

«Proviamo ancora col corpo». Il ritmo della riscrittura a teatro

Gianluca Rizzo

RIASSUNTO

Partendo dal 'manifesto minimo' di Elio Pagliarani, il saggio indaga il rapporto fra poesia e teatro come luogo di verifica del linguaggio. La crisi del personaggio, letta come crisi del linguaggio, apre uno spazio in cui ripetizione e riscrittura, tanto di materiali propri (da *La ragazza Carla* al *Faust di Copenaghen*) quanto di testi altrui (Savonarola), producono un doppio movimento di astrazione e incarnazione. Riprendendo la distinzione kierkegaardiana fra ripetizione e reminiscenza, e una breve digressione etimologica fra ripetere e replicare, il saggio propone di leggere la ripetizione teatrale pagliaraniana come una macchina produttrice di glitch poetici, capace di opporsi alla ripetizione statistica delle scritture generative dell'intelligenza artificiale. Il ritmo emerge infine come principio organizzatore più profondo, che sostituisce l'identità psicologica del personaggio e che accomuna Pagliarani ad altri sperimentatori come Emilio Villa, Corrado Costa e Carmelo Bene.

PAROLE CHIAVE: Pagliarani; teatro; ripetizione; riscrittura; ritmo; Kierkegaard; glitch poetico

ABSTRACT

Starting from Elio Pagliarani's 'manifesto minimo', this essay examines the relationship between poetry and theatre as a site where language is put to the test. The crisis of character, read as a crisis of language, opens a space in which repetition and rewriting of Pagliarani's own materials (from *La ragazza Carla* to *Faust di Copenaghen*), as well as of other authors' texts (Savonarola), produce a double movement of abstraction and embodiment. Drawing on Kierkegaard's distinction between repetition and recollection, and on a brief etymological excursus on ripetere and replicare, the essay reads Pagliarani's theatrical repetition as a machine producing poetic glitches, opposed to the frictionless statistical repetition of AI-generated writing. Rhythm ultimately emerges as the deeper organizing principle that replaces the character's psychological identity, linking Pagliarani to fellow experimenters such as Emilio Villa, Corrado Costa, and Carmelo Bene.

KEYWORDS: Pagliarani; theatre; repetition; rewriting; rhythm; Kierkegaard; poetic glitch

Pagliarani ripete spesso, e la critica lo ha sottolineato abbondantemente, che il teatro è un luogo di verifica in cui la poesia viene sottoposta alla prova della voce, del corpo, del fiato di attori e pubblico. Negli anni sono spesso ritornato a quello che altrove avevo definito 'manifesto minimo' e che offre, concisamente, una visione d'insieme del pensiero di Pagliarani sul teatro. Qui di seguito riporto il testo del dépliant da cui è tratto (ricopiandolo da una foto d'annata, che è ormai un cimelio essa stessa).¹ Mi vorrei concentrare soprattutto sulle parti evidenziate in grassetto:

1. Il teatro, parafrasando Eliot, è il tramite ideale, il mezzo più diretto per verificare la capacità di provocazione della poesia.
2. La crisi del personaggio è crisi di linguaggio: cominciamo di qui.
3. Cominciando, abbiamo vari linguaggi al posto dei vari personaggi.
4. I personaggi si scontrano, cioè si drammatizzano, nell'azione; i linguaggi nel significato.
5. La ripetizione si oppone frontalmente, Kierkegaard, alla reminiscenza: nonché rifiutare la malinconica blandizie del rimpianto, si fa piuttosto ossessione, trauma, lapsus, corrosione. Dicono anche che la ripetizione è l'atto col quale l'uomo prende su di sé la propria colpa. (E Artaud, e la tragedia? un'altra volta).
6. 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, appunto. Il teatro verifica l'interdisciplinarietà delle arti. Lapalisse.

Per prima cosa, sottolineiamo due assunti fondamentali che Pagliarani dichiara come punti di partenza: da un lato, la dissoluzione del personaggio come unità psicologica coerente; dall'altro, la centralità del linguaggio come campo di tensione e di conflitto. Da qui si potrà inquadrare la funzione della ripetizione e della riscrittura in quanto ritmo.

Riscrittura e ripetizione, a ben guardare, sono le due facce di una stessa medaglia, soprattutto quando per riscrittura si intenda la pratica doppia (e doppiamente frequentata da Pagliarani) per cui da un lato ci si impossessa di testi altrui per piegarli ai propri scopi (da Savonarola alle conversazioni alla fermata dell'autobus), e dall'altro si rielaborano ricorsivamente i propri materiali poetico-linguistico-narrativi, che possono cominciare come soggetto cinematografico (*La ragazza Carla*), per poi passare alla forma poemetto, e magari anche risuonare alla radio (*Col semaforo rosso*) o sulle tavole di un palcoscenico (*La merce esclusa* o *il Faust di Copenaghen*, quest'ultimo ottenuto impiegando entrambe le strategie di riscrittura).

Questo continuo passaggio dalla poesia al teatro, questa reiterazione del testo da una replica all'altra, producono due effetti apparentemente

¹ Il 'manifesto minimo' è stato pubblicato per la prima volta in G. RIZZO, *La verifica della poesia: il teatro secondo i Novissimi, Pagliarani (e T.S. Eliot)*, «Autografo», XXI, 2013, n. 50, pp. 121-137.

contraddittori. Da un lato, un processo di astrazione progressiva; dall'altro, un effetto di incarnazione del linguaggio nella voce di autore, attori e pubblico.

Per quanto riguarda il primo aspetto, l'astrazione, è facile mostrare nei testi (anche se qui manca il tempo) come nel teatro di Pagliarani le battute esistano separatamente dai personaggi che le pronunciano. Le parole non appartengono a una singola identità scenica, ma possono essere variamente ridistribuite. Il personaggio smette di essere un centro psicologico coerente e diventa piuttosto un punto temporaneo di attraversamento del linguaggio.

Questo fenomeno è particolarmente evidente nel *Faust di Copenaghen*, dove l'assegnazione delle parti è volutamente intricata e instabile. Nella teatralizzazione della *Merce esclusa*, invece, l'ambientazione si sposta radicalmente (da un centro commerciale a un ospedale) senza che si registri una modifica della struttura verbale del testo: le parole restano, i personaggi cambiano.

La frattura tra battuta e personaggio conferisce maggiore autonomia al linguaggio, che diventa materiale mobile, riutilizzabile. In questo senso, la ripetizione non consolida il significato, ma lo destabilizza. Ogni nuova assegnazione di una battuta, ogni nuova collocazione scenica, produce uno slittamento di senso. E cioè: la crisi del personaggio è una crisi del linguaggio, come nel secondo punto del 'manifesto minimo'.

Ma accennavo anche a un processo, apparentemente contraddittorio, di incarnazione. Quanto più la parola si separa dal personaggio e da un contesto stabile, tanto più tende a manifestarsi come evento materiale, corporeo, fisico. È come se, perdendo i propri ancoraggi psicologici e narrativi, il linguaggio acquistasse peso sonoro, ritmico, respiratorio, facendo emergere con maggiore evidenza (e mettendo a profitto) ciò che normalmente resta sullo sfondo: il ritmo, la grana della voce, la durata dell'enunciazione.

Ogni replica modifica inevitabilmente il testo, anche quando le parole restano identiche. Cambiano il tempo della pronuncia, la respirazione dell'attore, le esitazioni, gli accenti, le accelerazioni o gli inceppi ritmici. È qui che il concetto di 'verifica' assume un significato ulteriore. Verificare la poesia a teatro non significa semplicemente testarne l'efficacia semantica la comprensibilità, o la «capacità di provocazione» ma soprattutto testarne la tenuta respiratoria e muscolare. Mentre il testo si astrae dai personaggi, ecco che si re-incarna nella performance, e questa tensione tra astrazione e incarnazione costituisce forse uno degli elementi più attuali e produttivi del teatro di Pagliarani.

Sempre nel 'manifesto minimo', si legge che «la ripetizione si oppone frontalmente, Kierkegaard, alla reminiscenza: [...] ossessione, trauma, lapsus, corrosione». È un passaggio rapido, aforistico quanto il resto del 'manifesto', ma che contiene elementi fondamentali per comprendere non solo il teatro, ma anche, in generale, l'idea di scrittura di Pagliarani. Detto sommariamente, e semplificando forse indebitamente, per Kierkegaard la reminiscenza guarda al passato, recupera ciò che è stato e lo contempla retrospettivamente: è il movimento della nostalgia, del rimpianto, dell'idealizzazione malinconica. La

ripetizione, invece, è un movimento in avanti, creativo, propositivo. Nelle parole di Kierkegaard: «ripetizione e ricordo² sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti».³

Una breve digressione etimologica ci sarà d'aiuto. In danese, la parola 'ripetere' è un termine composto che vale per 'ri-prendere', e cioè prendere di nuovo, ancora una volta.⁴ In italiano, parallelamente, può essere illuminante la distinzione, radicata nell'etimologia, fra 'ripetere' e 'replicare'. Ripetere, dal latino *repetere*, e cioè chiedere nuovamente, ma anche come forma intensiva di andare, muovere verso. Tornare a dire o a fare, quasi riandare su ciò che si è fatto o detto. Replicare, invece, imparentato col francese *replier*, che poi conduce all'inglese *reply*, cioè rispondere, è come dire ripiegare, (plicare → dal greco *plèkein*), riavvolgere, che metaforicamente vale per tornar di nuovo a fare o dire una cosa, quasi sovrapponendola a sé medesima.

Quando Pagliarani fa poesia a teatro, non sta semplicemente trasferendo un testo da un medium all'altro, né sta 'replicando' qualcosa di già compiuto; piuttosto, usa il palcoscenico per riattivare i testi, ri-prenderli, come si potrebbe dire seguendo l'etimologia del termine in danese, spingerli in avanti, praticando quella che potremmo chiamare (in termini apparentemente paradossali ma profondamente kierkegaardiani) una ripetizione del diverso. La stessa battuta pronunciata da un attore diverso, o dallo stesso attore in un altro contesto, o un'altra serata, non coincide più con se stessa. Ogni replica è una nuova esposizione del linguaggio al rischio della performance, al ritmo del corpo. La ripetizione, cioè, non produce identità ma variazione. O, meglio, ogni performance a teatro non è replica (in senso kierkegaardiano), non dovrebbe esserlo, ma piuttosto è tentativo, votato al fallimento, chiaramente, di ripetere.

Kierkegaard, infatti, insiste su come la vera ripetizione sia sempre esposta al fallimento. Non è mai garantita. Può incepparsi, deformarsi, perdere l'equilibrio. Ed è precisamente qui che il riferimento pagliaraniano a termini come 'lapsus', 'trauma' e 'ossessione' acquista senso. La ripetizione non è il tranquillo ritorno dell'identico, ma una forza perturbante. Ripetere significa esporsi alla possibilità dell'errore.

Qui il nesso con il concetto contemporaneo di glitch, inteso come risorsa estetica, diventa particolarmente interessante. Se definiamo il glitch come un errore produttivo, un'interruzione che rivela la struttura del sistema e produce nuove forme inattese, allora la ripetizione teatrale di Pagliarani può essere letta come una macchina per la creazione di glitch poetici. Il testo ripetuto non si stabilizza: si incrina. E proprio in quell'incrinatura emergono nuove intensità, nuove relazioni tra voce e significato. Ogni tentativo di riprodurre fedelmente il testo produce differenza. Ogni iterazione introduce rumore, deviazione, interferenza.

² Pagliarani, nel 'manifesto minimo', parla di «reminiscenza» invece che «ricordo», ma vale la stessa contrapposizione, sia pure con una terminologia diversa.

³ S. KIERKEGAARD, *La ripetizione*, Milano, BUR Rizzoli, 2021, p. 12.

⁴ Vd. qui <https://pietyonkierkegaard.com/2016/02/17/on-repetition/>

Questa intuizione mi sembra particolarmente utile oggi, nel contesto della poesia contemporanea e della diffusione delle scritture generative prodotte dall'intelligenza artificiale. I modelli linguistici LLM tendono infatti verso una ripetizione statistica: producono variazioni controllate all'interno di schemi probabilistici, minimizzando l'errore e l'attrito. E dunque, la loro capacità 'generativa' è in realtà una ripetizione eccessivamente, innaturalmente fluida, coerente, priva di asperità o resistenze corporee. Pagliarani ci ricorda che il valore creativo della ripetizione emerge proprio dall'imperfezione della performance. Non dalla stabilità del sistema, ma dal suo momentaneo cedimento. Ripetere, allora, non significa tornare all'identico, ma creare le condizioni perché qualcosa, nel ritorno, possa finalmente cambiare.

Lo stesso discorso si può e si deve fare per la riscrittura di testi altrui.⁵ E cioè, quando Pagliarani riscrive, per esempio, Savonarola consegna al lettore una forma di ripetizione che si oppone alla mortificante reminiscenza (replica) praticata dall'intelligenza artificiale.

La ripetizione e la riscrittura che si sono discusse acquistano maggior senso se si considerano come manifestazioni macroscopiche di un principio più profondo, che funziona da vero motore estetico della scrittura di Pagliarani: il ritmo. È il ritmo, infatti, a organizzare tanto la ripetizione quanto la trasformazione del testo; ed è sempre il ritmo a rendere possibile quel movimento oscillatorio tra astrazione e incarnazione che abbiamo descritto.

Volendo, si potrebbe avanzare un'ipotesi più temeraria: se quello di Pagliarani è, come credo, un genio essenzialmente teatrale, allora la sua scrittura è costitutivamente poetica proprio perché eminentemente ritmica. Non nel senso riduttivo di una musicalità ornamentale, ma nel senso più radicale di una scrittura pensata per l'enunciazione, per il respiro, per il tempo della voce, della ripetizione-variazione. Il ritmo, qui, non è un elemento aggiuntivo al significato, ma piuttosto la modalità attraverso cui il significato accade.

È il ritmo a garantire continuità là dove l'identità dei personaggi si dissolve. La crisi del personaggio formulata nel 'manifesto minimo' può essere letta anche come una sostituzione del principio psicologico con il principio ritmico. Non sono più i personaggi a organizzare il testo, ma le ricorrenze, gli scarti, le iterazioni, le accelerazioni e le sospensioni della lingua.

Se, poi, come ci insegna Kierkegaard, la ripetizione è ricordare in avanti, allora il ritmo è precisamente ciò che consente questa proiezione in avanti della scrittura, della poesia, del teatro.

E si comprende meglio anche il rapporto tra ripetizione e glitch. Il glitch non interrompe semplicemente il flusso ritmico: ne rivela la struttura. L'inceppo, la dissonanza, la ripresa ossessiva mostrano che il ritmo (in poesia) non è una regolarità meccanica, ma un equilibrio instabile tra continuità e rottura. In Pagliarani, questo ritmo è sempre sul punto di spezzarsi, ed è proprio la sua precarietà a renderlo vivo. Di conseguenza, per lui, la poesia non è semplicemente un genere letterario, ma piuttosto la si potrebbe definire

⁵ Qui si dirà brevissimamente, ma mi riprometto di tornare su questa riflessione, con tutta la calma e la cautela dovute, nella versione in volume di questo intervento.

come una certa intensità ritmica della lingua, che a teatro può essere verificata, esposta, condivisa.

Concludo osservando che il discorso qui tratteggiato su ripetizione, riscrittura, ritmo e identità a proposito della scrittura di Pagliarani andrebbe esteso ad altri suoi compagni di viaggio, che con lui hanno condiviso lo stesso contesto culturale e percorsi di sperimentazione in parte paralleli.

Penso soprattutto a Emilio Villa e Corrado Costa (per non dire, poi, di Carmelo Bene!). Pur profondamente diversi da Pagliarani — per tono, forme, rapporto con la scena e con la corporeità della voce — tutti e tre sembrano condividere con lui la preoccupazione di preservare le condizioni di possibilità della comunicazione artistica (e poetica in particolare). Attraverso iterazioni, slittamenti, tautologie deformate, variazioni minime e montaggi ossessivi, Costa, Villa e Bene, ciascuno a suo modo e per i propri fini, mostrano come il principio di identità sia finzione instabile, abitudine percettiva ingannevole (Wittgenstein).

Crisi dell'identità, riscrittura, ripetizione, ritmo sono gli elementi di un sillogismo (o gli ingredienti di un incantesimo, se si preferisce una metafora magico-alchemica) per liberare la poesia dalla letteratura ed assicurarne la sopravvivenza nella contemporaneità.

BIBLIOGRAFIA

S. KIERKEGAARD, *La ripetizione*, Milano, BUR Rizzoli, 2021.

E. PAGLIARANI, *Faust di Copenaghen*, in ID., *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 129-196.

E. PAGLIARANI, *La merce esclusa*, in ID., *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 261-270.

E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.

G. RIZZO, *La verifica della poesia: il teatro secondo i Novissimi, Pagliarani (e T.S. Eliot)*, «Autografo», XXI, 2013, n. 50, pp. 121-137.