

ISSN: 2611-8378
ANVUR area 10

Contributi convegno "Teatro e poesia", 25
maggio 2026

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it

© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

TEATRALITÀ DELLA POESIA, POESIA NEL TEATRO

Francesco Muzzioli

RIASSUNTO

Il carattere teatrale della poesia di Pagliarani si deduce da vari aspetti: la presenza di voci diverse, la gestualità e, non ultima, la dinamica del ritmo. Sarà interessante verificare come procede Pagliarani quando, seguendo la tendenza di quasi tutti i Novissimi, porta sulla scena un suo testo poetico di *Lezione di fisica*.

PAROLE CHIAVE: Elio Pagliarani, Novissimi, Teatralità della poesia, Poesia a teatro, Critica teatrale

ABSTRACT

The theatrical nature of Pagliarani's poetry can be deduced from various aspects: the presence of different voices, the gestures, and, last but not least, the dynamic rhythm. It will be interesting to see how Pagliarani proceeds when, following the trend of almost all the Novissimi, he brings one of his poetic texts from *Lezione di fisica* to the stage.

KEYWORDS: Elio Pagliarani, Novissimi, Theatricality of poetry, Poetry in the theatre, Theater criticism

Proprio all'inizio del suo scritto programmatico, *Teatro come verifica*, che apre oggi il volume di critica teatrale *Il fiato dello spettatore*, Elio Pagliarani spiega a chiare note che la sua posizione o disposizione verso il teatro (un certo teatro) nasce dall'esperienza pratica della lettura in pubblico delle sue poesie: «A teatro è il fiato dello spettatore che dà fiato all'attore. Lo so per via che ogni tanto recito versi: io vario, essi variano. In funzione di chi ascolta, e

viceversa».¹ Se dunque il teatro è una forma di *verifica*, in quanto il testo non potrà stare lì a dormire nella sua carta in attesa di essere risvegliato da un amorevole lettore, ma dovrà, messo in scena, subito colpire e tenere sveglio uno spettatore che non fa sconti ed esige continuo stimolo; se è questo, la stessa lettura ad alta voce diventa una forma, per quanto semplificata, di verifica della poesia e precisamente la prova del suo *dinamismo*. Per "funzionare" nella "messa in voce" la poesia dovrà essere dotata di un buon grado di *teatralità*.

Certo, il teatro è un luogo privilegiato perché può giocare su molti livelli, tanto che non si sa mai bene a chi attribuire la paternità dell'opera, se al regista o all'autore o agli attori, e si consideri anche lo scenografo, il costumista, l'autore delle musiche, ecc. Così tanti collaboratori, che da qualche parte scatterà pure un procedimento convincente! Il Pagliarani critico teatrale lo sa bene e spesso lo vediamo apprezzare l'uno o l'altro, quasi mai tutti, essendo valutatore esigentissimo in un'epoca dove c'era abbondanza di operatori geniali e ci si poteva permettere qualche stortura di naso. Il teatro è pluridimensionale, la poesia invece monodimensionale: e tuttavia, nel suo limite "lineare" soggiace allo stesso imperativo che «è saltare è saltare è saltare / se no sulla coda ci mettono il sale».²

Si potrebbe pensare al disordine di uno che va avanti «a bile e umori»; ed effettivamente – sempre nella prima parte del *Fiato* – compare un elogio delle "emozioni" che parrebbe in sintonia con una certa retorica odierna («Arte è comunicazione di emozioni, lo dicevo anche alle serali»³). Ed è vero che, anche in sede di cronaca teatrale Pagliarani non esita a portare a riprova il suo rapporto personale con lo spettacolo, se ne viene preso oppure se ha patito la noia. Ma si guardi bene e si continui a leggere il passo: perché le emozioni delle quali si parla non sono affatto commozioni spirituali o empatiche adesioni, sono le reazioni del sistema nervoso, di "vago", "gran simpatico", di "rami" e "plessi viscerali", una risposta corporea esplicitamente ispirata da Artaud. E poi, attenzione:

Epperò, verificando che in pratica ci comportiamo, soprattutto nel giudicare le manifestazioni artistiche, ma anche nell'operare, non solo come se ritenessimo comunque secondaria la destinazione vago-simpatica, ma principalmente come se fossimo convinti che per interessare vago e simpatico bisogna necessariamente passare prima per

¹ E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro*, Roma, L'orma, 2017, p. 9.

² Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, Milano, Garzanti, 2006. p. 207. Questo verso viene così interpretato da Luigi Ballerini: «È a questo punto che possiamo ritirare fuori lo stilema del continuo saltare e rivisitarlo alle luce delle affermazioni bretoniane; e cioè, in pratica, dire così: che Pagliarani, nello scrivere, segue una traccia (leggi: si sforza (o finge) di aderire un'analisi), poi l'abbandona (irritato dalla sua insufficienza), ne infila un'altra, ritorna alla prima (se ritorna) e via dicendo, riuscendo alla fine non certo a fissare la forma di un certo contenuto, ma a inventare invece una *danza*» (*Elio Pagliarani: poesia come respiro e come continuo saltare*, in L. Ballerini, *4 per Pagliarani*, Piacenza, Scritture, 2008, p. 109).

³ E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore...*, cit., p. 19.

il sistema centrale – aggiungevo spesso, anche per iscritto, «emozioni eminentemente intellettuali».⁴

Insomma, Artaud con Brecht;⁵ Carmelo Bene con il Living Theatre, il "neobarocco" con il "gestuale", ecc.

Ora, se il proprio della poetica comune tra Novissimi e Gruppo 63 è la risposta alla riduzione della parola a merce, nel caso di Pagliarani si realizza non come manipolazione o invenzione neologistica e neanche come asemanticità incoerente, ma come dinamismo per così dire "sintattico". Con ciò egli determina una sorta di classifica dei generi, in cui il teatro tiene il vertice:

Sembra chiaro che il teatro, almeno quello inteso alla maniera di Artaud, è lo strumento più adatto a superare *linguisticamente* la crisi della parola (e il romanzo quello meno adatto, perché ha meno possibilità strutturali di contestarla, straniarla, stravolgerla, senza con ciò stesso precludersi troppo spesso linguaggio, comunicazione; laddove il verso risulta già relativamente più autonomo, e più capace di autostraniamento).⁶

Con il che si trova precisamente rovesciata la gerarchia di Bachtin che vedeva nel romanzo il genere più "animato" e plurale, mentre la poesia anche migliore soggiace alla voce unica. Ma si tratta di un confronto puramente ideale perché all'altezza delle citazioni precedenti Bachtin era pressoché sconosciuto presso di noi e non solo. Tra l'altro, la prima volta che lo sentii nominare fu proprio leggendo la rivista di Pagliarani, "Periodo ipotetico".⁷

Se mi riferisco a Bachtin in controluce è proprio perché il dialogismo che per lui è il perno del dinamismo del romanzo (ha in mente i grandi dialoghi di idee dei *Fratelli Karamazov*) sembra non avere gran che spazio nella teatralità della poesia di Pagliarani. Anche là dove ci si aspetterebbe di trovarlo, come nel poemetto narrativo *La ragazza Carla*, di dialogo vero e proprio ce n'è poco. Ci sono sì le battute dei personaggi, ma di preferenza rese in modo indiretto oppure amalgamate nel testo senza nemmeno le virgolette. Anche all'inizio

⁴ *Ibidem*.

⁵ Spiega bene Luigi Ballerini: «mi limiterò a ricordare che i due poli entro cui egli situa l'esperienza teatrale che nel caso specifico lo interessa, portano i nomi di Brecht e Artaud. Le indicazioni sono preziose: colgono con molta precisione le due principali tendenze avvertibili nella sostanza linguistica e ritmica della poesia di Pagliarani. Quanto poi a stabilire a quale delle due tendenze sia più prossima la poesia "drammaturgica" di Pagliarani, direi che si potrebbe formulare la seguente ipotesi: Brecht esiste a livello dei sintagmi (cooptati o meno da varie fonti), Artaud a livello del ritmo cui quei sintagmi sono sottoposti. Tale ritmo traduce i sintagmi in formule rituali la cui funzione non è più quella della comunicazione (esplicativa, informativa, ecc), ma ha piuttosto il compito di creare un contatto analogico ed extrarazionalistico non *con i* materiali dell'esperienza di cui il poeta si serve, ma *tramite* quei materiali, con l'ambiente naturale e psicologico in cui si determina l'equilibrio vitale dell'autore-fruttore di poesia» (L. Ballerini, *4 per Pagliarani*, cit., p. 105n.).

⁶ E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore...*, cit., p. 22.

⁷ Alludo al saggio di G. Celati, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, in "Periodo ipotetico", nn. 4-5, 1971.

della parte III, quando Carla rivela alla madre il *mobbing* del principale («Nell'ufficio B non c'era nessuno / mi guardava con gli occhi acquosi... io non ci vado più»⁸), la replica minimizzante della «vedova signora Dondi» («non ti ha nemmeno toccata / gli chiederemo scusa»⁹) se il testo dice che non si fa aspettare («non ha dato tempo a sua figlia»), invece *nel* testo si fa aspettare e come, intervallata com'è da un brano in corsivo, tutto fuori della logica narrativa, che rievoca erotismi cinematografici («*Sagome dietro la tenda / Marlene con il bocchino sottile*», ecc.).

E si vedano anche le passeggiate di Carla con i suoi partner maschili. Con Piero ascolta senza molto interesse le notizie delle vicende calcistiche («a Carla assorta e lieve / Piero prese a dire: / Marcia / quest'anno / il campionato / che è un piacere»¹⁰): dialogo asimmetrico, quindi, e forse nemmeno esattamente riportato, visto che poco prima la voce narrante aveva avvertito di possibili reinvenzioni («Dialogo che possiamo immaginare»¹¹). Più avanti con Aldo: «Al ritorno, che è sera, poi la prende a braccetto / e non dicono niente, / ma va bene lo stesso»¹², che potrebbe tranquillamente rubricarsi nel sentimento degli innamorati non bisognoso di parole, sebbene poco dopo il rapporto verbale si mostri anche stavolta unilaterale: «e se accarezza Carla / le accarezza le mani, e parla»¹³ – né veniamo a sapere cosa le dice, forse discorsi politici dato che «Aldo s'arrabbia / e invece è lui che fa rabbia», sempre in bilico tra voce del personaggio e voce del narratore. Nel finale, troviamo, è vero, battute virgolettate:

Questo lunedì comincia che si sveglia
presto, che indugia svagata nella piazza
prima di entrare in ufficio, che saluta
a testa alta «Buongiorno» con l'aggiunta
«a tutti», che sorride cercando Aldo con gli occhi
che gli dice «Bella la ragazza e come
attenta ai suoi discorsi», che incomincia – forse – il lavoro
fresca.¹⁴

Ma è dialogo apparente, rappresentando non altro che l'entrata nella retorica dell'ufficio («Negli uffici s'imparan tante cose»¹⁵...) a pro di quella morale del

⁸ E. Pagliarani, *Tutte le poesie...*, cit., p. 143.

⁹ Ivi, p. 146.

¹⁰ Ivi, p. 133.

¹¹ Ivi, p. 132.

¹² Ivi, p. 148.

¹³ Ivi, p. 149.

¹⁴ Ivi, p. 153.

¹⁵ Ivi, p. 137.

Ne *La ballata di Rudi* mi sia lecito, scusandomi della ripetitività, tornare sul brano *A tratta si tirano*, che contiene una scena assolutamente teatrale. Come si ricorderà il brano è diviso in due parti, la prima che rievoca la vita povera dei pescatori e la seconda più breve sull'avvento della società dei consumi che rischia di far "appassire" proprio il mare e la speranza della pesca («di pescare tutte le sbornie dell'inverno in una volta sola»¹⁶). Quella che interessa in questa sede è la cerniera centrale:

Gesto "teatrale" davvero, ancorché difficilmente rappresentabile in un vero teatro, quello del cibo verdognolo lanciato verso l'altro come contestazione della miseria, della disuguaglianza sociale. E, anche qui, la presenza di interlocutori muti: quello fuori del testo («stia calma non sorrida») nel ruolo del pubblico, un soggetto femminile decurtato del nome, caduto in sede di montaggio; e, ancora, più pregnante, la divinità alla quale si rivolge Togna nella sua rabbiosa chiamata in scena e al contempo sconfessione-rifiuto del Grande Altro, unica voce rimanendo il soggetto enunciante con la sua vocazione ventriloqua che salva le proteste degli sfruttati del passato e le trasforma in grido espressionista. Splendido, per altro, il dinamismo dello scontro dei tempi verbali («che dirà che disse») molto più forte nel contraccollo tra il futuro e il passato che se si fosse adattato al modo corrente del condizionale ("che direbbe se visse oggi"...).

¹⁶ Ivi, p. 278.

¹⁸ Ivi, p. 169.

14

compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo.)»²⁰ (*Come alla luna l'alone*), che chiarisce, quest'ultimo, l'impostazione della pulsione ritmica "a scalare". Ancor di più la sovrapposizione al personale-esistenziale del prosaico storico-economico si attua nella sezione del *Fecaloro*. Per esigenze di sintesi, mi limito qui a commentare *La merce esclusa*, con quel suo cortocircuito del calcolo surreale dei conigli e dei polli («Problema: un ragazzo vede conigli e polli in un cortile Conta / 18 teste e 56 zampe / quanti polli e conigli ci sono nel cortile?»²¹ che arriva produrre mostri come il "conigliopollo" e il "coniglio spollato"; e, dall'altro lato l'analisi marxista di Rossi-Landi, straordinariamente adatta, con la sua "omologia" di produzione e comunicazione, merci ed enunciati, lavoro e capitale linguistico e quant'altro, adatta dico alla semantica dell'eterogeneo e del conflittuale.

Già in una nota *La merce esclusa* veniva definita "Recitativo a tre voci". Non è un caso dunque che venga scelta per essere inserita nella Compagnia dei Novissimi per essere eseguita al Teatro Parioli il 3 giugno 1965, assieme a testi di Giuliani, Falzoni e Balestrini. La trasposizione teatrale, ora compresa nel volume *Tutto il teatro* di Pagliarani,²² non si discosta dal testo scritto, anzi l'autore in un intervento a margine sostiene che questo serve a garantire l'apporto del regista («la maggiore libertà possibile»²³) attorno alla base verbale. Vi sono, però, delle indicazioni interessanti: la scena iniziale si svolge in un "grande magazzino", luogo appropriato alla mercificazione generale, e le battute sono spartite tra il direttore e i gruppi dei commessi e delle clienti. Poi, nella seconda scena, comincia a calare l'oscurità e i comprimari si trasformano nelle cavie e nelle infermiere (cui toccano le battute sui conigli e polli). Infine, l'ultima scena, ancora più al buio vede il monologo del direttore, la tirata rossilandiana sulla "circolazione linguistica". Trasposizione e spezzettamento che vanno nella giusta direzione del testo: i personaggi recitano frasi, per così dire, eterodirette; il consumo (del supermercato) diventa instillazione "clinica" del ragionamento assurdo;²⁴ l'esposizione del sistema economico è interrotta dal refrain «ridono le ragazze, ondeggiando sopra i tacchi / di sughero», che evoca, già a quell'altezza, l'edonismo della *happycrazia*. Le diverse modalità dell'ideologia ci sono tutte. Il fatto che gli attori pronuncino frasi che non li caratterizzano né punto né poco (come del resto avveniva nella teatralizzazione di *Povera Juliet* di Giuliani) collabora a indicare l'uniformità e

²⁰ Ivi, p. 187.

²¹ Ivi, p. 204.

²² E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, Venezia, Marsilio, 2013, pp.263-260. Si veda anche la scheda dello spettacolo in G. Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto*, Novate Milanese, Prospero, 2019, pp. 404-405.

²³ L'intervento è raccolto da Giovanna Lo Monaco nel volume sopra citato, ivi, p. 439.

²⁴ Così Gianluca Rizzo interpreta questo materiale: «Using the work of schoolchildren, Pagliarani shows how it is possible to subvert reality (that is the superstructure devised by the capital not the "real" reality) through the manipulation of the signs we use to name and indicate it» (G. Rizzo, *Poetry on stage. The theatre of italian neo-avant-garde*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2020, p. 68).

l'omologazione generali, l'indifferenziazione del linguaggio-merce. Al posto del dialogo si installa una sorta di *monodialogismo*, per usare un termine coniato da Vladimir Krysinski per caratterizzare gli sviluppi del dopo-Bachtin.²⁵

Nel risvolto del programma della serata del Parioli, recuperato da Gianluca Rizzo e inserito nell'introduzione a *Tutto il teatro*, Pagliarani elabora un manifesto sintetico in cui si legge, tra l'altro: «La crisi del personaggio è crisi di linguaggio»; e poi: «abbiamo vari linguaggi al posto di vari personaggi»; più sotto: «La crisi del personaggio (esaurimento dello psicologismo eccetera) postula uno straniamento oggettivo della recitazione: dal coro alla danza al balletto, coro danza balletto brechtianamente stravolti».²⁶ Ma si sarà capito già da prima che l'orizzonte verso cui è orientata la teatralità della poesia è quello di un teatro "sperimentale", dove la parola, depurata del riferimento al carattere, sia debitamente straniata; e l'azione, depurata della sensatezza del comportamento, diventi espressione corporea e estroflessione dell'inconscio.

Nel saggio *Artaud e la contestazione fisica del Living Theater*, posto per secondo ne *Il fiato dello spettatore*, Pagliarani dichiara:

d'altra parte, avanguardia, come ho cercato di chiarire altrove, è consapevolezza dell'artificiosità (non solo delle proprie operazioni, questo l'hanno sempre saputo tutti, mica esistono versi in natura) dei rapporti costitutivi della società in generale, ed è (quando è, nel suo piccolo) incessante contestazione di quelli proprio perché è contemporaneamente incessante contestazione dei propri mezzi espressivi, delle proprie operazioni artistiche (sperimentalismo).²⁷

²⁵ Cfr. W. Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, in particolare pp. 100-101.

²⁶ E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, cit., p. 9.

²⁷ E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore*, cit., p. 20.