temporale, o almeno del periodo esistenziale, in cui il testo medesimo è stato elaborato. Allora, verificandosi questa difficile ipotesi, quando egli pronuncerà « io », il referente del termine non sarà l'io attuale ma l'io dei momenti, o comunque della fase di vita, in cui quel testo nasceva. E, per esempio, il « tu » (oggetto, poniamo, d'un innamoramento) potrà non coincidere con il « tu » d'un testo (analogo) di oggi, ma anche se coinciderà i contenuti mentali odierni andranno posti 'in parentesi' poiché si differenzieranno almeno in qualche misura rispetto a quelli — da recuperare — di allora. Ogni lettura d'un proprio testo diverrebbe quindi, in ultima analisi, un tentativo folle e a suo modo eroico di **riconquista del temps perdu**. Tutto questo, però, nell'eventualità d'una scelta d'identificazione profonda. Ma il poeta potrebbe anche optare — magari a livello inconscio — per un sostanziale distacco dal se stesso di una volta o per soluzioni intermedie. Né è da escludere una 'strumentalizzazione' recicante del testo, come nel caso in cui dicendo « tu » si pensi a una persona diversa da quella alla quale il testo in origine rinvia (soluzione che a ben vedere ha in sé qualcosa di pornografico).

È naturale che questo tipo di problematica sussiste in misura poco marcata per testi molto recenti e, di norma, accentua la sua importanza quanto più ci si allontani dalla data di composizione del testo che si decide di leggere. E una variabile da non sottovalutare è la psicologia individuale del poeta che potrà essere relativamente 'stabile' oppure più soggetta a mutamenti diacronici di atteggiamenti, stati emozionali, scelte affettive e così via.

GIOVANNI R. RICCI



Poesia e Teatro. C'è da domandarsi che genere di poesia (didascalica, allegorica, elegiaca, lirica, epica, kaiku, epigrammatica, satirica, ermetica, novissima, terrificata o in-pantofole...) e che genere di teatro (sacro, dell'assurdo, clownistico, vivente, catena di montaggio, criminale, soft...). Scusatemi, ho preso una via sbagliata, analitico-barbosa, sacerte, preferiscono una mia più semplice, quotidiana interpretazione.

Ho fatto un piccolo esperimento: nella stanza un tavolo, su quello, al centro, una pagina-bianca. Nella pagina pochi versi, non miei, sui versi una luce diretta e intensa. Ecco, le parole crescono sul bianco, i vuoti diventano ritmo, lo spazio si anima, col verso il rapporto è esclusivo: di possesso. Rivivo la condizione psicologica del lettore di poesia ermetico-frammentista, della stessa poesia ermetica, di me, in una fase ermetica. Una poesia così non riesco a vederla in rapporto al teatro ma può esservi, come il rapporto fra lo specchio e l'immagine: un'intesa muta e narcisista che può essere anche bella e stupefacente, dotata di una rappresentatività circolare.

Ho partecipato e assistito a letture di versi. Molto spesso di un testo sconosciuto non ho afferrato gran che, ma ho raccolto altri segni, altra lingua: quella del corpo del poeta, le vibrazioni della voce, quello che c'è dentro alla poesia scritta, la poesia della carne, del verso allo stato nascente.

Sia sotto la lampada (quella dell'esperimento), sia su una scena o un palchetto, la poesia mi si è rappresentata o non rappresentata. Mi si è « rappresentata » ogni volta che « le immagini » hanno vinto sulle « maniere ». Credo sia proprio la rappresentazione che concorda Teatro e Poesia, poesia e teatro.

« La differenza è che può esservi poesia senza teatro, ma non teatro senza poesia ». Bella luocetta, ma sono poi così certo? In effetti cambia solo il luogo. Il Teatro è quinte, prosenio, attori e luci e musica...

« La poesia è l'intimo, l'angolo, il monologo ». Frasi fatte, schemi, sistemazioni teoriche.

Ecco quello che penso: la poesia non è Teatro ma comunque lo presuppone e lo crea. Si è data troppa importanza al negativismo montaliano. Il fine di far versi è anche quello di comunicare, di farsi comprendere, altro che poesia eburnea e neppure il nonsense « novissimo » che poi è il quanto rovesciato della sacralità della lingua, del fetichismo strutturale.

Certo, l'Arkadia e gli arcadi imperano ancora, ma sono destinati a bruciarsi perché la funzione della poesia è di rompere i gusci, di esistere. « Va' canzone mia » ha detto l'ultimo Porta. Io aggiungo che va detto in piazza, in palco, in scena, affrontando i rischi del populismo, della retorica, del fumoso verbale.

Eccolo il rapporto fra teatro e poesia: il poeta può essere chiassoso e frenetico, largo e dimesso, polifonico e monocorde, ma è parente anche dell'attore: muore se non ha un pubblico. Il pubblico è sempre implicito anche se ostentatamente negato, e il fittizio isolamento è prima o poi destinato a corrompersi, perché la poesia cerca l'altro giocando o struggendosi, vive in funzione dell'altro, proprio come il Teatro.

VALERIO VALLINI

## POSTILLA ALL'INTERVENTO NELL'EDITORIALE DEL N. 29/30

La (micro) analisi 'interna' del gruppo redazionale di « S. I. » da me condotta nell'editoriale collettivo dello scorso numero richiede una breve precisazione: l'insieme di redattori cui mi riferivo non è quello che figura in seconda di copertina nel numero suddetto. Quest'ultimo, infatti, sebbene rechi la data « maggio-dicembre 1983 », è uscito nei primi mesi dell' '84; il mio pezzo era invece del dicembre '83, quando ancora non erano avvenute nel gruppo che dà vita alla rivista alcune importanti trasformazioni che pure già andavano delineandosi come possibili (ed io ne facevo cenno auspicando un necessario rinnovamento). In pratica, insomma, i redattori cui alludevo erano quelli citati come tali nel n. 27/28 (con l'eccezione di L. Valentini che nel dicembre '83 era già uscito dalla redazione).

Tutto questo per amor di precisione e, perché no?, ad usum historicorum.

GIOVANNI R. RICCI

# Poeti, torri d'avorio, palcoscenici

(Risposte ad un questionario su poesia e teatro)

1) In che rapporto stanno, secondo te, teatro e poesia? Ritieni vi sia interazione possibile o che (invece) la parola poetica e quella teatrale siano incomunicabili, possedendo un diverso codice e, in definitiva, diversi riceventi?

2) Credi che poesia e teatro debbano il più possibile restare nel proprio ambito di ricerca e di attività o possano invece (e magari debbano) interagire?

3) Il rapporto tra parola e corpo, tra testo e gesto, tra segno e voce. Ancora una volta è il problema della cosiddetta « spettacolarizzazione » della poesia (uno pseudo-problema?).

A tuo giudizio tutti questi recitals, readings, performances servono solo (a) se stessi o il poeta o l'attore o la poesia o...?



Una risposta breve, unitaria, necessariamente schematica. Se consideriamo le diverse articolazioni del genere "teatro" (teatro di parola, di sole immagini, politico, dell'assurdo, borghese, d'avanguardia, ecc. per quanto simili distinzioni possono ancora valere oggi), e quelle del genere "poesia" (poesia lineare, visiva, concreta, sonora, orale, ecc.), credo non sia difficile trovare, fra di esse, affinità ed interazioni, anche sul piano strettamente linguistico.

Preliminare ad una discussione sui piani di comunicazione esistenti fra ciò che si chiama "teatro" e ciò che si chiama "poesia" diventa la specificazione di quale teatro e di quale poesia ci stiamo occupando.

Com'è noto, diversi gruppi teatrali (in particolar modo quelli legati ad un linguaggio mass-mediale) si sono appropriati di materiali poetici in senso stretto, e non in chiave puramente decorativa o citazionale, al contrario assumendoli come elementi organici all'interno della loro ricerca, come pure è vero che molti poeti hanno fatto sempre più uso di tecniche teatrali per spettacolarizzare i loro testi.

L'uso interdisciplinare di tecniche e linguaggi, considerati storicamente diversi, denota, da un lato, un progressivo slittamento e svuotamento delle rigide schematizzazioni dei generi (si pensi, ad esempio, a John Cage che musica con la propria voce alcuni brani del "Finnegans Wake" di Joyce; come definire il suo intervento: quello di un musicista? o di un poeta sonoro? o di un attore che interpreta secondo la propria sensibilità il testo joyciano?), e dall'altro, mette in luce l'esigenza di un arricchimento espressivo nei moduli artistici, in una fase in cui le parole, qualunque sia il loro contesto, denunciano una certa usura semantica, una chiara difficoltà a farsi veicolo di comprensione.

In linea di principio, perciò, un "teatro poetico" e una "poesia teatralizzante" non sono in contraddizione: rappresentano due aspetti di uno stesso fenomeno, caratterizzato dall'ampliamento dei margini di solidarietà fra linguaggi codificati, senza, per altro, prefigurare una loro indesiderata unificazione.

Niente meraviglia se, per dirla con Adorno, "i generi artistici sembrano compiacersi di una sorta di promiscuità che trasgredisce i tabù culturali."

Così, non si capisce perché lo specifico di un linguaggio teatrale non dovrebbe avvalersi della poesia, in quanto forma, ritmo, ecc., e viceversa, perché lo specifico di un linguaggio poetico non dovrebbe utilizzare la strumentazione della teatralità, conservando entrambi la loro (ipotetica) autonomia.

A questo proposito, c'è d'aggiungere che, a partire dagli anni sessanta in Italia, l'avanguardia letteraria e teatrale, avendo stimolato un'uscita del teatro dal Teatro e della

poesia dalla Poesia, ha contribuito non poco ad un loro avvicinamento, sia pure discontinuo e problematico (i rimandi d'obbligo sono alle letture poetiche di Carmelo Bene e all'attività teatrale di un poeta come Sanguineti).

Con questo, si è voluto dire che la domanda del questionario appare, in senso wittgensteiniano, mal posta.

Non si tratta, infatti, di chiedersi ancora una volta se poesia e teatro, comunemente intesi, debbano "restare nel proprio ambito oppure interagire", ma piuttosto che cosa, nell'attuale fase storica (o meglio post-storica), poesia e teatro hanno da dirsi, sulla base delle rispettive linee di tendenza (che, poi, a guardare bene, più che linee sembrano curve arzigogolate).

Ma qui il discorso diventerebbe troppo ampio ed impegnativo per uno come il sottoscritto che, sinceramente, in materia di Poesia e di Teatro (figuriamoci poi se presi insieme) non ha mai capito molto.

Un'ultima postilla sulle "performances" e sui "readings". Ritengo sia necessario fare una distinzione.

La **performance**, forma di teatro "povero", "basso", emersa con la complicità della Body Art, è una manifestazione artistica con una storia ben precisa (se proprio non vogliamo scomodare le serate dada-futuriste, ricorderemo negli anni sessanta Krapov, Pistoletto, Paik, il gruppo Fluxus, ecc.) ed una sua "filosofia" (l'arte come vissuto, comportamento, azione effimera, ecc.).

Se questo è vero, domandarsi "a chi serve" una performance equivale all'interrogativo (per altro mai sciolto) sul perché si scrive una poesia, un romanzo, si dipinge un quadro, si compone musica, si filma una scena, e così via. Altra cosa sono invece i "readings", le letture, insomma la poesia in piazza, il castelporzianismo dilagante.

Sociologicamente parlando, il fenomeno sembra investire più che altro problemi di veicolazione culturale, di diffusione, di creazione di nuovi spazi all'ascolto, di sensibilizzazione di fronte all'attuale (passeggero?) boom della poesia.

Qui lo dico e qui lo nego.

PAOLO ALBANI



Penso che con la volontà si possa giungere dappertutto. L'incomunicabilità è un limite, una paura oggettiva e soggettiva, personale o collettiva, mentre la libertà non ammette né porte chiuse, né impossibilità. In tutti i casi il problema si pone nel caso specifico, non nel principio e solo sotto forma di necessità o opportunità.

La poesia, men che meno, ammette la prigionia, la censura, l'autoemarginazione soprattutto se messa a disposizione degli altri.

La poesia è libertà. L'interconnessione delle arti come realtà storica non ammette l'isolamento di/da nulla.

La parola, la voce, il ritmo della poesia sono, se si vuole, elementi musicali: note, assoli, melodie, sinfonie. La scena uno dei luoghi. Il corpo può anche essere uno strumento musicale. Il corpo può essere quello che si vede dell'orchestra (come se ci tappassimo le orecchie vedremo gli strumenti musicali gonfiarsi e percuotersi soltanto, ma ci immagineremo un suono): la forma del contrabbasso è l'arco di una schiena, le dita del pianista diventano scarpette a punta.

Ma attenzione! E' la voce, la sola nota presente. La nota/vera, invece, andrebbe a far concorrenza alla nota/voce.



Mallarmé ("Scena" in *Erodiade*, per quanto dialogata, è poesia del tutto non teatrale), alla grandezza "impoetica" di Pirandello.

2) La base comune è nella lingua, per quel che dicevo prima; la poesia sta nelle (nuove) radici della lingua: se agisce, è lì che scava. L'interazione non si può programmare, dipende dalle singole alchimie degli autori. Ma credo che a un confronto fra i due "ambiti", che sa tanto di vecchio e di già visto, occorra sostituire l'ipotesi se quelli che a noi, amandoli, sembrano due giganti — il mondo del teatro, il mondo della poesia — non stiano diventando, per effetto delle nuove tecniche, due bambini invecchiati. È un effetto di spiazzamento, che deforma i connotati; ma la poesia oggi può descrivere il mondo per anamorfosi, non per una conoscenza dimostrata. Io credo alla poesia come "arte del pensiero", ma è conoscenza dell'emozione di conoscere, il poeta può "essere" nella materia, ma solo la scienza è capace di "nominarla". Come poeta, come autore di teatro (ma anche di radio e di televisione) vivo in sincronia (o in schizofrenia, se volete) questi mondi diversi; ma i rapporti non sono fissi e soprattutto non sono teorici. Cambiano. Quindici anni fa un dirigente televisivo, conoscendomi come poeta, mi definì con simpatia un "dinosauro". Oggi gli uomini del piccolo schermo sanno che i poeti non sono estinti. A teatro, fino a pochi anni fa, durante le prove, per scherzo si chiamava l'autore "il poeta", quasi a dire "quello che non c'è"; adesso la gente di teatro si interessa molto alla poesia. Va detto che i bravi attori sono sempre stati generosi e attenti verso la poesia; da Giorgio Albertazzi a Edmonda Aldini, a Franco Parenti, a tanti altri che non cito solo perché riempirei troppe righe, posso ricordare bellissime esperienze. Il grande attore ha sempre un personale rapporto con la poesia, perché essa è la musica della lingua.

Oggi la poesia in Italia è un po' più accettata, ma ancor troppo poco letta; insieme con tutto l'universo della scrittura essa entra nella "metamorfosi" in atto. Questo tema della metamorfosi lo ho sviluppato anche in una recente antologia internazionale di Stilb, fatta dal Convegno di Fano. Ho scritto anche dei manifesti cui rimando, perché il ripetersi fa male. Viviamo l'epoca del cambiamento delle percezioni, siamo coinvolti nella più radicale (e rapida) trasformazione mai avvenuta. Credo che oggi la poesia abbia delle possibilità e delle capacità di resistenza superiori a quelle di altri generi letterari. Anche perché essa mi appare come molto di più che un'area della scrittura, è l'arte che attraversa tutte le altre arti.

3) Da un lato è senz'altro un falso problema, o un problema commerciale quello di chi imbarca poeti in "festival" effimeri-turistici-bottegari. Alla poesia come forma o alla poesia come conoscenza non hanno lasciato nulla.

Poi ci sono i lati seri. Quelli che riguardano lo specifico, come per l'attore.

Quelli che interessano la materialità del linguaggio. C'è quella utile forma di approfondimento, quando si ascoltano da un poeta "come" egli legge delle poesie che noi già conosciamo. Un po' meno utile è, secondo me, sentir leggere una poesia mai incontrata; ma penso anche che la capacità di seguire con una attenzione uditiva totale sia qualcosa cui forse ci si riabituerebbe; è un tipo di comprensione non impossibile, appartiene agli esseri umani che non sono giunti allo stadio della scrittura; "dopo" la scrittura, forse...

Infine, c'è lettura e lettura: è come fare una rivista o una antologia; conta la proposta, il rigore, la visione d'insieme. Da "Poesia per recitare" al *Caffè-teatro di Piazza Navona* di sei stagioni fa, a varie altre occasioni di letture e di Convegni, ho svolto anche, da solo o con amici poeti, un ruolo di organizzatore; perché credo che i poeti debbano oggi "difendere" la poesia, agendo, senza paura della mischia o del pericolo. Credo che noi siamo "figli della parola" e che dobbiamo riprender in mano il nostro strumento di lavoro, non abbandonarlo a mani interessate o alle manipolazioni. Un manifesto con questo invito lo scrissi circa dieci anni fa: quante maschere sono passate nel frattempo! Infine, credo occorra un poco di allegria, perché questi sono tempi di tragedia.

Il poeta che legge, il poeta che parla, il poeta che inter-

viene nella recita acquista secondo me una dose in più di pudore, indispensabile, comprendendo di esser una piccola scaglia di una grande malattia, un sassolino che si perde nel cosmo, ma con un po' di musica e luce.

FABIO DOPLICHER



1. Il teatro era (e lo è tuttora, seppure in senso 'laico') il luogo 'sacro', lo spazio unico e distinto dove la fantasia creativa evocava i miti del tempo e dell'«anima» (il non-tempo). La poesia, intesa nel senso specifico di scrittura, è la metamorfosi autorigenerante della parola nella illimitatezza della pagina. Due evenienze fantastiche e come tali non prive di denominatore comune (per altro con ogni altra manifestazione della fantasia). Due evenienze, tuttavia, in senso più stretto e più intimo del tutto incomunicanti anche quando si voglia riferirle alla PAROLA, che nel teatro (ovviamente) diventa gesto (pubblico nel suo esprimersi) e sulla pagina (ovviamente) diventa scrittura (puranche pubblica, ma nella sua traccia). Occupando due 'spazi', ma di natura e collocazione assolutamente diseguali. Certo, la 'parola poetica' potrà essere detta a teatro, ma se non saprà diventare 'teatro', gesto che si fa, e non memoria di un gesto fatto, perderà ogni pregnanza e diverrà banale e inascoltabile. Comunque, perso il suo spazio precipuo, la 'parola poetica' perderà sempre la 'verità' unica, e irrecuperabile in altra sede, per la quale e nella quale era nata. La poesia più sarà scrittura e meno potrà essere teatro. E come ognuno può vedere non è semplicemente una superficiale questione di generi. Sono due cose radicalmente diverse.

2. Credo di aver già risposto anche a questa domanda. Niente vieta che la parola 'scritta' diventi parola 'gestuale'. Ma nella più profonda sostanza diverrà un'«altra» parola. Cioè diverrà un gesto, e non la memoria di un gesto. Anche i gesti teatrali si appoggiano sovente alla parola scritta, ma, come è noto, il teatro non è nel suo canovaccio depositato sulla carta ad uso dello strumento mnemonico.

3. I rapporti parola/corpo, testo/gesto, segno/voce non sono rapporti tra teatro e poesia, ma sono semplicemente IL TEATRO. La poesia in senso stretto non c'entra, o non c'entra più. Perché io sono un maniaco del 'mestiere' mi vien da dire ai poeti: fate solo quel che sapete fare, cioè i poeti. Se qualcuno di voi, comunque, ha capacità ed esperienze di teatrante faccia pure anche del teatro. E manipoli pure i suoi testi ('scritti') per il teatro, purché faccia del buon teatro. Perché, ahimé, tra recitals, readings e performances, negli ultimi tempi, si son viste delle belle mostruosità... teatrali!

P.S. Rimarrebbe da esaminare il fenomeno della parola detta non a teatro, ma sul nastro magnetico: e potrebbe nascere un interessante discorso di rapporti tra parola-suono, parola-musica, ecc. Sempre un'«altra» parola...

GIO FERRI



Quand'anche qualche perplessità rimanesse sulla genitura del tempo nostro e della nostra cultura dal beato ciarlifero '700, ecco dunque questa inchiesta sui "generi".

Il rimando è comunque nobilitante e perfino comodo — almeno per me che, livornese, non faccio altra fatica di là da quella di passare la penna a un mio concittadino illustre (ma non altrettanto rispettato e studiato) che nel Secolo dei lumi visse e operò, Ranieri de' Calzabigi.

"Diciotto milioni di abitanti si assegnano comunemente all'Italia, i quali, secondo il computo più usitato compongono quattro milioni e mezzo di famiglie; supponghiamo che in ogni famiglia si trovino due individui incapaci di poetare o a questa divina occupazione ancora immaturi: rimarranno nove milioni d'anime, e tutte, o quasi tutte, poetiche. E questo è il raro pregio d'Italia...".

Che farne?

"Si obblighi ciascuno che intenda stampare le sue composizioni di prenderne anno per anno licenzia dal governo, come si prende il porto delle armi e per andare a caccia. Questa licenzia io voglio limitata alla tenue spesa di paoli cinque... Di più, obbligo gli stampatori a stampare ogni poesia in cartha bollata, a ragione d'un quattrino il foglio. Si potranno così da ciaschedun sovrano abolire tutte le imposizioni più gravose, specie quella del gioco del lotto, che fa un sì abominevole carnaggio e desolazione negli stati tutti, succhiando tanto sangue a' poveri giocatori ogni estrazione..."

Fino a qui, il concittadino illustre.

Per parte mia, aggiungo che questa dei poeti è la peste peggiore di cui proprio il teatro ha patito.

E siccome la carenza d'un "teatro nazionale" è tutt'altro che una fisima, s'avrà da ringraziarne innanzi tutto Francesco Petrarca e tutti quelli che, dietro di lui, malgrado civetterie gramsciantropologiche, ancora petrarcheggiano e non se ne rendono conto (sarà proprio vero?). Infatti, come poi a tutti costoro (cito un altro livornese, Mario Picchi nel suo recentissimo **Parlare ai figli**), al cantore di Laura "piaceva star solo, sì, purché fossero in tanti a saperlo, che lui era solo, e dove".

Ma anche Luigi Pirandello bisognerebbe ringraziare, col quale (con buona pace di Nicola Chiaromonte) muore e non nasce il teatro italiano — perché come (presto zittito e ignorato) protestò Lucignani, ai solipsismi petrarcheschi ormai canonizzati, ben altri solipsismi inventò e suggerì. Così, il Naturalismo fu demolito e ironizzato prima che sulle nostre scene avesse esaurito il suo ciclo quantomeno fisiologico.

Mi si perdoni questo sentenziare rozzo, o intransigente e umorale, che bellamente spiazza il tema dettato, rifiutandosi per carità di patria di discettare di massimi sistemi, codici e riceventi mentre i lanzichenecchi fanno stalla in San Pietro.

Altra volta, più seriamente, ebbi a dire che nel nostro Paese si scriverebbero meno (e meno brutte) poesie, con sollievo comune per i Profeti, Calliope e Talia, solo che nei luoghi e nei modi a ciò deputati si avesse il coraggio di pregare di più.

Ma tutti fecero finta di niente, o di non avere capito. Tanto più nell'area (e dintorni) cattolica.

GIORGIO FONTANELLI



1

Certo che teatro e poesia lavorano su codici diversi e reciprocamente differenziati (anche quando si tratti di "teatro di poesia"): eppure non reciprocamente repulsivi. Certo che marciamo su lunghezze d'onda diversissime: eppure non reciprocamente elisive. Il materiale **parola** consta di tali e tante ambiguità, massime nelle sue accezioni «di stile», che all'interno di queste ambiguità gli spazi per le interazioni tra gli specifici risultano di insospettabile larghezza. Il rigore dell'immaginazione si giustifica da sé, anche nella figura del **pastiche** più sregolatamente intermediale. E poi, l'accettazione e la pratica dell'inter/media", appunto, ha ormai acquisito non solo diritto di cittadinanza culturale, ma addirittura una sua (inaudita) rispettabilità "accademica", una sua **audience** non più scandalizzata, ecc. Dov'è, allora, la nux di ogni possibile magagna? Ancora una volta, nella confusione, nell'avventurosa improvvisata, nella finta «purezza» dello spontaneismo dilettantesco e cialtrone, che mescola **tutto** senza, di tutto, rispettare la durissima fisionomia di "genere", di "sottogenere", di "specie" e sottospecie", di "specifico", e "ipospecifico" **storicamente** determinati e agenti, sempre e comunque, all'interno di un loro sistema di leggi inderogabili.

Parola poetica e parola teatrale, perciò, possono agire in continuità relativa, non in simbiosi assoluta. Lasciamo tutti gli Assoluti a chi, neoromanticamente/neoidealisticamente/visceralmente, li feticizza: le pauvres. Troppi cattivi esempi di pasticciate commistioni ci hanno aduggiato in questi anni, perché si possa ulteriormente prendere clemenza. Convincente pazienza, cioè.

2

La risposta è composta in quanto sopra detto.

3

Testo, gesto, corpo, voce, musica, ecc. Nel loro ambito specifico, si caricano di ciò che la loro specifica sintassi comporta. In collaborazione, danno ovviamente luogo, **ca va sans dire**, a sistemi altri: che possono funzionare in modo straordinario o tremendamente ordinario e volgare. In ogni operazione combinatoria, a me pare fondamentale comunque mantenere una rigorosissima **dialettica dei distinti**, per rifare (in modo rovescio) il verso a don Benedetto. Il fatto è che tutto è possibile: e l'uso degli elementi "naturali" o tecnologici si giustifica soltanto al livello di un progetto realizzato. La lucidità è tutto. A priori, l'intercodice non è niente: può diventare qualcosa, o molto, a seconda di come viene agito.

Per quanto riguarda poi più particolarmente la questione della "spettacularizzazione" della poesia, è stata negli anni recenti al centro di molte mistificazioni, in direzione della valorizzazione "televisiva" del Poeta-Personaggio e della conseguente depressione del Testo. Castelporziano e l'ideologia ad esso sottesa ha fatto aggio con rumorosa stupidità a tante miserie, che oggi — meglio tardi che mai — mostrano la loro confusione (guidata) e il loro fiato grosso. Il nicolinismo è triste in quanto allegramente semplificatorio: mentre è noto che la semplificazione dei linguaggi complessi è l'esatto contrario della cultura. Ma il testo, quando è un testo, possiede i suoi anticorpi. Nessun attore (e in genere gli attori sono pessimi lettori di poesia, perché tendono a macinarla come un omogeneizzato nei loro tritacarne vocali) riuscirà a polverizzare un testo dotato di forza propria. Ciò non vuol dire, naturalmente, che un buon attore non possa "servire" a un buon testo più di quanto un buon testo non possa "servire" a un buon attore. **Tout aboutit à un texte**, parafrasando Mallarmé. E il problema, allora, sarà di vedere cosa si intende per **testo** (non necessariamente poetico) e cosa si intende per **tutto**.

MARIO LUNETTA



1) Poesia e teatro sono lontani. La poesia è un testo di sillabe, di connessioni logiche e foniche, di spostamenti minimi che si verificano, di solito, nello spazio di cinque-dieci centimetri.

Leggere poesia a teatro non è, a rigore, né fare poesia, poiché il testo già prodotto viene solo riprodotto) né fare teatro (poiché le norme che regolano il testo sono di ordine, appunto, microscopico). Il **reading** è insomma un genere ibrido, prezioso per la diffusione della scrittura ma soltanto strumentale, ancillare per sua stessa natura. Tra poesia e teatro vedo dunque due possibili tipi di connubio: da un lato una fusione profonda di forme e di norme (come quella intrapresa dal Beat 72, proseguita da Paolo Bessegato, Victor Cavallo, Valeria Magli e indagata nei modi più diversi da Mario Luzi o Antonio Porta); dall'altro una semplice giustapposizione di elementi scenici e letterari, senza alcuna ambizione estetica ma di grande utilità pratica (il **reading** in tutti i suoi aspetti).

2) L'equivoco principale di questi anni è stato quello della spettacolarizzazione della poesia. In una tra le più interessanti rassegne italiane, alcuni testi venivano proiettati mediante diapositive su di un immenso schermo. Straordinario l'effetto notturno. Le lettere diventavano alte uno o due metri. Ma si trattava evidentemente di ricerche estranee all'ambito strettamente poetico. Io ritengo la poesia un lavoro di altissima ispirazione e precisione: una via di mezzo tra il transistor e il cammeo, due oggetti quasi invisibili. Amplificarne le dimensioni vuol dire perderne il senso e la funzione. Paradossalmente, proprio accettando questo presupposto è possibile capire quanto necessarie siano queste "manifestazioni di amplificazione" (ho parlato altrove della lettura in pubblico come di una protesi, di un megafono). I **readings** costituiscono infatti l'unico punto di tangenza "fisico" tra il poeta e il suo pubblico. Arrivando dove

spesso non arriva il libro o la rivista, questi spettacoli servono perciò a precedere il testo, a indurre in tentazione nei confronti della pagina.

3) Oltre questa convenienza pratica (ma non pertanto meno legittima e rilevante) ce n'è un'altra di carattere più marcatamente tecnico. Pronunciare un verso ad alta voce, in pubblico, può servire a saggiarne la resistenza, la tempra, la lega. La tensione, il peso, le sollecitazioni di questa lettura, permettono cioè di verificare la tenuta del materiale usato. Come un collaudo.

Il criterio della scelta dei testi dovrebbe quindi essere dettato soprattutto dalla loro solidità. Un'opera ben connessa, anche lieve, ma "esatta", riesce a varcare la distanza tra il poeta e il pubblico arrivando intatta alla meta. Penso a quelle casse d'imballaggio con la scritta "fragile": è una fragilità che va salvaguardata. Quando alla dizione, va certamente studiata, ma deve sempre costeggiare il verso e le cesure, per sparire. Come ha osservato Toti Scialoja, non c'è niente di peggio che ascoltare un attore "fare le voci".

VALERIO MAGRELLI



1) Posso rispondere con delle immagini?

Per me scrivere un romanzo è come costruire una casa. La struttura è la prima grande preoccupazione. Ma per fare stare in piedi una struttura complessa come quella di una casa bisogna conoscere le regole dell'ingegneria e dell'architettura. Il romanzo non può venire fuori da un improvviso slancio d'istinto espressivo; ma ha bisogno di un progetto a lunga scadenza. Il romanzo è legato alla durata, come una casa si costruisce in pietra perché resista e viva a lungo.

Scrivere poesia, invece, sempre per me, è come tirare su una tenda. Una piccola casa mobile che si può portare dovunque con sé, e basta niente per montarla. E' importante si avere qualche conoscenza tecnica, ma chiunque può impararle in poco tempo. E' soprattutto importante avere un buon intuito per trovare il punto giusto in cui fare corpo con il terreno e il paesaggio. Costa poco, non ha bisogno di progetti a lungo termine, non ha bisogno di fondamenti, di muri, di strutture portanti che resistano nel tempo. Anche se una buona tenda può durare più di una casa.

A sua volta, scrivere per il teatro, sempre rimanendo nel mondo delle metafore, per me assomiglia alla costruzione di un aliante.

Anche qui ci vogliono conoscenze tecniche e materiali pregiati. Ma si tratta poi di saperlo guidare sfruttando i venti le correnti favorevoli, tuffandosi nelle nuvole, tenendosi miracolosamente in bilico sulla coda del vento senza mai precipitare. Il teatro ha a che fare con le idee e coi simboli, perciò si muove nei cieli e il suo sguardo sul mondo deve avere la precisione di un paesaggio nitido e sempre legato a dei punti di riferimento, come un terreno leggibile dall'alto.

Il teatro e la poesia si assomigliano per la loro mobilità, il loro animo nomade e per il loro essere figli dell'incoscio, mentre il romanzo è parente stretto della memoria.

Se invece vogliamo parlare dei "riceventi" come dice la domanda, certo chi usufruisce del teatro è diverso da chi usufruisce della poesia, se non altro perché i luoghi dove si fa teatro sono altri da quelli dove si legge poesia. Anche se da qualche tempo si tende ad annullare queste distanze.

2) Sono per la mescolanza sapiente e consapevole dei diversi strumenti, delle diverse attività espressive.

3) Il teatro è il luogo dove la parola e il corpo sono vicini. Infatti il teatro scritto ha poca vita. E' solo in bocca agli attori, sulla scena, che il teatro esplose, prende forma. Ma per coordinare questa orchestra di strumenti diversi (attori, scene, costumi, musiche, ritmo ecc.) ci vuole un regista, il quale darà poi una sua interpretazione del testo teatrale.

La poesia, per tradizione nostra (nei paesi di cultura con-

tadina la poesia è sempre stata verbale e quindi corporea) è una abitudine da lettori. Riguarda solo lo sguardo e la mente di chi legge, in rapporto con le parole scritte sulla pagina. Un rapporto che è sostanzialmente intimo e personale.

A volte penso che questa possa essere l'origine di certa poesia intimista e crepuscolare. Quando invece la poesia viene detta a voce alta, deve venire a patti con la comprensibilità, la realtà, le idee, i tempi.

Non ho niente in contrario contro i recitals di poesie. Anzi, direi che danno maggior forza alla poesia. Servono sia al poeta che al pubblico, quando questo ha scelto di sua iniziativa di partecipare ad un simile evento e non ci si è trovato per caso e senza saperlo.

E' vero che in questo modo la poesia fa concorrenza al teatro. Ma perché no? La divisione rigorosa fra i generi interessa solo a chi tiene schedari, cataloghi, fa inventari e storicizza in modo schematico, insomma ai burocrati della letteratura.

DACIA MARAINI



"In che base ad un pregiudizio già invecchiato nella nostra mentalità e che informa i nostri gusti, ogni prodotto delle arti del linguaggio si identifica con una scrittura: di qui le difficoltà che incontriamo nel riconoscere la validità di ciò che non si manifesta nella scrittura. Noi abbiamo raffinato talmente le tecniche di queste arti che la nostra sensibilità estetica prova una ripugnanza spontanea davanti all'apparente immediatezza dell'apparato vocale. Le speculazioni critiche degli anni Sessanta e Settanta sulla natura e sul funzionamento del 'testo' non solo non hanno contribuito affatto a schiarire su questo versante l'orizzonte, ma l'hanno ulteriormente offuscato, strumentalizzando, travestita secondo la nostra moda mentale, l'antica tendenza a sacralizzare la lettera».

Fin qui Paul Zumthor. Come sempre, il problema vero in un discorso sta nel mettersi d'accordo sul valore dei termini. Da come avete impostato il questionario si deduce infatti che per voi il termine poesia va inteso come poesia scritta, stampata e affidata ad un pubblico di lettori. Da sempre invece e da qualche anno in particolare, nel mondo e in Italia si è venuta enucleando una poesia diversa, cioè adatta più ad essere ascoltata che letta. E' la poesia orale moderna che, essendo indirizzata ad un pubblico di ascoltatori, non può non avere nel teatro il proprio luogo naturale. A questo punto, al di là del fatto se la parola poetica e quella teatrale siano o no comunicabili, se poesia e teatro possono o no interagire, se tutto questo rappresenti in fondo una moda, la vera difficoltà sta nello stabilire, invece, quali debbano o possano essere le modalità tecniche della poesia orale, quali i luoghi più adatti, quali i rapporti ottimali fra spazio e amplificazione della voce, come intendere la figura dell'interprete, come concepire lo spazio teatrale e quale è, alla fine di tutto, il rapporto fra sacralità e voce e fra sacralità e luogo ecc., ecc.

Come si vede una problematica immensa, un orizzonte di discorso nuovo e affascinante che, per chi lo vuole, sta tutto davanti a noi. Accennare qui anche brevemente ad un tentativo di soluzione mi pare chiaramente impossibile. Ci sono due libri, usciti da poco, che sono di valido aiuto a chi desidera penetrare in questo campo sterminato antichissimo e nello stesso tempo estremamente attuale. Il primo è "Poesia e pubblico nella Grecia antica" di Bruno Gentili, Laterza; e il secondo "La presenza della voce" di Paul Zumthor, il Mulino.

Da parte mia, non per ragioni reclamistiche, ma per contribuire concretamente allo sviluppo della poesia in teatro, credo opportuno informare che qui a Roma ho costituito una Compagnia teatrale di poesia, la Monte Palomar, che lo scorso inverno ha messo in scena, in un teatro di Roma, uno spettacolo costituito da testi poetici più musica e che intende proseguire su questa strada anche nella prossima stagione con l'elaborazione di testi poetici adatti da scegliere

fra autori contemporanei. E che chiunque voglia mandarmi dei nastri registrati con le proprie poesie, accompagnati o no da strumenti musicali o altro, può farlo al seguente indirizzo: "Monte Palomar" c/o Nicola Paniccia via Ugo Bertossi, 4 - 00159 Roma - Tel. 4382880.

NICOLA PANICCIA



1) All'inizio era il rito o il canto. Senza indulgere in alcuna mistificazione, senza nessun rimpianto per l'arcaico o la "felice unità perduta". Il corpo e la voce strettamente uniti in una comune tensione espressiva.

Il tempo ha portato precise differenziazioni.

La poesia si è sempre più rivolta ad un consumo "privato" e "solitario" anche se per lungo tempo aedi e trovatori l'hanno recitata nelle piazze e, più spesso, nelle sale dei palazzi.

Il teatro, non più cerimonia rituale, è divenuto spettacolo nel senso moderno del termine una prima volta nella Grecia classica, quindi in Europa a partire dal Rinascimento. In comune è, però, rimasta una precisa "oralità" della parola, effettiva (teatro) o virtuale (poesia): non è possibile leggere una poesia, anche nel chiuso della propria stanza, senza ripercorrerne l'«onda sonora». Così almeno è stato per tanto tempo e, così, mi sembra, dopo la "parentesi avanguardistica", torna ad essere.

2) Poesia e teatro non possono essere confusi ed assimilati in brutti spettacoli che non sono né una cosa né l'altra. Ma, detto questo, hanno innumerevoli possibilità di confronto e d'incontro. Anzi, una delle caratteristiche più affascinanti della civiltà contemporanea, è data da un uso vario ed articolato di immagine e parola attraverso l'impiego dei moderni mezzi acustici e visivi (non solo elettronici).

La ricerca "di frontiera" dovrebbe, a mio parere, abbandonare il falso feticcio dell'«originalità» per scandagliare le possibilità espressive, drammatiche, liriche, ecc. che si ottengono coordinando, magari "in modo tradizionale", diversi strumenti espressivi. Il teatro potrebbe essere un luogo di privilegio di tale ricerca in quanto anche da sempre permeato della precisa "fisicità" degli attori e degli spettatori.

3) Non si tratta di uno pseudo-problema. La poesia detta e "messa in scena" rivela potenzialità che sfuggono ad una semplice lettura. Rimane ineliminabile e centrale il testo scritto. Quest'ultimo però non può essere vissuto in quanto sempre e comunque contrapposto ad ogni forma di "oralità" e "teatralizzazione".

Il guaio è che i vari recital, readings, performances, hanno puntato ad una spettacolarità banale, hanno insistito più su alcune e modeste possibilità del poeta-personaggio che su tutto il resto.

Tuttavia gli incontri di poesia servono all'autore che tenta d'interpretarsi e farsi conoscere, al pubblico che notoriamente legge poesia meno di qualsiasi altro pubblico europeo ed anche alla poesia che non ci guadagna affatto dalla scarsità quantitativa delle persone a lei interessate (si tratta di una grave forma di marginalità).

Il problema è come bene "dire" e "spettacolarizzare" la poesia senza stravolgerla: non è facile e nessuno ha la ricetta in tasca.

UMBERTO PIERSANTI



### IBISKOS EDITRICE

ESAMINA DATTILOSCRITTI ANCHE DI NUOVI AUTORI  
PER EVENTUALE PUBBLICAZIONE

Per informazioni scrivere a:

IBISKOS Editrice - Via Campania, 13  
EMPOLI (FI) - Telefono 0571 / 91.791

1. Probabilmente il senso di claustrofobia che coglie il poeta, specie negli anni che stiamo vivendo, induce ad aprirsi un varco di **rappresentazione**, laddove la sola proposta-lettura attraverso il libro viene (o sembra venire) meno. Così si manifesta il fenomeno d'una poesia «detta» oltre che scritta. E non mi parrebbe né sconveniente né illegittimo, almeno per gli aspetti promozionali. Ma in quanto al rapporto essenziale tra poesia e teatro, dalla storia dell'ultimo secolo appare che lo spettacolo si arroga un'autonomia specifica del testo che pure lo origina e lo sollecita.

Dal punto di vista del teatro, si assiste alla rivendicazione d'una funzione autonoma: lo si avverte e lo si registra con l'avvento della regia novecentesca, causa del nuovo rapporto autore-produttore; scena-spettatore. E proprio mentre veniva chiarendosi — arduamente, con vicissitudine laboriosa — lo specifico teatrale, si conservava o si riproponeva un «teatro di poesia». Quasi a riconquista d'una parte del ruolo sminuito, l'autore-poeta (il poeta drammatico?) si dedicava a un'opera di poesia-per-il-teatro. I risultati testuali spesso non concludevano a un evento scenico adeguato. Da Claudel a Eliot, fino ai tentativi odierni (si consideri almeno Mario Luzi) pare accertata la difficoltà d'equilibrio tra valori testuali poetici e potenzialità espressive teatrali. Una buona poesia — se pure destinata al teatro — non sempre garantisce l'esito spettacolare. Interrogandosi su tale vicenda e confrontandosi alle esperienze che hanno attraversato il teatro rinnovandolo e segnandolo, si può derivare una concezione di «poesia-in-scena» (e si sottintende una parola poetica **per la scena**) che appartiene al teatro soltanto.

In tale visione, la collaborazione poesia/teatro avviene per osmosi, con lo scopo di ottenere un'opera appunto per la scena. Il testo, allora, rinunciando alla compiutezza poetica propria e assoluta, vivrà soprattutto di una estetica della scena per la quale la parola sarà disposta alla necessità dell'azione, del movimento, dell'avvenimento, della visione.

Più o meno consciamente, il perseguimento della poesia-in-scena è testimoniato da autori e uomini di teatro anche diversissimi (da Artaud e Ghelderode; da Witkiewicz a Genet; oltre che da tanti registi a noi contemporanei) piuttosto che da poeti. Il linguaggio implicato è teatrale prima che poetico.

2. Tra chi vorrebbe poesia e teatro distinti irrevocabilmente e chi li vorrebbe interagenti fino alla confusione, credo debba mantenersi l'ambigua e feconda latenza della contaminazione. Il poeta che si dedica al teatro deve adeguarsi allo spazio fisico della scena, per il quale non basta scrivere «alto» e «bene». D'altronde, il critico o il teatrante non recano garanzie, rispetto al poeta, per proporsi quali autori di teatro. Comunque, la poesia «pura» può offrire uno stupendo strumento all'autore drammatico che sappia giovarsene.

3. I rapporti tra gli elementi costitutivi dell'atto poetico e di quello teatrale (parola, gesto, corpo, movimento...), così svariabili e sfuggenti, richiedono l'impegno d'una precisa finalizzazione. Per questo, «mettere in scena» la poesia mi pare irresponsabile. Invece le letture di poesia possono far conoscere i poeti, presentarne la personalità viva. Un modo per ribadire: «i poeti sono uomini». Qualche vantaggio potrà di volta in volta derivare all'attore (sedicente grande) o all'autore (in quanto personaggio); ma non alla poesia né al teatro. Credo che la cultura abbia bisogno di vocazioni diversificate. Se pure, in casi eccezionali, mirabilmente racchiuse in una sola persona, esse andrebbero coltivate in limiti di coscienza e fisiologici adeguati. Purtroppo, gli spazi all'espressione personale autentica vanno riducendosi, così da spingere spesso a sfoghi e incursioni comprensibili ma non necessari. Non per queste scorciatoie mi pare auspicabile un serrato, rispettoso confronto fra le arti dello spettacolo e quelle della parola.

GIANNI POLI



Il ritorno all'oralità, la poesia in persona che agisce sulla scena, la poesia che si fa teatro, anche a partire dalla pagina (o soprattutto partendo dalla pagina), non è certo una moda, né un segno di riflusso, né altro tipo di sciocchezza effimera: è il risultato di un processo lungo e complesso che ha rivalutato la comunicazione (cfr. l'ermeneutica di Gadamer, per es.) e ripropone la socialità del linguaggio poetico, e senza cedere allo stile facile o all'assenza di stile tipica degli ultimi anni settanta (cfr. la poesia «dal fondo»). Questo processo di trasformazione si proietta in avanti, oltre gli stereotipi delle comunicazioni di massa ma senza trascurare tale contesto generale, e ci fa sentire antiche le nostre radici. Ecco l'ottimo lavoro di Gentili sull'oralità nell'antica Grecia e il riconoscimento di affinità precise tra la poesia itinerante di allora e i nostri festival di poesia.

Per quel che riguarda il teatro in senso stretto il discorso è ancora agli inizi: le strutture teatrali italiane sono ancora dominate da ideologie restrittive, per dir così, ed è difficile rompere il cerchio della distribuzione preconstituita dei fondi ministeriali. Occorre pensare a un teatro povero, come la poesia. Ci vuole ancora un po' di tempo, ma si riuscirà.

ANTONIO PORTA



(Ah, la poeteatratteletteratura!)

1) Confesso (dunque con la sensazione, indotta **sic et complicitè** dal questionario) che non capisco «la questione». Teatro e poesia «stanno in rapporto» chiasmico, da sempre. Come «cinema e poesia», e «video e poesia» (autoironicamente riaccostati, questi due ultimi termini, dato che per contiguità metonimica e associazione verboteorica io faccio «videopoesia», appunto) e ogni altra transnominazione e neologismanzia: poetronica o poematica, danzatronica e scultronica, pittronica, etc. Ma ci dovremmo porre altre domande, quali: «in che rapporto stanno poesia ed elettronica, elettronica e pittura, teatro ed elettronica e poesia (magari chiasmandole in **poeteatronica**)?»

Non esiste la prosa, ripeto da sempre, anch'io da buon postmallarmeano: solo la poesia. Non solo sulla pagina in cui i versi lunghissimi chiamati periodi o paragrafi o capitoli vanno avanti **prorsus**, senza accapeggiarsi, ma anche nel teatro o nelle arti audiovisuali in genere. E perciò dove parola poetica e parola teatrale non interreagiscano non si ha nessuna parola, ma «un certo altro discorso»...

«Incomunicabili»... che cosa vuole dire, ancora? Che la parola poetica non comunica se stessa alla parola teatrale, e viceversa? Ma qual è la parola teatrale autentica che non sia anche poetica? Shakespeare, è vero, viene recitato e messo in scena un po' in tutto il mondo, con l'ablazione dei suoi versi, ritmi cesure e scansioni, ridotto a prosa filosofesseggiante. E che cosa dire dei trimetri giambici di Kleist, totalmente scomparsi nelle riduzioni a prosa e a contenutistica bieca? I versi teatrali imporrebbero ai teatranti ritmi mentali e scenografici, e invece la piattezza — anche scenografica — è di solito tale che tutto va avanti **prorsus**, lungo la linea portante dei «fatti» e dei birignai, o delle «belle statue» coi piedistalli sclimbi alle pareti e con le accelerazioni e i rallentamenti che ritmano solo il vuoto di una scena o-scena o anche o-scaeva-scaena, proprio «sinistra» (senza «sufficiente evidenza», sia pure, etimo-illogica).

Quanto ai «codici»... ma non combattevamo già contro tutti i **caudici**, e contro tutte le **code** (del diavolo informazionale monosenso?), e dunque «contro il linguaggio per dentro e sotto il linguaggio?». «Diversi ricevimenti»? Ma il teatro non è «il secondo grado dell'educazione poetica della nazione»? Il **popolo teatrale** si differenzia dal **popolo poetico**? Chi assiste-ascolta non vede-immagina, ciossarebbe non legge? Ma queste sono «condizioni sociali», da «**ignorance-fiction**», non statuti di ricezione attiva.

Il lettore-spettatore è il «fine», e dunque perché scinderlo in lettore di parola poetica (scritta) e in spettatore

di parola teatrale (messa-in-scena, eppure anche scritta, leggibile e inscenabile interiormente). Bandibilità, si capisce, da regate biennialistiche sul Banal Grande...

2) Citazione: «... la tendenza al connubio con la parola, all'articolazione vocale, dominava sempre di più Adrian Leverkühn... la musica e il linguaggio devono andare uniti... sono in fondo una cosa sola: la lingua è una musica, la musica una lingua... il pensiero artistico costituisce una categoria spirituale propria e unica...» («Doktor Faustus»). Eccitazione: dunque poesia e teatro che non si riflettono nello stesso specchio e nelle cadenze delle immagini (che sono verbali come musicali, teatrali come cinetelematografiche, pittoriche come scultroniche, grafiche o gutturali etc.) non sono **pöiesis**, «fatura di cosa che prima non era e che sarà sempre». Ogni verso, ogni distico, ogni strofa è teatrantesi. E ogni teatrazione è verbalizzantesi (finché non muteranno le funzioni dei neurotrasmettitori neurali e dei due emisferi e dei tre cervelli etc.). È tutta **letteatratratra** e **teatraletteratura**, anche negli echi dei silenzi (nel **teatro-da-pagina** o nella **pagina-da-teatro**). Teatronica, oggi. Non si può vedere nulla o assistere a nulla senza che si transducano l'immagine in parola e la parola in immagine. Di qui, anzi, le difficoltà della ricerca e della sperimentazione audiovisuale a superare soglie e limiti fisiocerebrali, psicoperceptivi etc. Forse, se è in atto la Grande Mutazione...

3) Non conosco — conoscete voi? — **parola o testo o segno** che non siano anche **corpo e gesto e voce**. Anche il silenzio prende corpo e la voce gesticola le sue metafore intonazionali aggiunte. Anche la pagina muta (muta?) rimanda allo **specère**, o al metatetico **sképtomai** o al **theòmai**; e tra la pagina e il quadro e lo schermo restano solo i passaggi delle «ombre» cinesi, turche, indonesiane, greche etc. sul «trasparente» del teatrino mobile **ante-litteram** (letteralmente). Di «non-spettacolare» non c'è nulla, neppure la cecità; anzi! Non per nulla Edipo era alto e coturnale sulla scena e portava una maschera-macrofonizzante sugli occhi perché anche il buio altoparlasse... E sempre più banale è il richiamo agli orecchi veggenti e agli occhi ascoltanti, agli ossimori e ai chiasmi, ai cleuàsmi e alle catacrési, alle sinestesi insomma, cari sofòmori questionanti! Per questo la pseudo-coscienza con la quale si rigeneralizzano gli interessi particolari e si viceversano — a proposito dei **recitals, readings, performances** (tutti in inglese, chissaprà mai perché non diciamo: **recite, letture, spettacoli**) — tanto immalinconisce. Siamo entrati nell'epoca dell'elettronizzazione e della simultaneità tribal-planetary; e come rendere più limpide le parole della tribù, come voleva Mallarmè, è il nostro **problema poetanalitico**. La nuova oralità o la tattile visualizzazione di tutto ciò che può ormai essere messo-in-comune nello stesso tempo reale della trasmissione (che è l'accadimento al posto del fatto) condiziona sia la speculazione della cultura industriale, sia il poetante che non sa riconoscere l'assenza del verso nelle sue «righe», sia il poeta che ricerca nella **phonè** i ritmi interiori degli **inarcamenti** verbali, sia la posificazione della specie ormai compiuta ma inconspata. Certo, la consapevolezza del fatto che abbiamo sempre letto e oralizzato e vocalizzato anche dentro i silenzi delle pagine, potrebbe aiutare a mettere -in-scena la voce versificante (che crea la scultura sonora dell'unità minima poetica, che è il verso, non la parola). Con regia e senso poetatronico di quella forma speciale del linguaggio che è la poesia attuantesi nei sensi privilegiati delle arti. In **letteatratratra**, si realizza ciò che si vede ascoltando e che diventa immagine sonora, magari risillabata «fra sé» come nelle didascalie. Purtroppo le «letture recitate e spettacolarizzate» oggi, nella maggior parte dei casi, sono subteatrali, subletterarie, subspettacolari: letteratura ineluttenaria dentro le letterature di classe, non ancora letteratura. **De-litteratura**, insomma, **lettorturatratra, impoetentia**...

CONCLUSIONE? Che le letturecitazioni diventino teatro-di-poesia, che le **poet-formances** si ritualizzino, si trasformino in (s)poetacolo, che i poeti salgano fra le quinte elettroniche e i sipari poematici, per leggere-agire, poeteatroceamente... sì!

GIANNI TOTI

(a cura di Mariella Bettarini)

# Lettere / Interventi

Cara Mariella Bettarini,

i rapporti tra poesia e teatro, specie tenendo conto della mia diretta esperienza anglo-americana, dici? E differenze, analogie, discendenze, poi! Un pomeriggio, ricordo, me ne stavo tutto solo nell'angolo di un pub londinese, quando uno sconosciuto sedette al mio tavolino, e mi invitò perentoriamente a conversare con lui. Scoppiiai a ridere, e rifiutai il viso nel giornale. Ma ecco che, con la voce più calma del mondo, quello mi esortò a intrattenerlo con una storiella divertente: in caso contrario, pacatamente elaborò, sarebbe suo malgrado stato costretto a uccidermi con un colpo di pistola; né, precisò, avrebbe avuto particolari scrupoli a farlo, dal momento che la sua vita dipendeva dal mio discorso. In ogni caso, se fosse stato destinato a uccidermi per avergli io rifiutato una cosa tanto innocente quanto un racconto in grado di vincere il suo stato depressivo, lui stesso avrebbe detto addio alla vita bruciandosi le cervella con una fragorosa detonazione. Tenuto conto che dappertutto nei luoghi pubblici, almeno in Inghilterra, si trovano dei pazzi, mi voltai verso di lui e cominciai a recitargli un brano da **La storia in rima**: un discorso di Benito Museruola in ottave, che qualche giorno prima Charles Osborne aveva detto in Inglese alla Queen Elizabeth Hall di Londra, nel corso di **Poetry International**. Quasi subito lo sconosciuto rideva fino alle lacrime, e mi dava di grandi pacche sulla spalla. Senonché ecco che gli si affiancano due uomini dal viso glabro e severo. Il mio partner impallidi, arrossì, infine, senza degnarmi di uno sguardo, s'incamminò fra i due. Un pazzo fra infermieri? Un criminale fra poliziotti? Un principe ereditario fra educatori? Un contrabbandiere di **plots** per poemi fra operatori culturali incaricati di sorvegliarlo? Non lo saprò mai. E non sono neppure sicuro di poter ancora ricordare a memoria quelle esilaranti (esilaranti?) ottave che Gianni Toti pubblicò poi, quello stesso anno, sul numero di Dicembre di **Carte Segrete**.

Non credo che, parlando di rapporti tra poesia e teatro, questa storiella mi sia riaffiorata a caso dai labirinti della memoria. L'idea di leggere poesia ad alta voce con qualcuno che ti sta a sentire, un pubblico, insomma, sia pure disarmato, è rinata, in tempi moderni, in Gran Bretagna nei primi anni del '600, proprio in un pub simile a quello in cui era avvenuto il mio incontro con lo sconosciuto lodovolmente intenzionato a farsi raccontare delle storie. Alla **Mermaid Tavern**, infatti, in Breadstreet, venivano spesso due poeti. L'uno, William Shakespeare, dava vita, recitando per prova, ai personaggi delle commedie dell'altro, che si chiamava Ben Jonson, e che aveva l'abitudine di andare a leggere le proprie poesie anche alla **Taverna del diavolo**, in Fleet Street. Per quelle letture da taverna aveva anzi preparato, il Jonson, un vero e proprio statuto, che si articolava in quattro punti: 1) Nessuno doveva risentirsi per uno scherzo. 2) Nessuno doveva discutere, negli intervalli, di faccende troppo sacre, come la poesia in astratto. 3) Nessuno doveva avanzare pretese a posti d'onore. 4) Sempre doveva ardere un bel fuoco per accendere le pipe, scacciare l'umidità dallo stanzone, e tener vivo l'odore di umano.

Sembra poco, ma tre secoli dopo, quando mi capitò di far parte del comitato organizzatore del Festival di Cambridge, che prevede un centinaio di poeti da ogni parte del mondo, X, uno dei due italiani invitati, rifiutò di venire, perché veniva Y. Notevole ilarità tra gli inglesi, che si chiedevano come mai i poeti italiani rifiutassero di far corpo, unico modo per farsi conoscere tra gli stranieri. Probabilmente il fatto che siano ormai ridotti a scannarsi per un piatto di lenticchie, o anche senza, ha radicalmente privato i nostri poeti del senso dell'umorismo. Altrimenti

emergerebbero al punto di impazzire come Swift, di farsi buttare in prigione come Cervantes, di salire il patibolo come Villon. Quanto a Rabelais, fu a un pelo dal salire al rogo; e Voltaire, e Heine, scelsero l'esilio letterario. Mentre dunque nei festival di poesia persino i più pessimisti tra i poeti anglosassoni ridono come bambini, o perlomeno, come negozianti — cosa che quasi tutti i poeti tendono un poco ad essere — gli italiani non tollerano scherzi, non capiscono l'ironia. Permalosi, battono i piedi, si incravattano o ingioiellano, vogliono essere presi sul serio. Così, mentre gli anglosassoni fanno risorgere dalle tombe le mogli, le amiche, i cani e i compagni di ventura, gli scherzi e le passioni, tutta la delicata, scintillante, grottesca tela di ragno della vita umana, c'è già, da noi, chi ricomincia a parlare di «fondati allarmi» per l'effetto illusorio che ha «la circolazione di massa» (sic!) della poesia nella cultura odierna. Come se una decina o poco meno di anni or sono non si fosse arrivati addirittura all'occultamento della parola «poeta» — che i cosiddetti poeti della «quarta» (o era la «quinta»?) generazione si guardavano bene dal pronunciare (contaminare?).

Dal momento che sono lustri che batto su questi tasti, vorrei mi fosse permessa una precisazione. Quando nel luglio del '76 **l'Unità**, **Il Corriere**, **Tuttolibri** e l'intera grossa stampa italiana fecero un certo clamore sul mio sopra citato discorso museruoliano (**Tuttolibri** titolò: **Poeta imita — in ottave — Mussolini**), le letture di poesia in Italia non esistevano, o perlomeno non esistevano come frenesia. Iniziarono verso la fine di quell'anno, tutte insieme, e troppo. Se fu coincidenza, si trattò infatti di una coincidenza da cui fiorirono subito tipiche deformazioni provinciali. Quello di un paese che persino da un istinto antichissimo quanto quello di leggere poesie in pubblico (ricordiamo che ai tempi di Stazio i poeti dell'antica Roma leggevano in piedi dalle panchine dei parchi, organizzando veri e propri certami, che proporrei anche per i moderni, se il talento ha anch'esso da contare qualcosa) riesce a fare una moda. Ma solo poi per snaturarla in una contromoda — che già esisteva — ai fini di qualche ulteriore provvisoria occasione di eliminazione reciproca — al di là del talento.

GIULIANO DEGO

## QUADERNI DI SALVO IMPREVISTI

- 1 Attilio Lolini: NEGATIVO PARZIALE (L. 1.000) (esaur.)
- 2 Silvia Batisti: COSTRUZIONE PER UN DELIRIO (L. 1.000) (esaurito)
- 3 Gino Dal Monte: RICERCA DEL CONTRAPPESO
- 4 Attilio Lolini: NOTIZIE DALLA NECROPOLI (L. 1.000) (esaurito)
- 5 Giovanni R. Ricci: IL GIOCO DI MARIENBAD (L. 1.000) (esaurito)
- 6 Roberto Voller: NEL CUCCHIAIO (L. 1.000) (esaurito)
- 7 Mariella Bettarini: IN BOCCA ALLA BALENA (L. 1.500) (esaurito)
- 8 Liana Catri: LEGGI PADRETERNO (L. 1.500)
- 9 Aldo Remorini: SPAESE (L. 2.000)
- 10 Giovanni Frullini: QUALCHE FUTURO È CERTO (L. 1.500)
- 11 Luciano Valentini: IL MARASMA (L. 2.000)

### Nuova serie:

- 1 Gabriella Maletti: IL MARASMA (L. 2.000)
- 2 Antonio Di Cicco: HOMO PATIENS (romanzo breve) (L. 3.000)
- 3 Tiziano Broggiato: PIANI ALTI (L. 4.000)

I libri possono essere richiesti alla redazione di SALVO IMPREVISTI (c/o Mariella Bettarini - Borgo SS. Apostoli, 4 50123 FIRENZE) mediante invio di vaglia postale.

# Libretti d'Opera: variazioni

Il libretto d'opera: un « genere » letterario considerato « minore », eppure, ancor oggi « praticato » da poeti e scrittori di rilievo come Italo Calvino (per Luciano Berio), Sanguineti, Conte, Cacciari: (il recentissimo **Prometeo**, per Luigi Nono, a Venezia) e altri ancora per un lacunoso elenco.

Ma cos'è, com'è, oggi, un libretto d'opera se si considera il grande modello metastasiano, la galassia costituita dal melodramma romantico ottocentesco e le grandi ballate wagneriane?

Difficile una risposta. I libretti contemporanei, più di quelli antichi, sono difficilmente reperibili. Le opere odierne, di solito, vengono rappresentate una sola volta tanto da giustificare una **boutade** montaliana: Prima (e, per fortuna), ultima esecuzione assoluta.

Non mancano, di recente, saggi sull'argomento; da citare il rilevante: **La decima musa**, dell'inglese Patrick J. Smith che però si « ferma », praticamente, alla meravigliosa esperienza Strauss-Hoffmansthal.

Poche tracce, o nessuna, sul libretto contemporaneo.

Smith rileva, non senza ragioni, che le origini del libretto d'opera non appartengono alla musica e alla teoria musicale bensì alla storia della parola scritta e parlata e, in definitiva, al dramma e alla poesia.

Il librettista (si pensi a coloro che « servirono » — Francesco Maria Piave in testa — il genio di Verdi) fu visto, nell'ottocento, come un semplice fabbricante di parole e mai come un artista che spesso può avere dell'opera una visione più esatta del compositore. Neppure appare lecito considerare il librettista solo come poeta; ciò — secondo Smith — equivale a denigrare la sua funzione nella creazione di un'opera, poiché nella grande maggioranza dei casi egli forniva l'impulso originale della composizione stessa e creava quel nodo drammatico intorno al quale veniva costruito tutto il lavoro.

Francesco Maria Piave. Ma c'è chi afferma, e non senza ragioni, che lo stesso Verdi è l'autore dei libretti delle sue opere. Poi arriva il letterato famoso: Boito e Verdi non osa contrastarlo. Ci prova con l'**Otello** ma Boito, con ragioni da vendere, lo blocca subito: una « chiassata » sullo stile de **Il Trovatore**, qui è impensabile. Verdi cede ma non è più lui.

Boito scrive per Verdi due egregi e famosi libretti e Smith gli dedica addirittura un capitolo del suo libro. Poche righe per Francesco Maria Piave considerato, in sostanza, null'altro che un acquiescente versificatore. Ma da noi Alberto Savinio e Gabriele Baldini (nel memorabile, splendido: **Abitare la battaglia**) intuirono che Piave è, più di Boito, addentro ai segreti della drammaturgia verdiana. **Rigoletto** è, in questo senso, infinitamente superiore al raffinato **Falstaff** e la riduzione del **Macbeth** più rispondente al genio di Verdi del celebratissimo **Otello**.

Giovanni Francesco Busanello, oggi poco conosciuto, fu (con Metastasio) forse il più grande librettista della storia dell'opera. Si ricorda, soprattutto, per **L'Incoronazione di Poppea** di Monteverdi. Ma **L'Incoronazione** non è il suo capolavoro. Il testo più sorprendente è, secondo Smith, **La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore**, assai vicino al teatro epico di Brecht. Qui si intravede quello stesso sentimento di spassionato distacco e anche di antiromanticismo che Brecht chiamerebbe alienazione. Busanello presenta

il mondo come è, senza denigrarlo e abbellirlo, spesso con gelido e ironico distacco affidando sempre ad un personaggio secondario il commento sulla vanità delle azioni umane.

Giacomo Puccini, con eccezionale intuito, « rifiutò » sempre le « offerte » di Gabriele D'Annunzio che amava scrivere libretti d'opera per compositori di successo. Con gelido « cinismo » il poeta accettò uno strano « matrimonio »: quello con Pietro Mascagni popolarissimo per via dell'irripetibile: **Cavalleria Rusticana**. Nacque così **Parisina** che, in fondo, solo l'operista livornese prese sul serio. E fece bene perché lo sterminato canovaccio dannunziano permette a Mascagni di « immergersi » nella grande via della musica europea senza soggezioni o complessi d'inferiorità. Il secondo atto (che si svolge nella Casa Santa di Loreto) è un capolavoro che si conclude con un magistrale inno al « peccato ». Merito, certo, di una grande musica ma anche del turgore e dello sconfinato edonismo del verso del « librettista » D'Annunzio.

Il binomio Quinault-Lully, suggerisce lo Smith, è di grande interesse perché offre il primo esempio di collaborazione documentata per un consistente numero di opere. L'amore, forse più che l'esaltazione della **gloire** del Re Sole è il motivo dominante delle opere di Quinault creatore, assieme a Lully, della **Tragédie lirique** e anticipatore di quel genere **opera-seria** che avrebbe dominato tutto il settecento.

Dovremmo studiare accuratamente i libretti di Emile Zola anche per renderci conto dell'impegno e della sapienza teatrale dell'autore di **Germinal**, in un genere apparentemente estraneo al suo talento. **Messidor** è il suo libretto più affascinante dove i « difetti » (il persistente populismo e l'illusione, o la credenza allora diffusa, che tutti i mali del mondo sarebbero scomparsi con l'abolizione delle industrie e con il ritorno dell'uomo alla terra) non oscurano i pregi che sono diversi e che collocano senz'altro Zola tra i maggiori professionisti dell'arte librettistica francese.

Certo non ridimensiona il genio di Lorenzo Da Ponte il fatto che il suo celebre **Don Giovanni** (che ebbe la fortuna d'essere musicato da Mozart) altro non è che un abile ricalco del precedente libretto di Giovanni Bertati, autore, tra l'altro, del magnifico libretto: **Il matrimonio segreto**, per Domenico Cimarosa, uno dei vertici dell'opera d'ogni tempo.

Per la prima « vera » opera di Puccini si misero in cinque a confezionargli il libretto: Praga, Illica, Oliva, Leoncavallo e il suo stesso editore: Giulio Ricordi. Ne venne fuori un testo agile e passionale, proprio quello giusto che il giovane compositore, incontentabile, aspettava.

Il successo, la sera della prima al Regio di Torino, fu sensazionale.

Bernard Shaw, che esordiva come critico musicale, scrisse che Puccini più di qualsiasi altro dei suoi « rivali », gli appariva come l'erede di Verdi.

Ma sull'importanza del libretto di **Manon Lescaut** nessuno scrisse una riga.

Ancora Puccini. **Tosca** prese il « via » da un vero e proprio imbroglione ordito ai danni di Alberto Franchetti (un eccellente operista oggi del tutto dimenticato) dallo stesso Puccini con la complicità di Illica e dell'editore Ricordi. Nel 1893 Franchetti (che al contrario di Puccini, era ricchissimo) firmò un contratto con Ricordi per un'opera: **Tosca** tratta dal pessimo (ma efficace) dramma di Sardou che continuava ad ottenere in tutta Europa un successo sensazionale dovuto in gran parte alla grande interpretazione di Sarah Bernhardt. Il libretto di Illica ebbe anche l'onore di es-

sere « ascoltato » da Giuseppe Verdi in casa Sardou: (il grande vecchio era a Parigi per la prima francese dell'Otello). Pare che Verdi rimanesse suggestionato oltremodo dalla tiritera « del congedo dall'arte e dalla vita » dell'imprudente pittore Mario Cavaradossi. Illica aveva messo in bocca al bel Mario quel: **E lucevan le stelle...**, che sarebbe diventata, con **La donna è mobile** forse la « romanza » più famosa di tutto il teatro d'opera. Verdi rimase così impressionato che avanzò perfino l'ipotesi di musicare lui stesso il dramma.

La reazione di Verdi fu riferita a Puccini da Illica e il compositore lucchese non ebbe più dubbi: bisognava « impadronirsi » del libretto di **Tosca** (di « proprietà del Franchetti ») ad ogni costo.

Con la complicità di Ricordi che, come tutti gli editori era privo d'ogni scrupolo, Franchetti fu raggirato con una storia incredibile. Gli si fece capire che la trama era troppo brutale (nientemeno che il tentato stupro di Tosca in scena seguito dall'assassinio del Barone) e che un'eroina simile non poteva che suscitare la riprovazione del pubblico.

Il piano funzionò alla perfezione; l'ingenuo Franchetti si liberò, con un sospiro di sollievo, di **Tosca** rinunciando a quei diritti che il giorno seguente « passarono » nelle mani di Puccini.

\*

Senza dubbio nel suo soggiorno senese (agosto-settembre 1890) Richard Wagner strumentò parte del **Parsifal** (Wagner scrisse tutti i libretti delle proprie opere) e pare il secondo atto in quanto la strumentazione del primo risale sicuramente alla primavera dell'Ottanta. Dunque appare assai discutibile l'ipotesi che il compositore si sia ispirato, per la grande scena dell'Agape Sacra, all'interno del Duomo di Siena. Com'è noto, in questa celebre pagina musicale, dall'altezza invisibile di una cupola scendono le voci di ragazzi che cantano la lode del Redentore, rinnovando, con Amfortas, la promessa di guarigione per merito di un puro folle: **Parsifal**. C'è da notare, a questo proposito, che fin dai tempi del suo soggiorno a Dresda, Wagner aveva scritto una composizione per coro e orchestra intitolata: **L'ultima cena** dove le voci dovevano giungere, appunto, da una cupola. A Torre Fiorentina, appena fuori Siena, Wagner occupò una delle camere più modeste (il letto: con velaggi è una specie di incubo); accanto a lui (nell'ampia camera parata di damasco rosso) vigilava i dormiveglia dell'inquieto compositore la figlia Eva. Pare che la vita di Wagner, nella villa dei Baroni Sergardi, trascorresse tranquilla tra le visite quasi quotidiane in città (mèta la Piazza del Campo e il Duomo) e le riunioni alla sontuosa tavola dove il musicista ebbe modo di apprezzare il vino del Chianti e di preferirlo, decisamente, alla birra.

\*

Con quest'opera Pietro Mascagni realizza il suo lavoro più ispirato.

Al giovane Montale (come scrive in **Prime alla Scala**) piaceva molto il libretto di **Iris**, di Luigi Illica, stracarico di ingenuo simbolismo.

Un mezzo-capolavoro, dirà Giannotto Bastianelli, lodando senza riserve il magnifico secondo atto. Il musicista accostò la propria opera al **Pelleas e Melisande** di Debussy e l'accostamento (premessi che Mascagni — come Puccini — scriveva per un pubblico popolare) non pare azzardato.

Il dramma di **Iris**, come notò Carlo Parmentola, si esplica come tragedia dell'adolescenza: con i suoi residui di mondo magico e con le sconosciute ma vive stimolazioni fisiche che si traducono in uno scontro lacerante, con il mondo adulto e incomprensibile, di desideri e di paure. La vita della quasi-bambina Iris non trascorre ancora sui binari d'una finalizzazione ma è fatta di tanti episodi ciascuno dei quali evoca immagini destinate a fissarsi, a farsi strumenti di comprensione del mondo.

ATTILIO LOLINI



## Parola: fondamento comune

Cara Mariella Bettarini,

io ho sempre avuto e difeso dentro di me un'idea del teatro troppo essenziale e troppo elevata perché mi rassegnassi a vederlo circoscritto in una sua specificità di genere — il che non significa che la forma teatrale possa fare a meno di una sua logica e la sua praticabilità prescindere da una tecnica.

Molti fautori del teatro corrente (e delle sue inveterate convenzioni e finte infrazioni) e molti critici disabusati e disappetenti che trovano stuzzicante solo il « teatro teatrosso » perpetuano non l'aperto convincimento ma il basso sospetto che tra la poesia e il teatro non ci sia buon accordo, e che i rispettivi linguaggi non solo sono rispettivi ma devono rimanerlo.

Anche senza appellarsi alla tesi di Aristotele che il dramma sia la vetta della poesia, d'istinto e di proposito ho sempre avuto in uggia il teatro che non fosse implicitamente fondato su quella precisa o su analoga premessa: e quando anche come autore sono stato tentato dalla musa della « tragedia » ho agito come se quella separazione non esistesse. Infatti la forma scenica e le voci che la determinano provenivano direttamente dall'interno del mio discorso poetico. Tra il linguaggio della mia poesia ( lirica ) e quello del mio teatro non c'è altra differenza che di funzione; non ve n'è di parola. Questa si pone come fondamento dell'una e dell'altro; fondamento comune, dunque. Mai avrei cercato il teatro come alternativa...

Ma **de hoc satis** avendone, come dei dice, in questi ultimi tempi abbondantemente — e forse anche troppo parlato. E così anche del rapporto tra il segno e la voce, tra la parola e il silenzio a cui è dedicato appunto, nella nuova collana Sansoni **Fonè**, un mio volumetto: a cui non mi sento per adesso di aggiungere niente.

Piuttosto, se non divago troppo, vorrei condensare in poche righe l'effetto della mia incursione « barbarica » nel mondo del teatro professionale. Mondo nevrotico quanto altri mai (quam qui maxime) mi è sembrato... eppure ricco di ideazioni, di volizioni, di velleità che contagiano, entusiasmano e irritano. Credo che questi caratteri, propri della condizione dell'attore e dei suoi prossimi, siano nell'ambiente teatrale italiano esasperati dalla precarietà della vita e dell'organismo della nostra macchina. Io che sono lieto di averne fatto esperienza sono anche traumatizzato. E concludo con un elogio alla sensibilità e alla praticità di Pirandello che volle e poté avere (ma dopo quanto lavoro, e quale! e dopo quanti tormenti) un suo teatro, una sua équipe. Solo a quelle condizioni di affidamento e di stabilità e dunque di convergenza intellettuale è possibile dedicarsi davvero al teatro. La discontinuità e l'incoerenza della vita teatrale italiana com'è oggi sconfiggono ogni buon proponimento. Ed è un peccato, perché talento e passione ne ho trovati...

Basta. Con i più cordiali saluti il suo

MARIO LUZI

### OTTOVOLANTE CIRCUITO DI PRODUZIONE DI POESIA

CASELLA POSTALE 2188  
05100 FIRENZE STAZIONE

È in distribuzione il volume campionario di riviste di poesia edito da OTTOVOLANTE e dall'ARCI / Poesia. Il volume può essere richiesto a Comitato ARCI - FIRENZE, via Ponte alle Mosse 61, versando L. 5.000, più spese postali sul C/C 17051509.

# Un "paradosso", fra poesia e teatro

1981: « PARADOSSO », uno spettacolo ispirato alle poesie di Aldo Palazzeschi allestito e interpretato da Paolo e Lucia Poli, Ce lo ricordiamo con affetto e ne parliamo con piacere. Infatti è stato un lavoro che nella sua semplicità ha incontrato il favore del pubblico e che abbiamo ripreso fino al 1984. Sicuramente una delle nostre collaborazioni più fortunate. Forse per una questione di moda? Infatti negli ultimi anni si è usato e abusato leggere poesia in teatro senza il supporto di tanti apparati scenici. Può darsi, comunque Palazzeschi non è poeta alla moda, da noi hanno sempre fatto più rumore gli autori che hanno intonato la buccina.

Il carissimo Aldo non invita alla declamazione, ma è per questo più adatto a noi con la sua ironia e la teatralità del suo parlar quotidiano, fintamente dimesso, pieno di strizzatine d'occhio al dialetto. Per metterlo in scena non abbiamo scelto la strada del leggio che ci sembrava richiamare tristemente le trasmissioni radiofoniche o le prediche dal pulpito, né la via della sceneggiata che dà vestiti e voci ai personaggi. Quei personaggi descritti da Palazzeschi sono figurine talmente fragili ed evanescenti che vivono di tic, di sorprese, di amabili paradossi... Ci è sembrato che interpretare il sentimento burlesco del poeta facendolo nostro e assumendone in proprio ogni responsabilità fosse la via migliore e la più diretta per costruire uno spettacolo coerente. Né stonavano le canzonette inserite qua e là a ritmare cronologicamente l'andamento dei testi poetici, non disturbava la pochezza dei loro versi. Il nostro autore stesso (come fanno a volte anche Saba e Gozzano) ha giocato a mettere in bocca a certi suoi modesti eroi il refrain di una canzone in voga. Il pubblico meno raffinato coglieva fra i vari sapori di « Paradosso » quello più elementare della nostra identità di origine (vedi Firenze in cartolina sul fondale della scena), c'era chi rideva della nostra somiglianza fisica, chi della nostra toscana favella... ma sicuramente la barzelletta funzionava perché sotto c'era dell'altro. Perché anche la persona più illetterata si lascia prendere dal gioco delle filastrocche futuriste, dagli abbandoni decadenti, dai guizzi surreali e dalle trovate canagliesche.

Insomma è stata quasi una fortuna che la tradizione scolastica abbia sempre passato sotto silenzio la vena burlesca dal Berni in poi per privilegiare la poesia civile o religiosa, cosicché l'eredità di Aldo Palazzeschi dagli inizi del nostro secolo ci è cascata oggi sul piatto fresca fresca.

PAOLO e LUCIA POLI



## CERVO VOLANTE

Rivista internazionale di arte & poesia

diretta da

Achille Bonito Oliva e Edoardo Sanguineti

Ogni numero della nuova serie contiene due inserti di poesia e arte con un manifesto a colori in litografia e serigrafia raccolti in una cartella tinta a mano in finto marmo.

L'edizione di soli 1000 esemplari è fatta per 1000 artisti e poeti.

Abbonamento alla prima serie di 11 numeri L. 70.000

Abbonamento alla seconda serie di 6 numeri doppi L. 58.000

Collezione della prima e seconda serie, 17 numeri L. 100.000

Inviare importo a: CENTRO VOLANTE, via Barge, 39  
0016 ROMA (Aurelio) - Tel. 6240.707  
Conto Corrente Postale n. 83896001

# Parola e gesto a teatro

Probabilmente la migliore definizione semiotica dell'attore è quella formulata da Eco in un'intervista del 1973: l'attore è una « emittente multicanalizzata di messaggi a funzione poetica » (1) e, in quanto tale, risulta assimilabile ad una ipotetica macchina da **science fiction** dotata di regole grammaticali e sintattiche, paralinguistiche, prossemiche e motorio-cinesiche. Ognuno di tali livelli andrebbe suddiviso — nel robot, mimesis dell'attore reale — in un certo numero di sottolivelli (p. es. la mimica facciale come sottolivello delle regole sulla gestualità e il movimento), e la macchina dovrebbe essere fornita di istruzioni relative al coordinamento reciproco fra i vari sottolivelli e livelli. Certo « sarebbe (...) impossibile, allo stato attuale delle cose, costruire una macchina del genere: però l'attore è una macchina del genere » (2).

Come si configura, dunque, il coordinamento parola-gesto nell'attore di teatro? In primo luogo, naturalmente, è da osservare che qui ci riferiremo al teatro di parola (quello, cioè, comprendente un testo verbale, non importa se preesistente sotto forma di testo scritto o originato da un lavoro di improvvisazione); in secondo luogo, è opportuno considerare i livelli su esposti, includendo — per semplificare le cose — le regole prossemiche (inerenti, cioè, alle distanze ed alle posizioni corporee rispetto ad altri corpi e ad oggetti) in quelle motorio-cinesiche e precisando che il livello paralinguistico comprende le componenti intonazionali del parlato (nonché le forme paralinguistiche in senso stretto quali l'intensità della voce, i borbottii e i mormorii, i colpi di tosse, gli sbadigli, i sospiri, i fischi, le risatine, ecc. ecc.).

Vi sono perciò tre livelli — o, più propriamente, tre codici di base — che l'attore utilizza per produrre, come si è detto, messaggi a funzione poetica: il codice verbale, il codice paralinguistico e il codice motorio-cinesico. I primi due sono strettamente connessi (pronunciare una parola significa assumere una determinata intonazione) mentre il rapporto tra piano verbale e piano motorio-cinesico è forse meno evidente.

Appare utile, a questo proposito, il ricorso alla classificazione dei gesti (termine da intendersi in senso estensivo, comprendendovi ad es. le espressioni facciali) che Ekman e Friesen hanno elaborato (3) rivedendo ed ampliando le categorie identificate da Efron nel suo classico testo del '41 sulla gestualità degli ebrei orientali e degli italiani meridionali abitanti a New York (4). I due studiosi statunitensi suddividono i gesti in cinque tipi fondamentali:

- 1) **emblematici**: gesti traducibili in un'espressione verbale costituita in genere da una o due parole (ad es. un gesto della mano usato per salutare); un caso specifico è costituito dai linguaggi gestuali standardizzati, come quelli dei trappisti, dei sordo-muti, degli agenti di Borsa;
- 2) **illustratori**: gesti che sono correlati al linguaggio parlato e servono dunque per evidenziare ciò che viene detto verbalmente; si ripartiscono in:
  - a) **bacchette (batons)**: movimenti che enfatizzano una determinata parola o frase (« battono il tempo della locomozione mentale » (5);
  - b) **ideografici**: movimenti che indicano una direzione di pensiero, « tracciando l'itinerario di un viaggio della logica ». (6);
  - c) **movimenti deitici**: sono volti ad indicare un « oggetto » presente;
  - d) **movimenti spaziali**: indicano relazioni spaziali;
  - e) **cinetografici**: movimenti che descrivono un'azione del corpo (si tratta quindi di gesti metacinesici, ovvero di gesti che parlano di altri gesti, come nel caso di un movimento delle dita o delle braccia prodotto per significare la camminata di qualcuno: p. es., se si utilizzano le braccia, quella di un podista);

- f) **pittogràfi**: movimenti che tendono a riprodurre l'immagine del loro referente (sono segni di tipo iconico, ma anche i segni iconici derivano da convenzione);
- 3) **ostentatori di affetti**: la loro sede è il volto; secondo Ekman e Friesen, che hanno studiato la gestualità di vari gruppi etnici, i segni di questa categoria correlano i movimenti dei muscoli facciali agli affetti primari (gioia, sorpresa, paura, tristezza, collera, disgusto, interesse) in base a programmi neurologici trasmessi per via genetica (ipotesi senz'altro da condividere): si tratta di espressioni diffuse in ogni cultura, anche se — osservano giustamente i due studiosi — uno stesso stimolo può generare reazioni affettive diverse (p. es. sorpresa o collera) in individui facenti parte di contesti etnico-culturali dissimili;
- 4) **regolatori**: gesti ed atti che mantengono e regolano il flusso della conversazione fra due o più individui (« il più comune regolatore è il cenno del capo, l'equivalente del *mm-hmm* verbale; altri regolatori sono l'incrociarsi degli sguardi, i leggeri movimenti in avanti, i piccoli cambiamenti di posizione, il sollevarsi dei sopraccigli » (7), ecc.);
- 5) **adattatori**: sono suddivisi in **auto-adattatori (self-adaptors)**: movimenti di regolazione della propria posizione corporea), **etero-adattatori (alter-directed adaptors)**: regolazione del rapporto tra due corpi) e **adattatori oggettuali (object-adaptors)**: regolazione del rapporto fra il proprio corpo e gli oggetti, p. es. nel guidare una macchina, nel fumare, nell'uso di un utensile ecc).

Ekman e Friesen precisano che ci sono probabilmente comportamenti cinesici non classificabili in alcuna delle cinque ripartizioni e che queste non sono esclusive poiché « lo stesso atto non-verbale può e talora deve essere collocato in più di una categoria » (8).

Come si è visto, i gesti più direttamente coordinati alla parola sono gli illustratori ed i regolatori, ma p. es. il segno cinesico che significa « ciao » (un **emblema**) è spesso accompagnato dalla parola « ciao » o da altra analoga (e avremo allora un codice di comunicazione di secondo grado, il gesto, che rimanda a un codice di primo grado, la parola); e p. es. un sorriso (**ostentatore di affetti**) può senz'altro combinarsi con un discorso. Ad ogni modo il sistema classificatorio di Ekman e Friesen, consentendoci di distinguere i vari tipi di gesti, si presta ad una funzione operativa anche per eventuali (ed auspicabili) analisi semiologiche di spettacoli teatrali (o di segmenti di essi): analisi che, data la loro obiettiva difficoltà (il teatro è un fenomeno multicode), potrebbe prescindere da una considerazione completa di tutti i codici in atto (musiche, luci, costumi ecc.) e limitarsi alla presa in esame delle componenti verbali e motorio-cinesiche dello spettacolo.

Un contributo notevole al tema che stiamo affrontando è quello di J. Miller incluso nel volume curato da Hinde su **La comunicazione non-verbale** (9). Scrive Miller che, nel teatro di parola dell'Occidente, il testo scritto « è il nucleo essenziale che fornisce il significato a tutti i silenzi intercalati » (10); un'affermazione, questa, che non va intesa in una stretta accezione semiologica: Miller vuol dire, infatti, non che il piano contenutistico delle unità non-verbali coincide col testo scritto ma che i « gesti e le smorfie che si succedono durante (...) i silenzi acquistano pieno valore solo nel contesto delle espressioni verbali che essi precedono o seguono » (11). Per Miller, dunque, una fondamentale funzione dei segni non-verbali prodotti nelle parti dialogiche dello spettacolo è quella **interstiziale** (12) e, in questo senso, tali segni servono soprattutto ad « informare i vari partecipanti delle possibilità che le loro rispettive battute seguenti hanno di ricevere attenzione » (13): p. es. « un personaggio (...) si schiarirà la voce, inducendo così il suo supposto interlocutore a registrare la sua intenzione di ricevere il messaggio volgendo il capo e sollevando le sopracciglia con l'aria di chi attende » (14). « Né il tossire né il sollevare le sopracciglia — aggiunge Miller — hanno grande importanza di per sé, ma nel contesto di una conversazione che sta per aver luogo, essi facilitano sensibilmente le probabilità di riuscita della conversazione stessa » (15). Gli attori dilettanti, contrariamente a quelli professionisti, spesso non riescono ad imitare

in modo convincente le comunicazioni interstiziali che caratterizzano una qualsiasi conversazione (16).

Miller osserva inoltre che il parlato può essere colto nella quasi-globalità del suo spessore semantico **solo** quando appaia (e lo si consideri) in correlazione con i segnali non-verbali: p. es. la frase che Mascia pronuncia all'inizio del **Gabbiano** — « sono in lutto per la mia vita » — richiede una combinazione di fattori paralinguistici, cinesici, prossemici che consentano di « rendere una somma di significati » coerente « con la vita del personaggio raffigurato » (17). Quasi-globalità, abbiamo detto: infatti, l'espressione verbale « anche quando viene arricchita di inflessioni e di gesti (...) non ha alcun contributo fisso di significato antecedente; ma è, invece, un colpo lanciato in direzione di un qualche limite di 'significato', completamente ipotetico » (18). Miller richiama quindi un'asserzione generale del logico P. F. Strawson (19) per cui « sono le persone che **significano** [producendo o ricevendo messaggi] e non le **espressioni**, sicché è possibile che due persone intendano cose diverse con la stessa espressione » (20). Nel caso particolare del teatro i drammaturghi non offrono nei loro testi specificazioni dettagliate del modo in cui le parti andrebbero recitate né di quale 'tipo di persona' essi hanno in mente per ogni personaggio (specificazioni la cui operatività, a nostro avviso, risulterebbe comunque relativa, data la non-riducibilità di larga parte del verbale al non-verbale e viceversa (21); di conseguenza « non ci sono due attori che partendo da un medesimo testo arrivino alla stessa generalizzazione e, benché le rappresentazioni che ne risultano possano essere ciascuna rispettivamente compatibile col testo, i diversi personaggi che recitano questo testo potranno essere completamente incompatibili fra loro » (22).

Ci si è soffermati, con abbondanza di citazioni, sul saggio di Miller, poiché in esso si trova una risposta, non esaustiva ma egualmente fra le più articolate, al problema del rapporto parola-gesto a teatro. Naturalmente, nell'ottica che abbiamo assunto (quella propria della dottrina-dei-segni) numerosi altri studi — oltre ai testi di Eco, di Ekman e Friesen, e di Miller — avrebbero potuto essere esposti, confrontati, discussi; tuttavia, intento di questo nostro lavoro era solo quello di offrire alcune indicazioni di base sull'argomento prescelto.

Concludendo, ritorniamo brevemente al saggio di Miller menzionandone un passo relativo all'aspetto semantico degli elementi paralinguistici e motorio-cinesici: « una notevole percentuale del flusso di comportamento non-verbale ha luogo [non solo a teatro] senza dovere necessariamente significare **qualcosa**; e mentre, senza di esso, si sarebbe tentati di condannare come inespessiva una certa interpretazione, in presenza di esso saremmo imbarazzati a dire **che cosa** viene effettivamente espresso » (23). Ma la semiologia generale ci insegna che il « qualcosa » veicolato p. es. da un'intonazione o da un gesto può essere (e lo è molto spesso) parzialmente o totalmente **indicibile** (24). E, d'altra parte, perfino le parole esprimono a volte (si pensi alla frase « ti amo ») non significati precisi, descrivibili in termini verbali nelle loro marche denotative e connotative ma inanalizzabili, coinvolgenti **nebulose di contenuto**.

GIOVANNI R. RICCI

(1) Umberto Eco, « Tutto il mondo è attore » (intervista radiofonica), **Terzoprogramma**, 2/3, 1973, pp. 53-67 (loc. cit., p. 59).

(2) **op. cit.**, p. 60. Eco precisa che al robot andrebbe attribuita una storia individuale, così da poter osservare e studiare nella macchina anche le componenti psicologiche del comportamento scenico dell'attore: « Ma questa è un'utopia. Diciamo allora che è un'utopia regolativa. In teoria si dovrebbe conoscere tutto: in pratica si usa la teoria [e l'emittente multicanalizzata è appunto un modello teorico] per conoscere quel che si può (**op. cit.**, p. 67).

(3) Cfr. Paul Ekman e Wallace V. Friesen, « The Repertoire of Non-Verbal Behavior. Categories, Origins, Usage and Coding », **Semiotica**, I, 1, 1969, pp. 49-98. La tipologia di Ekman e Friesen non si riferisce in specifico alla gestualità dell'attore di teatro ma — stante il rapporto d'inclusione fra semiologia della gestualità e semiologia del gesto teatrale: la seconda è inclusa nella prima — la loro analisi è del tutto pertinente anche ai fini del nostro discorso.

(4) Cfr. David Efron, **Gesture and Environment**, New York, King's Crown Press, 1941 (poi con il titolo **Gesture Race and Culture**,

The Hague, Mouton, 1972; tr. it. **Gesto, razza e cultura**, Milano, Bompiani, 1974).

(5) P. Ekman e W. V. Friesen, *op. cit.*, p. 68.

(6) *ibid.* Eco e Volli — nell'Introduzione all'ed. it. di T. A. Sebeok, A. S. Hayes e M. C. Bateson (a cura di), **Approaches to Semiotics**. The Hague, Mouton, 1964 (tr. it. **Paralinguistica e cinesica**, Milano, Bompiani, 1970 — danno come esempio di ideografo il gesto delle dita con cui è possibile accompagnare la frase «c'è tutto uno sviluppo logico da seguire».

(7) P. Ekman e W. V. Friesen, *op. cit.*, p. 82.

(8) *op. cit.*, p. 92.

(9) Jonathan Miller, «Teatro e attori», in Robert A. Hinde (a cura di), **La comunicazione non-verbale**, Bari, Laterza, 1974, pp. 477-493 (il volume è la tr. it. di **Non-Verbal Communication**, Cambridge, University Press, 1972).

(10) *tr. cit.*, p. 477.

(11) *ibid.*

(12) *Cfr. tr. cit.*, p. 478.

(13) *ibid.*

(14) *ibid.*

(15) *tr. cit.*, pp. 478-479.

(16) *Cfr. tr. cit.*, p. 479.

(17) *tr. cit.*, p. 480.

(18) *ibid.* *Cfr.* il concetto di **semiosi illimitata** (su cui V. Charles Sanders Peirce, **Semiotica**, testi scelti, tradotti e curati da M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980; Umberto Eco, **Trattato di semiotica generale**, Milano, Bompiani, 1975).

(19) *Cfr.* P. F. Strawson, «On referring», **Mind**, 59, 1950, pp. 320-344.

(20) J. Miller, *tr. cit.*, p. 481.

(21) *Cfr.* U. Eco, *op. cit.*, pp. 232-235.

(22) J. Miller, *ibid.*

(23) *tr. cit.*, p. 484.

(24) *Cfr.* U. Eco, *loc. cit.*



### COLLETTIVO R

Quadrimestrale di poesia

Sommario del n. 34-35

(gennaio-agosto 1984)

**TESTI / POESIA STRANIERA /**

H. Arévalo, **Da nostos** / F. Manescalchi,

Hugo Arévalo e la poesia dell'esilio

**TESTI / POESIA ITALIANA:**

F. Varano, da «Il gabbiano inattuale» /

F. Nibbi, da «Dopo la Polonia» / A. Allegri,

**Elettrocolore, stella e controsolare** / L. Angiuli, **L'uomo di**

**carne** / M. Migliarino, **(L'aquilone)**, (il senno d'Orlando) e

**(città occupata)** / G. Viviani, **Adieu Chopin e altri testi.**

**TESTI / NARRATIVA:**

G. Antonucci, **I giorni della luna** / V. Ferrara, **Clementina,**

**il sogno e lo specchio.**

**CONTESTI:**

F. Manescalchi, **Narrativa e impegno: alcune riflessioni /**

M. Migliarino, **Appunti per alcune riflessioni sulla poesia /**

U. Bardi, **Perché sono comunista, ovvero una epopea con-**

**tadina toscana** / P. Verona, **Riproposto felicemente da una**

**mostra il rapporto parola-immagine** / L. Rosi, **Incontro con**

**il popolo del Nicaragua e la sua cultura, M. Mori, Il punto**

**su «Ottovolante» e sulla Lega edili'ARCI-Poesia.**

**ORDINE DEL GIORNO:**

S. Guarducci, **La condizione del poeta.**

Abbonamento a 3 fascicoli: L. 10.000 da versarsi sul c.c.p.

n. 30067508 intestato a «COLLETTIVO R» di U. Bardi,

via V. Bellini, 50, 50144 FIRENZE

Redazione: Via D. Cirillo, 17 - 50133 FIRENZE

### INTERNATIONAL POETRY YEARBOOK 84

(PRICE: 15 DOLLARS)

Ordinare a:

TERESINKA PEREIRA  
Dept. of Spanish Box 278  
University of Colorado  
Boulder, CO USA 80309

### TRACCE

Trimestrale di scrittura multimediale (poesia, arte, saggi,  
recensioni) - Abbonamento annuo L. 20.000

Collana di poesia «I CAMPI MAGNETICI»:

1. Antonio Carollo: **MATTINALE**, prefazione di Antonio Porta. (L. 5.000).
2. Maria Grazia Zamparini: **DIVAGAZIONI IN CALCE**, prefazioni di Gio Ferri e Ubaldo Giacomucci, con nota di Mariella Bettarini. (L. 5.000).

Versamenti mediante vaglia postale sul c.c.p. n. 12621652  
intestato a Coop. Tracce - Via Liguria, 6 - 65100 PESCARA  
tel. 085/295123

# Il teatro è il Diavolo, il racconto l'Arcangelo e la poesia una donna segreta

Ho spesso chiamato teatro i miei racconti. Che sono poesie raccontate. Ma ho capito che c'era molto da ascoltare, non solo parlare. Dall'ascoltare venivo a poco a poco trasformato. Dall'intreccio fra dire e ascoltare. Ascoltare me e ascoltare fuori di me. Ho pensato: prova a portare fuori (dovunque: ma soprattutto in luoghi non istituiti o deputati) quello che racconti. Era un sogno, un mito che mi raccontavo sul fuori. Ho provato a camminare nel mio mito del fuori.

Andando per qua e per là era tutto un legarsi a frammenti, reliquie, relitti, proiezioni, progetti — futuro, passato, presente.

Un sapere e una lingua. Agire, fare, gesticolare per narrare. Mi sono trovato (ho voluto trovarmi) sui tetti delle case, in cima ai monti, sopra la torre Eiffel, in mezzo al traffico urbano, al bordo delle autostrade, in teatro, in paesi antichi, nei quartieri suburbani — anche per vedere se riuscivo a farmi sentire. A volte ci riuscivo. Deve andare, un poeta, solo per boschi o per premi o per serre? E sempre scortato? Ho chiamato alcune di quelle situazioni della scrittura teatro nello spazio degli scontri. Al l'inizio, come una pietra, c'era sempre la scrittura. Una pietra. A volte pesava. Era più leggera la voce.

Credo che un poeta, in qualche momento, in qualche luogo, può avere una funzione di presenza. Può averla. Mostrare a sé la luce di una cosa — di un nome. A sé. Gli altri vedono se io vedo. Vedere le immagini nuove (le neonate), che mettono in moto la vita nuova.

Ho capito piano piano che poesia, racconto, teatro non sono disgiunti, per me. A volte trovo che si fa molta accademia sul leggere le poesie. I lettori sembrano come dentro un'antologia. E i commediatori dentro una storia del teatro. O dentro la frusta di una scuderia. Se si prova a darsi fuoco si vede che la fiamma è unica.

A volte è necessario mascherare la poesia, per farla infuocare di più. Mascherarla: da donna segreta, cavallo, uomo selvatico, drago, cavaliere, amazzone, morte, giostra, macellaio, libro, arcangelo, notte, uccello, diavolo, eremita. Sono poesie che ho scritto, recitato, inscenato. Il poeta si perde, pensavo. Ho paura. Non ci sono più. Non ci sono mai stato.

Cinque anni fa ho cercato di descrivere il mio stile scrivendo a un'amica che forse non esiste (Dorothea: **Lettera a Dorothea**). Ho scritto: In che consiste lo stile? Piano piano con gli anni vedo il mio stile, scrittura, figura, movimento del corpo, muoversi recitando. Lo stile mi recita, comincio a sentirlo. Me lo sono costruito osservandomi, ma anche venendo osservato, abbandonandomi all'ascolto di me. Parlo dello stile che uso facendo il Diavolo, ma anche dello stile con cui scrivo o disegno. Molto ho imparato osservando animali: galline, oche, passeri, rondini, bruchi, foglie mosse dall'aria, movimento del correre dell'acqua sulle pietre. Molto ho imparato dalle api: ape e fiore. Dai bambini: movimenti perfetti, naturali e slogati, sincronici — essi vengono danzati dai giochi. Dai ritmi di alcuni dialetti: dalla lingua mista e contaminata degli emigranti, dalle fonetiche in metamorfosi rapida dopo mille anni di

persistenza **romanica**. Stile del muovere le mani (scrivere, muovere la mano). Quante mani ho osservato. E le labbra: i denti e le labbra; il battere degli occhi; il linguaggio degli occhi e delle sopracciglia; il suono dei respiri; le spalle, i gomiti, i piegamenti delle braccia e delle gambe; dove si tengono le braccia e le mani; le posizioni dei piedi, il modo di portarli avanti e indietro, di reggersi dritti, le curve della spina dorsale. Ho cercato di incamerare gesti e parole, soprattutto dove mi sentivo più incerto e vuoto. Ho osservato gli attori del cinema, gli attori del teatro. Ho studiato le antiche stampe e le fotografie sui quotidiani e sui settimanali, le incisioni, i quadri, le rappresentazioni dette per brevità popolari. Ho studiato il modo di narrare dei folisti e novellatori, contastorie e cantastorie, burattinai e marionettisti. Ho ricordato il modo di raccontare secco, oggettivo, senza ornamenti, realistico e surrealistico insieme di mia madre; il modo di suonare il violoncello di mio padre, allegro caldo tenero e barocco. Come un violoncello ho desiderato talvolta diventare. Un corpo violoncello. Tanti anni per un po' di imparare. Per imparare quello che già sapevo.

GIULIANO SCABIA



### ERBA D'ARNO

Rivista trimestrale autunno 1984 - N. 18

#### SOMMARIO

P. Malvolti: Lettera a Betocchi

#### Ragione delle lettere

G. Innamorati: La chiarezza del « Gelo » - M. Cipollini: Meditazione su una morte innominata - S. Ventisette: In viaggio - A. TONI: Satire od epigrammi - C. E. Gadda: Tirinnanzi (inediti, con una nota di Bagatti)  
Arte/Tendenza: G. Ragusa (presentazione di E. Bargiacchi)

#### Saggi e ricerche

A. Malvolti: Fucecchio nella seconda metà del XIII secolo (III - Un notaio, un paese: cittadini e contadini nel protocollo di Ser Rustichello).

#### Incontri

A. Parronchi: Marcucci (con 1 tavola a colori).

#### Interventi

A. Alessi: Lettera a Dilvo Lotti.

#### Giornale

I musei archeologici in Toscana (A. Dini) - L'abbazia sul lago: San Salvatore a Sesto nel Duecento (A. Malvolti) - Per una storia di Monopoli (L. Atzori) - Et in Arcadia... bego (M. Cipollini) - Epistolari gaddiani (D. Marcheschi) - Firenze corpo 8 (M. Moretti) - Ricordando le Placide pene (P. Pólito) - Ratem, e altre storie (V. Vallini) - Per la pittura naturalmente (L. Faticchi) - Segnalazioni - Notizie.  
Abbonamento L. 16.000 - Conto corrente postale N. 10708501 intestato ERBA D'ARNO di Aldemaro Toni, via Castruccio 1, FUCECCHIO (FI).

### IL BAGORDO

Il bagordo, quadrimestrale letterario

Abbonamento annuo: L. 10.000, da inviare a MARIA GRAZIA BERGOMI, via Magenta, 88 - 20099, SESTO SAN GIOVANNI (MI), tramite vaglia postale (ufficio postale n. 6) - MONZA o assegno bancario non trasferibile.

Corrispondenza: IL BAGORDO c/o C.C.R., via Ambrogio n. 6 - MONZA.

Per ricevere risposte allegare francobollo

### IL MENSILE APUD LUNENSE

Mensile d'Arte, Cultura, Umanità varia

diretto da ROBERTO MEIATTINI

Redazione: Via Nuova 13, 54033 Carrara - (tel. 0187/673445)  
Abbonamento annuo L. 15.000 (abb. sostenitore: L. 30.000 - abb. benemerito: L. 50.000) da versare sul c.c.p. N.1/2944/5  
Cassa di Risparmio di Carrara o tramite vaglia postale, intestato a: « IL MENSILE A. L. » di Roberto Meiattini, Via Nuova, 13, 54033 Carrara.

Un fascicolo L. 1.500.

# Teatro di poesia dei Magazzini criminali

È stato sulle considerazioni che Pasolini fece a Pesaro nel 1966 distinguendo un « cinema di poesia » da un « cinema di prosa », che è nata l'idea (una metafora quasi) di « Teatro di Poesia ». In questa ottica « Presagi del Vampiro » (1976), « Vedute di Porto Said » (1977), « Punto di Rottura » (1979) e « Crollo Nervoso » (1980) emergono come Haiku (e studi metrici) o poesie in forma di rosa, basi insomma di quel lavoro **metrico** che ha trovato il suo manifesto in « Sulla Strada » (1982) e in « Genet a Tangeri » (1984).

Parlare di un teatro di poesia differente da un teatro di prosa non vuole determinare delle priorità qualitative ma solo riconoscere diversità sintattiche e grammaticali proprie a una certa lingua espressiva.

Di tutti gli eventi inesplicabili che compongono l'universo, la poesia resta in sé un gesto magico e segreto, sempre e comunque un'ammissione scellerata del linguaggio: in letteratura esiste una lingua propria alla poesia e una lingua della prosa, a ognuno di questi due sistemi sono specifici particolari giri sintattici e grammaticali; e se alla lingua di prosa è connesso almeno in parte il naturalismo, la lingua di poesia è assolutamente antinaturalistica. Nel « teatro di poesia » si perde il concetto di messinscena: non esiste il testo di un autore da ridare scenicamente (da tradurre) (il teatro insomma come ancilla del testo) ma una scrittura scenica autonoma nella quale il gruppo l'attore o il regista diventano **autori**. E il « testo » che dal lavoro deriva è qualcosa di molto complesso poiché si tratta di una « partitura » (molto, molto simile a quella musicale o a quella letteraria, che so, della « canzone » o del « sonetto ») in cui la drammaturgia è un « **insieme** » di parole, movimenti, suoni, voci, luci, musiche; un « testo » che risulta dunque alla fine del percorso di lavoro.

Nel « teatro di poesia » si assiste a una definitiva frammentazione e forse scomparsa della narrazione: alcuni elementi narrativi sono prepotentemente dilatati fino a acquistare l'importanza autonoma di puri versi liberi inseriti per maggiore tensione poetica (**ritmica**) dentro la narrazione-fiction che così come ordine logico dimostrativo e razionale scompare: al suo posto lunghi versi articolano e amplificano « giusto un momento » (come direbbe Godard) riconosciuto necessario nel « disordine » poetico della drammaturgia.

Elemento di base del « teatro di poesia » è il **metro**. Ritmicamente il regista e l'attore hanno di fronte a sé tutte le figure metriche, hanno di fronte dei procedimenti tecnici molto più malleabili, molto più liberi di quelli che appartengono alla lingua di prosa. Misura del ritmo e quindi del tempo di uno spettacolo l'attore diventa **metro** del teatro di poesia. Attraverso la partitura regolare o irregolare del respiro, l'attore forma una partitura ritmica e timbrica in cui battute e movimenti nella loro relazione con lo spazio e la luce diventano **puri versi**. Cesure e doppie cesure del respiro spaccano i moti e le frasi: doppi attori si relazionano a coppia come « distici » a rima indipendente o baciata; ritmi distesi e simmetrici; movimenti e frasi che hanno una cadenza tronca oppure assuonano con un insieme di movimenti successivi; dissociazione di ritmo e di sintassi (sia dentro la frase verbale sia dentro il movimento).... Attraverso l'enunciazione di questa tecnica costruttiva (tecnica di stile dell'attore) la lingua del teatro di poesia si svela come lingua antinaturalistica dotata di una espressività efferata, di una segnaletica interna oltraggiosa e violentemente azzerrante rispetto ai linguaggi e alle lingue teatrali dominanti.

Lo spettacolo attraverso questo procedimento di termini musicali e ritmici si emulsiona come insieme di « melodie armoniche o dissonanti ». I temi melodici (ogni attore con il suo ritmo) e ogni battuta (verbale o motoria) danno origine a una **invenzione** drammatica. Parlando come Wittgenstein si potrebbe affermare che all'attore attraverso l'invenzione è affidato **ciò che accade** (attore-accadere) mentre il regista determina la **sostanza** indipendentemente

da ciò che accade e nello stesso tempo è l'accadere che determina la sostanza.

In questo procedere tecnico del teatro di poesia tutte le figure ritmiche sono possibili: per le ultime scene di « Sulla Strada » lo schema proposto era tolto dalla poesia araba classica: lo schema ritmico risultante era questo: ABB ABBABB ABBABBABBA BABBABBAB. I tre metri si generano l'uno dall'altro secondo una sequenza che in matematica si chiama permutazione ciclica ». Ogni insieme di movimenti (A=alzare le braccia; B=distendere le braccia, si relazionano ritmicamente risepetto al testo verbale (che si relaziona ritmicamente alla musica che si relaziona ritmicamente...); dopo un gruppo di « versi » che riferiscono questo schema avviene una variazione (per esempio distendersi per terra, piegarsi di lato) che corrisponde a una variazione ritmica secondo uno schema ritmico differente, etc. Non ci sono silenzi arbitrari all'interno dello schema ritmico bensì intervalli (assenze) fissi che gli attori hanno trovato ubbidendo al ritmo del respiro, non per motivi funzionali (come nel teatro di prosa dove la pausa è elemento cardine di spostamento dell'attenzione sul significato) ma per motivi poetici (come del resto raccomandava Ginsberg per la lettura di Howl). Pause e assenze sempre identiche nella durata rispetto alle parole e ai movimenti emulsionati di modo che drammaticamente la scena sia un flusso continuo, un movimento infinito e inarrestabile come i personaggi del romanzo di Kerouac e come gli attori nello spettacolo.

Teatro di poesia dunque come elemento disordinante all'interno della prosa intesa come trascrizione critica e ragionata di un ordine (quello storico della civiltà bianca occidentale). La poesia induce e reclama il disordine della visione; la prosa progetta e reclama l'ordine del mondo. In più (per la sensibilità nervosa) la poesia ammette una forte dose di irragionevolezza e di segreto (il segreto metrico, l'indecifrabilità poetica) e vuole essere percepibile non comprensibile, pronta per i nervi e non per la ragione.

**FEDERICO TIEZZI**

(dei « Magazzini Criminali »)

#### ERRATA CORRIGE

Nel numero scorso della rivista, dedicato a « Dieci anni di vita », l'intervento di Ferruccio Brugnaro, a pag. 5, ha malauguratamente subito un'involontaria amputazione di righe, che ne hanno compromesso il significato. Mentre ci scusiamo con l'amico Brugnaro e con i lettori, provvediamo a ripubblicare il brano iniziale di quell'intervento:

« Molte sono le riviste di poesia e di lotta nate in questi ultimi dieci anni; anzi, dentro e accanto ai più diversi movimenti contro lo sfruttamento, l'emarginazione, le carceri, c'è stato tutto un importantissimo fermento di ciclostilati, fogli, fascicoli più o meno consistenti, più o meno completi e tutti a indicare come un grande risveglio, una grande voglia di fare, scoprire, lottare. Ma credo che in tutto questo soprattutto « Salvo imprevisti » abbia svolto un ruolo elevatissimo per molte e molte ragioni e motivazioni, non ultima quella di autogestirsi, fare da sé, diffondere in proprio le proprie idee senza sostegno alcuno del potere e della cultura ufficiale e dominante.

Forte è stata poi la presenza di questa tenace pubblicazione nel sostegno di quello che stava emergendo ed è emerso in tutti questi anni fuori da ogni camorra letteraria e intellettuale rifuggendo sempre da attese estenuanti di premi e consensi da parte delle oligarchie industriali e politiche. Con ciò non voglio alzare alcuna bandiera o tirare fuori eccezionalità che non esistono, niente compiti divini e tanto meno strade maestre, voglio solo dire che « Salvo imprevisti », nata a ridosso e dentro la circolazione della scrittura e della parola ciclostilata, ha sentito e ha saputo cogliere più di ogni altra pubblicazione cosa si muoveva sotto e nelle pieghe delle lotte operaie dei primi anni '70. Ho presente ancora oggi come si muoveva con forza in termini precisi la richiesta indilazionabile di strumenti per dire in prima persona i propri giorni, le proprie angosce, la propria vita; si cercava (si cerca ancora oggi, ma con meno forza purtroppo) di esprimere la propria cultura per la propria storia e questa cosa « Salvo imprevisti » l'ha capita subito e colta molto bene. (...) ».

**FERRUCCIO BRUGNARO**

# Poeti / Poesie

**HELLE BUSACCA: QUATTRO INEDITI DEL 1954**

Non è un caso che si pubblicino oggi questi testi di Helle Busacca di trent'anni fa (da sempre inediti).

Rileggendoli, mi ha ripreso più forte l'amarezza per l'infinita ventura della poesia, per la mala collocazione di certi suoi poeti veramente tali e che mai la critica cosiddetta ufficiale — ora poi tanto più volontariamente vaga e cieca — ha posto in giusta luce.

Conosco Helle Busacca da tanto tempo. L'ho sempre vista schiva e mite; a volte ride con entusiasmo infantile, poi la riprende la sua dolorosa complessità. E' un poeta che non ha mai bussato a Corte. Ha pubblicato notevoli libri di poesia, aspettando con consapevole pazienza riconoscimenti troppo rari e insufficienti.

« Salvo imprevisti » pubblica ancora sue poesie con convinzione, con l'affetto che si deve ai « dimenticati » tentando, nel suo poco potere, di dare (come dice Bettarini) una « scintillazione » di riconoscimento a un poeta indubbiamente di valore, seguitando così nella sua abituale « linea » ideale e politica.

**GABRIELLA MALETI**

VULCANO (1954)

I

Dove sei che non vedi. I vulcani  
ora avvampano in fuoco vermiglio,  
le ginestre in un fitto bisbiglio  
con le fiaccole scendono al piano.

Sui dirupi fra i giunchi e gli sterpi  
un profumo di gigli t'investe,  
si rabuffa di spume e di creste  
l'onda in basso al fruscio delle serpi.

Dove sei che non odi. Il maestrale  
spruzza argento ai canneti ed agli olmi.  
Solitario fra i picchi ed il mare  
tu saresti il pastore dei giorni.

II

Ma qui dove ora tu manchi  
s'avventa la tramontana  
e a torme s'impennano bianchi  
cavalli annitendo alla rada.

Corrusca di sprazzi e di tuoni  
la terra all'oceano risponde,  
si sferzano come leoni  
la coda gli scogli fra le onde.

E là, fra le nubi, il cratere  
che sai, fra le crete e il pietrisco  
si fa nei tramonti, a vedere,  
più roseo che il fiore l'ibisco.

E come ti raccontavo  
quel giorno incredibile e breve,  
se si alza la luna, sì chiaro  
risplende, che vince la neve.

E all'alba il terrazzo sul mare  
fiorito di girasoli,  
attende fra i mugli e gli svoli  
qualcuno che non appare.

E quando scirocco gli ulivi  
accende e di lave riarde,  
rammenta un baleno furtivo  
e un casto scontrarsi di sguardi.

Lo sai che quest'isola è il lungo  
miraggio della mia infanzia,  
o tu che venisti da lungi  
parlando il mio stesso linguaggio?

Con le arse scogliere, col lento  
curvarsi di viti e albicocchi  
sui pozzi, e le felci, ed il vento  
d'ignoto che ci arse negli occhi

con i suoi deserti e l'incanto  
che più li fa azzurri delle acque,  
col fuoco nascosto di quanto  
sarebbe potuto, e non nacque.

## IV

La palma fruscia al maestrale  
turbina la rena smossa,  
in faccia alla luna che sale  
la melagrana si arrossa.

Ma mentre sulla rotonda  
dove un violino starnazza  
ancora la baraonda  
multicolore schiamazza,

io nei vapori e nel misto  
lampo dell'acetilene,  
è la tua voce che insto  
come in un incubo a scernere:

la voce che allora fra gridi  
e peste di caccia lontana,  
di là dai latrati e gli stridi,  
pareva l'unica umana.

## HELLE BUSACCA

\* Helle Busacca, nata a Sanpiero - Patti (Messina), ha trascorso la  
adolescenza a Bergamo e la giovinezza a Milano, dove si è laureata  
in Lettere Classiche. Ha insegnato nei licei di Varese, Milano, Napoli,  
Siena e Firenze, dove vive. Ha pubblicato poesie e prose, tra l'altro,  
su « La fiera letteraria », « Civiltà delle macchine », « Letteratura »,  
ecc. Ha pubblicato i seguenti volumi di poesia: **Gioco della memoria**  
(Guanda, 1949), **Ritmi** (Ediz. Magenta, 1965), **I quanti del suicidio**  
(Seledizioni, 1972), **I quanti del Karma** (Seledizioni, 1974),  
**Niente poesia da Babele** (Seledizioni, 1980).  
Nel 1985 l'editore Vallecchi di Firenze pubblicherà un suo volume  
di poesia contenente testi dal 1939 al 1983.

## Dal 1901 L'ECO DELLA STAMPA

servizio ritagli da giornali e riviste

Direttore: IGNAZIO FRUGIUELE

Via Giuseppe Compagnoni, 28 - 20129 MILANO  
Telefoni (02) 710181 - 723333 - 7490625

## QUATTRO POESIE

62

Mi può anche azzittire  
fino a farmi ripetere  
la bontà dei miscugli  
impartiti dalle casistiche più note,  
e ridurmi a ingrediente, nei giri di vite  
datimi invece con l'intento  
di omaggio di medie simbiosi;

tanto la mia vergine in virgola  
stacca dalle stanze le vegetazioni  
e nel suo rigore funge soltanto agli orli  
mancando per poca diversità la sua normalità  
nelle pratiche che ha, di allontanarsi dal sé  
perché non sbotti in sua presenza.

E cambia bracciate per non stabilizzarsi,  
cambia shocks per non evolvere.

E non mi ode, e mi elude,  
ritirata nei suoi rollini  
di grammatica lacerata  
sul parapetto di discorsi sdruciolevoli  
lungo la tregua del suicidato.

82

A contatto di infrazioni  
tramutate in intricata lontananza.

Perforato dai luoghi fino a ritornare  
senza un piano, per carezze di timore  
che persuadono ad essere scarno e obliquo  
rapprendersi di radici e frane  
dall'appagamento monotono.

Sul variare immenso, presso labbra e saliva  
di ciò che va oscillando  
e sorpassa il polso, le altezze e i questionari  
non dosati sulla colante materia vivente  
scritta addosso,  
e sui tremolii aggrovigliati del suolo  
che danno il potere di dire: se dico

guardati dagli spettri, guardami  
con la maestà tua Chiara sorella  
non toccata da difesa,  
quella di nostra madre.

84

Si imbianca nei capelli, fasce  
di modulazione sulla materia grigia.

O lui svela così la deriva  
di neuroni e sinapsi nel filo e nel peso  
di materiali minimamente unitari,

oppure gli si mostra il concentrarsi  
delle circonvoluzioni,  
emerge per un parossismo  
che sviscera i riferimenti  
delle elevate sezioni del coconceptibile  
in sprazzi e girandole di sofisticate profusioni.

Séguiti ogni sussurro, lo riconosci affine,  
lontano dall'accordarsi  
degli embrioni prototipi copulanti sulla pista

e quasi volanti; con ciglia e peli.

Se vuoi partecipi ad ogni esperimento,  
entri nella fiaba congeniale  
al riattivarsi che desideri,  
o parti verso enunciazioni che più ti meritano.  
E il séguito congiunge le rettifiche  
al progetto ininterrotto dei tuoi episodi,  
li rinforza su procedure estraibili  
e vi si attiene ».

RENZO CHIAPPERINI

\* Renzo Chiapperini è nato a Trieste, e vive a Roma. Ha pubblicato su « Tam Tam » e su « L'oca parlante » ed è appena uscito il suo primo libro di poesia: **La corsa fotografica** (Ed. Tam Tam).



## DA « IL PORTICO »

### Fornello spento

A sera le voci tardano.  
L'ultimo incontro non avvenuto  
lascia la bocca secca, la notte  
raschia il suo fondo di pentola.

### Stornello

Mamme chiare, il mare  
si calma in subbuglio  
e io volo, non m'incaviglio.

### Domus pertusa

Casa bucata dalla morte,  
in te niente finestre e manco porte.  
Il corpo saldo e scansato  
in te a compimento è portato.  
I vermi nella grotta buia  
son prato aperto e sole. Alleluia!

### La potatura

Le poesie sentenziose  
sono spine con rose  
colte con mano sanguinante, diti  
pensanti. Chi coglie  
le estrae  
con doglie. Poesie spinose  
cimano i sensi  
a fior di cose.

### Lo schiamazzo

Andar per rime; irrisolto il cuore  
sente le perfide baciarsi senz'amore.  
Sullo sfondo un abisso di città.  
Voci stentoree, e permalosità.

## Sogno

Bacio il volto affondato nel sogno  
tratti affiorati dal centro della terra.  
Di chi è non so, alle domande non risponde.  
Ci svuotiamo contro un muro, bocca e fionde.

ARNOLD DE VOS

\* Arnold de Vos, nato all'Aja nel 1937, vive a Roma. Ha pubblicato due libri di poesia e una raccolta di versi in un volume collettivo. Filologo e traduttore di Vittorini e Pasolini in olandese, si occupa prevalentemente di archeologia; è coautore, con la moglie, della **Guida archeologica di Pompei** (Mondadori, 1976) e di **Pompei Ercolano Stabia** (Laterza, 1981). Ha pronti un romanzo e una raccolta di racconti.



## TRE POESIE

### Live

Vicino non vuol dire  
sotto le costole armate  
dell'altissima volta. Né prima,  
né indietro. Lo spazio ci si arrende  
a un dato tempo che tira in tutti i punti  
durate e metri precisi,  
incommensurabili.

Io

qui, tra i pezzi dei semini,  
il resto a casa di dio.

Di quel bagliore di lavabi  
rido coi brividi:  
così succede ai più piccoli  
tirati nei funerali, o a chi scrive  
ma non resiste serio  
al settimo gesto del manico,  
del collo teso, dell'attrezzo  
che traffica nelle rime.

### Programmi

Sul tardi si ritrovano seduti  
in varie case  
con dei vassoi di biscotti, sapendo benissimo  
stasera cosa danno.

E in quello sono intenti  
pure distratti come sono:  
in uno sguardo buono.  
Sembra davvero in uno solo,  
come anche le loro bestiole  
che occhieggiano tra peli o piume  
la luce nel marrone, nel celeste, nel verde oro.

In teoria sarebbero gelidi  
ma si riscaldano alla musica  
di questo documentario.

### Il paese reale

1.

Le masse! quattro sbarbati  
di notte in via Dogana,  
che viene giù che dio la manda  
e loro si rassettano il casual  
contro la serranda abbassata.  
Via Dogana è lontana da casa,  
ripari veri non ne ha.  
Quando non resta nessuno  
ci passeggia la quantità.

2.

In zona quattro o dodici, poco lontano  
dall'inceneritore, la sera,  
tra casamenti dove i lupi  
sono grossi come una formica  
diventa sempre più chiaro  
che l'America non esiste.

UMBERTO FIORI

\* Umberto Fiori è nato a Sarzana (La Spezia) nel 1949. Vive e lavora a Milano, dove si è laureato in Filosofia nel 1975. Ha pubblicato diversi studi e traduzioni di argomento musicale, svolgendo nello stesso tempo un'intensa attività di musicista in Italia e all'estero. Collabora a riviste musicali e ai programmi della RAI. È autore di numerosi testi per musica. Sue poesie sono uscite su « Bologna Incontri », « Le Porte », « Smemoranda », « Il Cobold », « Lengua ».



## QUATTRO POESIE

### Mare sconosciuto

Labile  
sul grigioazzurro vermica  
un alfabeto oscuro;  
— muti gli infiniti —  
invano accorrono  
bianche virgole.

### Notte in periferia

Traverso la corolla del lampione  
e dissemino l'oscurità  
di un lieve polline.

### Il ritardatario

Arrivai a stella  
transitata, e il deserto  
blu in un sorso prosciugò  
le mie sostanze, riducendomi  
a vivere d'ipotesi.

Da allora  
forte di un debole pretesto,  
predico la rivoluzione  
lungo un corrimano liscio.

### Frammento

Cessata la pioggia chiochchiando  
s'infossa il rigagnolo  
nell'abbraccio dei ciuffi perlati,  
succhia la terra a minuscoli baci  
l'umidità nei campi.

ALBERTO GANDINI

\* Alberto Gandini, nato nel 1933 a Formignana, in provincia di Ferrara, vive e lavora fin dalla prima giovinezza a Firenze, sua città d'elezione. Scrive dall'adolescenza; da allora segue gli impulsi della poesia, della pittura, dell'arte. Ha vinto alcuni premi letterari e sta per pubblicare un libro di versi presso un editore toscano. Ha pronto un libro da ragazzi.



## DA « IL PUNTO DELL'ESPLOSIONE »

\*  
c'è un attimo di distanza  
fra il suono e il suo compagno  
partito dalla stessa fonte  
non arrivano mai insieme  
è naturale per chi li sente  
che un'altra origine si nasconda

\*  
viene via con le radici  
l'ombra del platano  
si riempie il pozzo chiuso della vita  
raccolge le sue acque la terra  
e le riflette in oro il confine del campo.  
il campo poi si allontana  
sempre più largo lo spazio  
o più perfetto l'orizzonte diventa  
e quello che prima era sicuro  
ora si muove

\*  
c'è vecchia durezza  
nelle città che sembrano galanti  
freddezza nei sorrisi  
e dinosauri passanti  
dormono di ghiaccio i marciapiedi  
la pioggia punge gli ombrelli  
scendono nei cortili le finestre  
è uno stampo di cera la città  
e non fa la corte al cuore

\*  
non ha nome ancora  
ma di certo non è una voragine  
il foglio bianco  
e non sono le linee del destino  
ma binari vuoti in attesa  
i segni neri  
la bellezza inerte delle parole scritte  
sta nel loro essere in fondo al tempo  
e al di fuori delle scelte del caso  
così approda soltanto  
chi è stanco di subire il caldo  
a questo polo piatto e secco della pagina

BIANCA GARAVELLI

\* Bianca Garavelli è nata il 23 agosto 1958 a Vigevano (Pavia) e qui vive. Si è laureata in Lettere Moderne a Pavia, dove lavora presso il Centro Manoscritti Autori Contemporanei dell'Università diretto da Maria Corti. Sono in corso di stampa due suoi studi (rispettivamente su Dante e Luigi Meneghelli) sulle riviste « Strumenti critici » e « Autografo ». Alcune sue poesie sono uscite su « L'altro versante » e « La rosa ».



## ALCUNE POESIE

per sempre  
quando poche cose lo racchiudevano  
lo liquidavano  
assolto e mai definito  
mesto sul letto  
impagliato di piombo e piombini  
rimanendo nella sofferente  
mente di coloro che si negavano  
Non ci si univa  
Si celava tutto con insorti  
pudori

(« Poggio Sereno »)

Sei argentata  
luccichi  
perché sprecare tanti bagliori dietro a stelle filanti  
spezzate?  
le gettai dal finestrino in corsa  
questi ricordi che non sono più tali  
ma qui viene voglia del proibito  
Vivi la tua pazzia qua — poi fuori è differente  
Tutti vecchi e squallidi  
poveri capini reclinati con tanta tristezza  
Il tuo sguardo tenero  
(avrei voluto perdermi nei secoli)

(trascorrendo a « Poggio Sereno »)

Quando vedi qualcuno sul nido del  
cuculo  
immobilizzalo poi buttalo giù  
è sicuramente una spia

\*  
Incontri per disperazione  
la terra ci univa  
i cromosomi ci dividevano  
attendere invano segnali dall'esterno  
segno di immaturata esteriorità  
quando avevo passato i 3/4 della mia  
esistenza negli studi dorati dei doctors  
blaterando (inconsulta e convulsa)  
col cuore che martellava nella pancia

\*  
Trafiugare trangugiare parole prese in prestito  
trasportare ed esportare inauditi tumulti:  
due occhi impenetrabili aspettavano  
per appuntare manie maniacalità  
Tutta la mia vita racchiusa in una pagina sgualcita  
e tremendamente piccola  
conservata tra mille altre scartoffie  
mai più riconsiderate

\*  
Uggiolando debolmente per farsi sentire  
ma i contatti erano tutti spezzati  
Abbandonata dove le strade erano proprietà privata  
e solo un vicolo cieco poteva accogliermi  
mi stringevo ai muri lastricati di schiumosa opacità  
quando il cielo scendeva sempre più in basso  
fino a confondersi col plumbeo piombo  
Rimanevo interdetta confusa  
vorticoso di malori  
le macchine d'epoca sfilavano e io non le potevo  
vedere

**ORietta PERLA**

\* Orietta Perla, nata a San Remo il 7 agosto 1959, vive a Firenze. È diplomata come interprete di lingue straniere. Ha frequentato per due anni la Facoltà di Filosofia di Firenze. È inedita.



### TRE POESIE

#### Inspirazione poetica

quando scrivo lui mi dorme dentro  
che pigoli nel sonno o mi sfiorisca leggero  
con manomorta esperta e fefbrosa — io  
trasalgo un poco ogni volta  
poi subito trascendo

#### prima vera poesia

è marx e dai tronchi nudosi  
scortecciano le gemme — lady's jewels  
ticchetta il cuore come un picchiorosso  
e resta di sesso a boccaperta  
dinanzi al passeggio delle patte  
che sbocciano superbe e ricambiano  
sboccate i sorrisi aperte al — sole  
inerti alla bella stagione  
— spring! —

è marx e dopo viene aprile  
ma se solerte io le aprissi tutte  
mi infameresti ingordo mi  
poteresti via come un succhione  
è marx e dopo aprile, Mai  
a notte avvallano i lupi, tanto noi  
siamo al sicuro solo un po' asfissati  
rinchiusi nell'ovile  
è a marx di un anno scorso

che ci siamo sposati  
proprio il giorno venturo  
all'equinozze ricordi come quanti eravamo...  
perdono amore se per troppo amore  
ti ho fatto male o se purtroppo poco  
è marx e dopo viene agosto  
a chi tocca secca la bocca  
e la tua lingua non la riconosco

#### se ero un poeta innamorato

se ero uno scaldino un po' più furbo  
brindando minaccioso al mio strumento  
fiero e spruzzante galoppavo  
nella tormenta di vene

incurante del freddo staffilante  
e con foca selvaggia irrompevo  
nella tua vita titurbante se  
marcher à voile ou à vapeur  
e, cazzo, ti mettevo con le palle al muro  
(e a te dallo spavento si rizzavano i capezzoli)

se ero un bardo gallo cisalpino  
brandendo limaccioso il mio strumento  
e urlulando s'bellicosi canti  
sfidavo a braccio a stornellate  
tutte le osterie di Velletri  
poi ti davo l'assalto al campidoglio  
e tu, che romanaccio sei?  
sentendo starnazzare isteriche le ocacce  
« tosto », arrapato calavi da Novara  
e ci saremmo avvinghiati in una pugna  
caracullando giù dalle pendici  
del Monte Caprino

se ero un vero poeta  
non ridacchiavo  
scrivendoti poesie

**ROBERTO POLCE**

\* Roberto Polce è nato a Valmontone (Roma) il 13 agosto 1958. Vive a Milano, dove lavora come correttore di bozze. Studia il polacco. È inedito.



### DA « POESIE LOCA, LOCOS TENENTES »

U N A N N O Q U A L S I A S I F A ,  
in luoghi diversi: jeans, lucerne ad olio, labirinto,  
mari, monti, lampadario, spie della benzina, cinema,  
strade, libri, cattedre, tazze di tè, tabacco, parco,  
metropolitane, uova alla coque, mercati, dialetti,  
colonne d'Ercole, scarpe, rifugi antiatomici, gioielli,  
l'Assenza

#### IV

avendo per parenti  
i monti

e il mare  
non poterono esimersi  
tanti anni fa alcuni uomini  
dal pensare  
il labirinto

#### V

servono donne marocchine  
nel mio albergo

a Vienna  
uova alla « coque » cotte a puntino  
oggi le estasi sono impedito  
ad occhi che pungono  
come spilli  
o altrove indotte da punture  
sono le estasi

Marie Alacoque?

#### XIV

« Sono una grossa e grassa mamma, tutta  
carne che mi si scuote sulle ossa / ..  
... / ad ogni scossa una bambina magra  
magra lascia la sua casa »  
un luogo, se è veramente tale,  
è prolifico  
un luogo  
crea sempre luoghini

conosco città che  
hanno posto di nonne  
in un matriarcato logistico  
assai complicato  
il resto è paura  
geografia

#### XV

a me il fumo dà distensione  
— gli sento dire  
e sulla sigaretta  
s'adagia torpido  
come su un'amaca  
il torpore  
è un'ottica orizzontale  
un'ottica a gambe all'aria?

#### MATILDE TORTORA

\* Matilde Tortora, 1948, di Pagani (Salerno), laureata in Filosofia, insegna. Ha partecipato a recitals e mostre di poesia visiva in diverse città e ormai da più anni. Tra i suoi lavori un saggio di psicologia con l'Università della Calabria, uno sulle streghe nel Cilento. Presente in *Il potere di abitare*, (Libreria Editr. Fiorentina) e in *Poesia erotica italiana del 900*, (Newton Compton). Sta lavorando a « Lo sguardo dei piedi, lo sguardo degli occhi » sui luoghi del Sud. E' dai luoghi del Sud che si sono originate anche queste « Poesie loca/locos tenentes ».



#### DA « IN VISIBILI SEGNI »

##### Pollicino

segno segnato  
aspettami nel bosco  
nel disegno del sogno  
nel bosco aspettato  
nel sogno taciuto / insegnami  
alberi come vie  
assegna pavidie parti  
nel viaggio del già sognato  
al sandalo e al sambuco  
segna trame di rami  
nel sogno del già viaggiato  
spegni la sera / segnala il tramonto  
segno  
di segni segnato / tramato

##### Al mio posto

mentre il sole si spacca ho bisogno  
di andare e venire  
dove le strade si aprono lente  
velocemente si perdono / senza rumori  
si oscurano  
dove autunno sfaticato si ritira rubando  
cuscini d'estate

##### L'intentato adesso

mezzora ha gli occhi dorati  
morendo arranca  
il tempo rotola addosso  
musica esplose antica  
solo questo, almeno questo sotto la pioggia  
si bagna  
arranca  
il tempo (lievemente)  
j'accuse d'occasione

Mi sembrava  
così poco solo — questo — almeno — questo  
così poco.  
Non più arroccati, non ancora  
scivolati nel pozzo,  
e non sempre stupiti, non per sempre  
addormentati sulle panchine  
adesso che  
così poco.  
l'estate inganna insulta  
scivola ingaggia  
e ancora  
hai luna e sole e vino  
da raccontarti su una spiaggia)  
Sgretolàti.

Sgretolàti.  
La clessidra prende tempo.  
suda l'aria.  
non c'è mai stato un centro  
(frenesia d'opposti)  
né sintesi d'opposti, un gancio, hai  
sempre perso tutto  
tutto perso.

#### CATERINA VERBARO

\* Caterina Verbaro è nata a Catanzaro il 13 ottobre 1962. Studia lettere presso l'Università di Firenze, dove attualmente risiede. E' inedita.



#### CINQUE POESIE

##### Ondaflex prenatal

le nostre storie terminate male  
le nostre storie termi/nate morte  
storni stornelli terminali interni  
istoriazioni termiche nemiche  
escoriazione termale  
sterni esterni termini  
alternanza  
flussi deflussi riflussi  
struttura strutta  
arti/ficiosità  
\*

riportano, i ricordi,  
le dolci umiliazioni  
frustrazioni  
benemerite normalità osservavano  
(mentre lontana attendeva la vergogna)  
i miei comportamenti sdruciolati  
\*

armigero toccato da sventura  
io sosto in cima al ceppo di un'idea  
e miro e son mirato dai ritorni  
degli echi smessi di colpi di fucile  
\*

##### Brandea

una certa femmina giovane et bella  
— onestamente... filare et texere  
amante... da la fatica a l'otio  
(i suoi comportamenti sdruciolati)  
quella donna  
questa Criside vicina si morì  
\*

##### ...Ventunounoottantaquattro...

non ha più niente da raccontare il tempo  
mellifluido assurdo assiduo ininfluenza  
(chiasmo spezzato o chiasmo inesistente)  
di fronte  
(sempre la stessa con ambiguità del testo:  
è questo  
un verso parentetico e insistente)  
al volto stanco della madre muta

#### ENRICO ZOI

\* Enrico Zoi è nato a Firenze il 19 novembre 1959 e qui risiede. Laureando in Letteratura Italiana all'Università di Firenze, ha collaborato al « Ponte » e a « Toscana Arte 2000 ». E' inedito.

# Lettere pratiche

Salvo Imprevisti: dieci anni di vita, una copertina che colpisce ancora, una iniziativa culturale poetica personale (sei ancora tu, Mariella, il motore ormai grande e non più solo...) che mi ha visto saltuariamente partecipe fin dagli albori per circa sette anni, altri impegni, altre idee, forse un falso riproporsi del problema avanguardia, laboratorio, mas-se ecc., o forse più semplicemente i fatti della vita. Certo sono tutti qui vicino a me i numeri di Salvo imprevisi usciti fino ad oggi, forse non più abbonato ma comprati di corsa da Feltrinelli o da Rinascita, comprati e non letti forse, ricordi di un momento, esperienza, spensierata esperienza, certamente esperienza spensierata come scriveresti tu, Mariella, ma non potevo in silenzio far passare dieci anni, dieci anni sono tanti, sono una infinità, sono un nulla, specie se passati al « ritmo del reale » del mondo immondo reale, pieno di idee e di miserie di idee, di fatti grandi e di miserie di fatti, in cui non è possibile né saltare un secondo né nascondere un minuto, il tempo è quello implacabile, scandito per tutti, possiamo sognare ma il tempo è quello, poeti o non poeti, scrittori, artisti, operai, verdi o rossi, il tempo scandito è quello, quello scandito per tutti.

Non c'è molto da dire: la rivista « vive » poeticamente oggi come allora; ci sono cose che riesco a « capire » ed altre che non mi trovano d'accordo e forse si torna da capo: laboratorio, avanguardie, ecc. No, io sono ormai da tempo alle prese con cose più infime, forse (lo 0,4 % del bilancio comunale speso per la « cultura », manifestazioni di avanguardia o di massa? quando la prima può, vuol dire diletto e fallimento e la seconda quasi sempre mediocrità culturale!). E poi siete sempre convinti di saper spiegare « volgarmente », di fare intendere, di cercar di scoprire insieme agli altri cos'è la cultura? Sì, forse è veramente necessario chiederselo più spesso nelle masse, alle masse, con le masse, anche in questa rossa e monocolora rossa toscana che cos'è la cultura: potrebbe forse risuonare più forte allora il rintocco implacabile che scandisce i secondi del tempo che passa.

Sì, qualcosa ho scritto ancora, chi sa che passandoci accanto, vivendo vicino dopo anni non ci rincontreremo...

Un saluto cordiale a tutti. Fraternamente.

**RINO CAPEZZUOLI**



Cara Mariella, cari compagni di S. I.,

è con gioia ed emozione che ho ricevuto e letto il numero della rivista che festeggia il « decennale ». Devo dire che non m'ero accorto della ricorrenza: ho comunque provato quello che si prova nell'apprendere una buona notizia sul conto della persona amata. (...)

In questi giorni ho rivissuto il cammino che ho percorso in questi anni insieme a voi (la cosa non è reciproca, nel senso che non potete dire di aver percorso un cammino insieme a me). Ricordo che un mio amico mi fornì una serie di indirizzi di gruppi e riviste di poesia. Era il 1978. Avevo diciott'anni. Scrisi per allacciare contatti.

Il vostro gruppo fu uno dei pochissimi che mi rispose. (...) Quello che mi colpì allora fu la « pulizia », l'onestà, la forza, il coraggio (scevro da spocchiosità), la tenerezza, la gioia e — soprattutto — l'enorme (ma veramente enorme) disponibilità al dialogo (il che voleva dire sicurezza di sé).

Il primo numero che ricevetti era quello su « Partiti e Movimento », il numero 12. Un mio amico francescano disse che era giusto e naturale che una rivista di poesia sorgesse a Firenze, anche se a me riusciva difficile afferrare il nesso tra la Toscana del Boccaccio, di Dante e del Petrarca e la vostra esperienza. Ma il nodo rappresentato dalla « tosc-

nità » delle lettere italiane mi dava forza. Per farla breve: questo sapore di dolce amaro, di vita e di morte, di vecchio e di nuovo mi ha sempre accompagnato nel mio rapporto con la vostra rivista. (...)

Poi c'è stato il numero sui premi: appena letto ho provveduto a stracciare tutti i bandi e bandini di concorso; è stato un numero importante per me; un numero materiale, un po' burocratico, meno vaporoso e coloso, ma utile sempre. Poi il numero su « Donne e linguaggio »: lì mi sono perso; è stato come se avessi attraversato una foresta; corsi d'acqua, selvaggi con le lance dalla punta acuminata che mi spiavano tra le foglie, e poi la città, grattacieli altissimi, di un bel grigio intenso, incroci paradossali, vigili ed automobili intenti a fare — da bravi — il proprio mestiere.

Poi Di Ruscio che già conoscevo per via dell'antologia di Majorino, ma che voi avete contribuito a far conoscere meglio. Un altro autore che ho conosciuto — e questa volta esclusivamente — attraverso di voi è stato Ferdinando Camon; mi chiedo: come posso non amarvi?

Poi un giorno mi arriva il numero sulla cui copertina non risulta più la stampigliatura: « altro materiale di lotta ». Ah! Mi chiesi perché.

(...) Tra di noi potevamo e dovevamo illanguidirci e irrobustirci con le discussioni cavillose sulle linee da adottare (contemplando anche l'ipotesi finale del non adottare nessuna linea) ma di fronte agli altri — agli esterni — dovevamo possedere la nostra vera faccia: che era quella di chi — nonostante tutto — credeva nella possibilità di contaminare diversi livelli di lotta al fine di creare/costituire rapporti, situazioni e — in ultima analisi — una società (delle società) più giusta/e.

Comunque, tolto « l'altro materiale di lotta », rimaneva un quadrimestrale di poesia, il che non è poco: anzi era quasi tutto. Certamente era un tutto abbastanza vario, piacevole, per niente oppressivo. (Come mi sono piaciuti quei numeri in cui venivano ospitati interventi di persone che su un medesimo tema dicevano cose completamente diverse: es. nel n. 27/28 — Tema: poesia/narrativa/editoria. Oppure si prenda lo stesso numero dedicato al decennale: a pag. 4: G. Barberi Squarotti augura alla redazione di buttare via anche gli schemi della cultura alternativa. A pag. 5 Ferruccio Brugnara chiede alla redazione di continuare (o riprendere) ad aggredire i problemi scottanti che viviamo in questi giorni. Tutto questo non è post-moderno: è la semplice dimostrazione che Salvo Imprevisti continua ad ospitare momenti di dibattito seri ed importanti (...).

A rifletterci bene è impressionante come l'uomo riesca a legarsi — epistolarmente — in maniera così forte con persone che non ha mai conosciuto di persona.

Credo che con questa ultima pagina di questa lettera lunghissima ho festeggiato abbastanza il vostro decennale.

Cara Mariella, cari compagni di Salvo Imprevisti, vogliate gradire i miei più affettuosi saluti.

**LUCIANO STOLFI**



## AI LETTORI, AGLI ABBONATI

Coloro che inviano alla redazione dattiloscritti in lettura, per un giudizio critico e per eventuale pubblicazione, sono pregati di accludere una nota bio-bibliografica che li riguarda, nonché un bollo per la risposta. Grazie.

LA REDAZIONE

## QUADERNI DI BARBABLU'

- N. 1 - Carlo Fini, **L'«altra Salomè»**, tre poesie inedite di Attilio Lolini con un disegno di Mino Maccari. Introduzione e nota biografica (esaurito).
- N. 2 - Luigi Oliveto, **Undici natturmi e una canzone**, con nota introduttiva dell'autore e una postfazione di Achille Serrao.
- N. 3 - **Tangenze: proposta di incontro poesia-grafica**, catalogo della mostra, con 22 poeti e 6 disegni.
- N. 4 - Piero Santi, **Diario con gli amici**, con una memoria di Alessandro Parronchi e cinque disegni di Di Cocco, Guasti, Rinaldi, Tissot, Tolu.
- N. 5 - Ferdinando Falco, **La bardana del greco** (Venti sonetti). Prefazione di Francesco Paolo Memmo.
- N. 6 - Tommaso Di Francesco, **Persona**, con una nota di Renzo Paris e un disegno di Augusto Pantoni.
- N. 7 - Carlo Bordini, **Poesie leggere**. Prefazione di Alfonso Berardinelli.
- N. 8 - Mariella Bettarini, **Ossessi oggetti/spiritate materie**, con una nota di Roberto Coppini.
- N. 9 - Sergio L. Miranda, **Come un guerriero abbandonato**, con una indiscrezione biografica di Piero Santi.
- N. 10 - Luigi Oliveto, **L'enigma ricomposto, con una nota** di Gianni Scaglia e tre disegni di Ernesto Treccani.
- N. 11 - Roberto Voller, **Peer Gynt**, con una nota di Giancarlo Majorino.
- N. 12 - Antonio Veneziani, **Brown Sugar**. Prefazione di Dario Bellezza.
- N. 13 - Ruggero Lolini, **Emily D.** Libretto di Attilio Lolini, con un appunto dal Diario di Sylvano Bussotti.
- N. 14 - Roberto Coppini, **Suite inglese**, prefazione di Luigi Baldacci.
- N. 15 - Mariella Bettarini, **Poesie vegetali**, con 10 foto originali di Gabriella Maletti. Prefazione di Lamberto Pignotti. (102 copie numerate. L. 15.000).
- N. 16 - Dario Bellezza, **Colosseo**.
- N. 17 - Riccardo Reim, **La bianca dama di Cornovaglia**, con una nota di Renzo Paris e un disegno di Copi.
- N. 18 - Sebastiano Vassalli, **Manuale di corpo**, con una nota in versi di Carlo Fini.
- N. 19 - Antonio Ricci, **L'ora illegale e altre poesie**, prefazione di Tommaso Di Francesco, con una lettera di Piero Santi.
- N. 20 - Renzo Paris, **Vajulitt**.
- N. 21 - Francesco D'Alessandro, **Il giorno dei santi di ghiaccio**, con una nota di Elio Pecora.
- N. 22 - Massimo Cantoni, **Ave terra**. Prefazione di Gino Baratta.
- N. 23 - **Collettivo di poesia n. 1**. Cioni, Marcheschi, Papa, Sardella, Scalesse, Sicari.
- N. 24 - Giorgio Weiss, **Versi senza con senso**, con una nota di Vito Riviello.
- N. 25 - Attilio Lolini, **Libretti d'opera**.
- N. 26 - Gianni D'Elia, **Interludio**, con una nota in versi di Attilio Lolini.

## TESTI E TESTIMONIANZE

- N. 1 - Paolo Cesarini, **Avventure ritrovate**. Prefazione di Carlo Fini.
- N. 2 - AA.VV., **Il giorno dei viventi**, tre poesie di Eugenio Montale.
- N. 3 - Franco Fortini, **Memorie per dopo domani**.
- N. 4 - Nikola Sop. **Nova ars amandi**.

### Di prossima pubblicazione:

- N. 4 - Giuseppe Mazzoni, **La casa del silenzio**, a cura di Alberto Olivetti. Prefazione di Paolo Cesarini.

## TACCUINI DI BARBABLU'

- Mario Luzi, **Ritorno a Siena** (esaurito).
- Piero Santi, **Mi corazon, ohimé, no duerme**.
- Federico Tozzi, **Fonti**.

## LE AUTOINDISCREZIONI

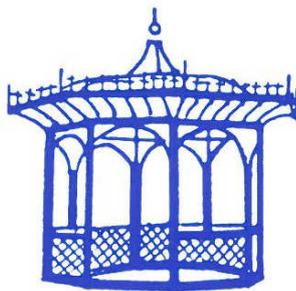
- Luca Graziani, Piero Santi, **Due**.

## CHIROGRAFIE

- N. 1 - Antonio Prete - **Chirografie** (Variazioni per Mallarmé).

---

I Quaderni di Barbablù costano L. 5.000 a copia, i volumetti della collana **Testi e testimonianze** L. 6.000, mentre i **Taccuini** e le **Autoindiscrezioni** si vendono a 3.000 lire a copia.  
Si possono ordinare **5 Quaderni** al prezzo speciale di lire 20.000.  
Per ordinazioni rivolgersi ad ATTILIO LOLINI, Via Duccio di Boninsegni, 19 - 53100 Siena.



## GAZEBO

collana di poesia e prosa

a cura di M. BETTARINI e G. MALETI

Casella postale n. 374 - 50100 FIRENZE

GAZEBO nasce dalla necessità di dare maggiore spazio a voci (giovani o meno giovani, ignote o meno) di autori di poesia e prosa creativa e critica; quello spazio che, per motivi pratici, ci è spesso impossibile dedicare loro sulle pagine di « Salvo imprevisti ».

GAZEBO nasce in parallelo al lavoro teorico della rivista, pur risultandone anche autonomo. È a cura di due sole redattrici e secondariamente (cosa che in questo preciso momento politico ed editoriale ci pare determinante) ha costi molto ridotti, pur conservando una sua qualità grafica.

GAZEBO perché siamo convinte che, nonostante le apparenze, gli spazi per la scrittura esordiente (emergente) siano molto ridotti, soffocati da una parte dalla grossa editoria inaccessibile e dal « sottobosco » profittatore dell'altra.

GAZEBO come momento di riflessione, ricerca, piacere di una sosta, di un auto-ritrovamento, di incontri in un luogo naturale e culturale insieme.

GAZEBO ha in preparazione — come primo numero della collana — un volumetto a più voci dal titolo **Etrusca-mente**, un lavoro di poesia ideato da alcuni redattori di « Salvo imprevisti » attorno al tema degli Etruschi. Sono in preparazione altri titoli.

---

Ogni volume costerà L. 4.000. Chi volesse acquistare il primo titolo può inviare tale somma mediante vaglia postale intestato a: MARIELLA BETTARINI - Borgo SS. Apostoli, 4 50123 FIRENZE.

I dattiloscritti in lettura (corredati da una notizia bio-bibliografica dell'autore) vanno invece inviati al seguente indirizzo:

1) « SALVO IMPREVISTI » - GAZEBO - Casella postale n. 374 50100 FIRENZE.

Si prega allegare francobollo per la risposta

---

SALVO IMPREVISTI - quadrimestrale di poesia

dir. resp.: Mariella Bettarini - red. amm.: Borgo SS. Apostoli, 4 - 50123 Firenze - registrazione Tribunale Firenze n. 2331 del 9/2/1974

L. 4.000

Tipografia Calducci - Via dell'Oriuolo 15/R - Firenze