

Il primo amore

Il poeta e il coro del silenzio

Tiziano Scarpa

La poesia è assoluta e inospitale. Non c'è posto per la voce, né per il poeta, che viene sfrattato dalla sua stessa poesia. Il lettore di poesia, con l'atto stesso della sua lettura, è come se dicesse: "Tu, poeta, non c'entri. No, non c'entri nemmeno con le tue poesie. Sta' zitto: faccio da solo. Leggo da solo. Va' via. Lasciami solo con la poesia. Non mi importa se l'hai scritta tu. Me la leggo da me." È un atteggiamento legittimo, un'estetica della lettura, una concezione della poesia che anch'io pratico, come lettore silenzioso e solitario delle poesie altrui.

Ma se le cose stanno così, che cosa si mette in scena, allora, quando si legge poesia in pubblico? Cosa si vuole quando si invita un poeta a leggere i suoi versi? Si vuole che egli sia assoluto, *inospitale e inospitato*.

L'attore, la statua e l'esibizionista

Al poeta non è consentita l'incorporazione dell'alterità, l'ospitalità dell'altro. Pensate invece a ciò che avviene comunemente a teatro: l'attore attua la personificazione di un altro, incorpora il personaggio, si lascia possedere idealmente, e fisicamente, dalla personalità altrui: la ospita dentro di sé. Cambia voce e andatura, si trucca, si mette un costume. Al poeta è consentito soltanto porgere parole, e casomai incorporare un'unica porzione di mondo: quella che coincide con i suoi contorni personali. Il proprio corpo, la propria voce, le proprie parole, e basta. Il resto è espulso. Il poeta deve andare in scena vestito soltanto di se stesso. È un poemoforo puro, e anche un egoforo, non un eteroforo com'è l'attore.

A ben guardare, però, le cose non stanno esattamente così. Il poeta va in scena senza costumi, senza avvalersi di scenografie o strumenti o trucchi, senza "teatro" (e senza

il suo doppio!, vale a dire senza ciò che da Artaud in poi è considerato essenziale e irrinunciabile per il teatro: il grande apparato tecnico che, da semplice scenografia, si fa sostanza scenica protagonista al pari della parola e degli attori). Ma è come se il poeta avesse incorporato o assorbito lo sfondo, come se fosse la scenografia di se stesso. Mi viene in mente un'antica statuette egizia: è un ippopotamo, sulla sua pelle sono disegnate le canne del Nilo: quella statuette è contemporaneamente (mi viene da dire "conspazialmente") se stessa e scenografia di se stessa. Oltre all'attore, dunque, per comprendere che cos'è un poeta che legge i suoi versi in pubblico, c'è quest'altra figura che bisogna tenere presente sottolineando analogie e contrasti con il poeta in scena: la statua. Pensiamo a un monumento che raffigura un eroe del Risorgimento, al centro di una piazza: che cosa lo contraddistingue? La mancanza di tutto il suo contorno ambientale e storico. È immerso in un altro tempo, in un altro spazio. Il monumento a Garibaldi è vestito come nel 1860, il suo cavallo ha i finimenti d'epoca, il condottiero ordina la carica ma intorno a lui non c'è nessuna truppa, di fronte a lui non si vede nessun esercito nemico da assaltare; in piazza circolano le automobili e squillano i

telefoni cellulari. È una figura paradossale, un alieno, una presenza transtemporale e transpaziale. Anche il poeta che va in scena ha una qualche affinità con la figura della statua: generalmente non si mette il costume da scena, va vestito così com'è (conosciamo qualche eccezione, nelle performance di Hugo Ball al Cabaret Voltaire, per menzionare soltanto un esempio). Che cosa significa, questo? A differenza della statua, il poeta non viene da un'altra epoca. Eppure, come la statua, non si adatta all'immersione ambientale della scena, non predispone un costume e una scenografia per la scena. Dunque il poeta in scena impersona la sua provenienza da un'alterità, la sua, che non è il passato storico o il mondo ideale e fantastico della mitologia (come la statua di un dio greco). Da dove viene, allora? Dal presente. La semplice apparizione del poeta in scena rende tutto il presente paradossale. Il poeta che non si mette il costume da scena, porta sulla scena la sua irruzione aliena, come una statua che è venuta a farci visita scontornata dal suo ambiente e dalla sua epoca. È una visita transtemporale e transpaziale di una figura ritagliata da un altro mondo. Per una pura coincidenza, il poeta vive nel presente. La comparsa del poeta in scena spacca la realtà in due, mostra la sua

venuta da un altro tempo, che apparentemente coincide con il nostro tempo.

Un'altra figura che vale la pena di paragonare col poeta che legge in pubblico è quella dell'esibizionista. L'esibizionista è una specie di teatro ambulante, che apre il sipario dell'impermeabile per mostrarsi allo spettatore-vittima. L'esibizionista si porta addosso tutto il teatro, mentre il poeta entra in scena assolutamente privo di qualunque elemento scenico, senza scenografia né costume. È per così dire polpa esibizionistica pura.

La persecuzione delle parole

Cosa c'è, in scena nelle letture di poesia? Non semplicemente un corpo, ma *una persona*, qualcuno vestito "come nella vita". E cosa si chiede al poeta in scena? Di mostrare la persecuzione che perpetra verso se stesso. Una sorta di iperautologia: il poeta mette in scena l'essere perseguitato dalle sue stesse parole. Proprio così: l'essere perseguitato (che esprimo con l'intensificazione data dal prefisso *iper-*) dalle sue stesse (*auto-*) parole (*-logia*).

Un essere umano attraversato da parole che lo perseguitano: questo, secondo me, è

il poeta in scena. Perché dico, con un'espressione che può suonare un po' enfatica, che le sue parole lo *perseguitano*? Perché sono parole che il poeta aveva scritto, aveva esteriorizzato, aveva espulso da se stesso, se ne era liberato e disfatto: ma ecco che queste parole tornano presso di lui, dentro di lui, lo riattraversano e lo fanno vibrare; fanno vibrare il suo corpo, le sue corde vocali; non solo: strutturano anche il suo assetto, la sua postura fisica. Pensate ancora, per contrasto, all'attore: l'attore imita la produzione linguistica immediata degli esseri umani, fa finta di improvvisare con naturalezza la battuta che in realtà ha imparato a memoria, e gran parte della sua bravura consiste nel far credere agli spettatori che, in quel momento, lui stia semplicemente *parlando*. Invece il poeta in scena tiene in mano la carta, ostenta il libro che *lui stesso* ha scritto, non finge di improvvisare: mostra il libro, o la carta, i fogli sparsi, le pagine, insomma tutti quei posti dove stanno le parole che aveva espulso da sé, e che ora invece lo perseguitano reimmettendosi in circolo dentro di lui, riattraversando la sua persona e facendola vibrare.

In questa logica, è chiaro che non sono persecutorie, tanto per fare un esempio, le parole dell'improvvisazione poetica orale

pubblica (come le gare di improvvisazione in ottava rima degli stornellatori, oppure dei rapper che si sfidano a free style). Quelle parole sono cairologiche, appartengono all'*occasione*, mettono in scena una sorgività momentanea, legata indissolubilmente a quell'istante e quel luogo (poi ci sarebbe da dire che in quei casi il poeta improvvisatore mette in scena l'essere perseguitato da una forma metrica o retorica, se improvvisa in endecasillabi, in rima, ecc., ma questo è un altro discorso). Il poeta improvvisatore fa sgorgare sorgivamente quelle parole, come il jazzista che si avvale di un sapere tecnico compositivo estemporaneo e di tanta esperienza pratica.

Per proseguire il paragone con la musica, nelle letture di poesia, in scena è visibile non una semplice esecuzione, la lettura di uno spartito, bensì che cosa succede a una persona attraversata dalle parole che lo perseguitano, cioè riattraversata vocalmente (vibratilmente) dalle sue stesse parole, di cui si era liberato esteriorizzandole con la scrittura. Arriva qualcuno sulla scena, e incappa nei suoi stessi scritti: ce li legge, vale a dire che ci fa vedere che effetti fisici hanno quegli scritti sulla sua persona. Naturalmente sono effetti diversissimi, dalla lettura sommessata a quella esorbitante: in Italia, per

esempio, Stefano Raspini grida a perdifiato, Milo De Angelis sussurra; si vedono persone esagitato, altre persone composte, che quasi si sottraggono alla loro stessa voce, sottraggono voce alla poesia o, al contrario, la sfondano sovraccaricandola di voce: la mettono in scena, per quanto possibile, al di qua o al di là della voce, nel bisbiglio e nell'urlo. A volte sembra addirittura di assistere a forme di autolesionismo dei poeti nei confronti di se stessi, autolesionismo inflitto attraverso le loro parole: attraverso la sostanza fisica, vocale delle parole, ancor più che dal loro significato, parole che infliggono disagio, imbarazzo, o esaltazione maniacale nel poeta che ha permesso alle sue parole di riattraversarlo fisicamente, danneggiandolo.

Il conferenziere e il leader politico

Un'altra figura piuttosto ovvia con cui confrontare il poeta che legge in scena è il conferenziere. Chi ha scritto la conferenza che tiene in mano il conferenziere? Si insinua il sospetto che sia opera di un ghost-writer, il braccio destro dell'uomo politico, l'assistente dell'amministratore delegato dell'azienda. Una fortunata idea novecentesca ha pre-

dicato che il poeta condivide con il conferenziere un rapporto apocrifo verso il testo: il poeta patisce il linguaggio che è il suo ghost-writer. La scrittura stessa è l'autore fantasma che ha scritto le parole del poeta. O, in una prospettiva più esistenziale, è semplicemente il sé stesso passato, l'autore ormai trapassato, sorpassato dal tempo, che ha scritto quel testo un anno o un minuto prima...

Il conferenziere esegue uno spartito verbale, si infiamma, poi con sapiente noncuranza porge una battuta di cui ha già collaudato l'effetto comico, cambia registri vocali come un consumato attore. Che cosa succede sulla scena del conferenziere, del leader politico che fa un discorso? Un testo scritto sulla carta crea imprevedibili effetti su una persona che lo legge. Molti poeti spesso lavorano "a togliere" quando leggono in pubblico, porgono una parola monocorde, depressa, che causa nella persona che la legge una improvvisa e inspiegabile serietà, un rispetto quasi luttuoso. Si legge con compunzione, con sommesso decoro. Qualcosa sembra essere morto, c'è un corpo sacro (il testo?, il poeta?, il pubblico?), da rispettare come un cadavere. Naturalmente si tratta di scelte estetiche, e, di fatto, stili registici che variano da poeta a poeta, ma penso di essere ab-

bastanza obiettivo se dico che la tendenza maggioritaria delle letture di poesia della nostra epoca è quella seria, anaffettiva, che presenta innegabili analogie con il tono di un discorso funebre. Di chi si celebra la morte? Della scrittura? Del pubblico inerte? Del poeta stesso costretto dalla scrittura alla compunzione? La poesia è sadica, ci mette in riga, ci fa leggere rigidi e disumani, atoni e sussiegosi?

Il leader politico vuole persuadere e regolare il pubblico sulla sua stessa temperatura emotiva. Mette in scena un climax, un aumento di eccitazione causata dalla lettura di un testo. Il suo scopo è far sì che gli ascoltatori condividano non soltanto il contenuto di ciò che dice, ma l'emozione che gli fa raggiungere ciò che sta dicendo, l'esaltazione provocata dal testo che sta pronunciando. Che movimento politico, che partito fonda la mozione degli affetti della poesia letta in pubblico?

Il cantante rock e la creazione del noi

Per comprendere che cos'è un poeta che legge in scena, oltre alle figure dell'attore, della statua, dell'esibizionista e del confe-

renziere o leader politico, bisogna confrontarlo anche con la figura del cantante durante il concerto rock o pop. Il cantante rock o pop si avvale di un dispositivo, la canzone, che tende alla creazione di un coro. La forma strofa-ritornello, infatti, tende a insegnare una melodia anche a chi ascolta la canzone per la prima volta. Alla seconda o terza ricomparsa del ritornello, l'ascoltatore è già in grado di cantare insieme al cantante (non importa anche se non canta fisicamente, giacché è in grado di riconoscere mentalmente la melodia e le parole, collabora in spirito all'esecuzione dell'opera). È significativo, da questo punto di vista, che gli anglofoni chiamino il ritornello *chorus*: il ritornello crea un coro, vale a dire una comunità che pensa e parla e si esprime con tutta se stessa (la totalità, il "tutto sé stesso" dell'espressione è simboleggiata e realizzata dalla musica, per cui un pensiero si esteriorizza non solo con una frase pronunciata ad alta voce, ma anche con il canto, occupando un maggiore coinvolgimento, un'attività espressiva più ampia del pensiero e della parola parlata; e questo accade in misura ancora maggiore quando al canto si aggiunge contemporaneamente il ballo, il movimento ritmico che asseconda la musica mentre si canta: in questo modo, cantando e ballando,

si significa che ci si sta esprimendo con “tutti se stessi”): La comunità degli spettatori di un concerto si esprime con tutta se stessa *all'unisono*: l'estetica rock e pop, attraverso la forma-canzone, ha come scopo la creazione di un *noi*, una comunità concorde che canta in coro, che canta in *chorus* il ritornello.

Il poeta che legge in scena è una singolarità assoluta che non intende creare nessun *noi*. Gli ascoltatori non lo stanno a sentire per condividere all'unisono le sue parole, per essere coinvolti con tutti se stessi, con tutto il pensiero, addirittura recitando assieme al poeta, cantando in coro le sue stesse parole, la melodia che insegna se stessa ritornando nel ritornello, ballando al ritmo cadenzato dalla sua metrica... Per quanto ne sa il poeta, il suo pubblico silenzioso potrebbe essere distratto, pensare ad altro mentre lui legge, non comprendere la sua lingua.

Il coro del silenzio

Il coro degli spettatori esprime un silenzio. Il silenzio non è vuoto, ma è l'accompagnamento dell'ascolto. Accompagnamento in senso attivo, musicale. Quando uno stru-

mento accompagna l'assolo di un altro strumento, predispone l'alveo armonico per la melodia, e con l'esecuzione di diversi accompagnamenti, contrappunto, discanto, stonatura, eccetera, è in grado di cambiare completamente il senso dell'assolo. Suonando l'accompagnamento, si manifesta come minimo un'attenzione verso l'assolo, lo si segue, sebbene a modo proprio, senza l'unisono del coro unanime.

Gli ascoltatori suonano il *tacet* dello spartito, ma il loro mutismo è significativo, perché non è semplicemente il mutismo delle cose inerti, ma di esseri che potrebbero fare baccano, distrarsi, parlare per conto proprio, contrastare la parola del poeta con un'altra parola. Non è esatto dunque dire che il poeta non crei un *noi*: crea il coro del silenzio, il *chorus* dell'ascolto, il ritornello del *tacet* musicale, il *noi* di una comunità che esegue all'unisono il ritornello dell'ascolto silenzioso. O forse crea il *voi* del pubblico separato da lui. Se riteniamo che crei un *noi*, cioè che il silenzio del pubblico sia all'unisono con la parola del poeta, allora intendiamo che la sostanza della sua parola sia in realtà il silenzio, e che il pubblico stia cantando in coro la verità della parola che sta leggendo il poeta, il suo nucleo silenzioso, la consistenza taciturna della poesia. Se

invece cogliamo l'aspetto contrastivo del silenzio degli ascoltatori, il loro costituirsi in *voi* opposto al poeta, ne sottolineiamo il carattere di separatezza, di ostile differenziazione: gli ascoltatori fanno un coro a parte, il coro dei taciturni, contro il poeta che parla da solo inerpicandosi per il suo sentiero di parole senza essere seguito da nessuno. "Mentre tu parli, noi stiamo dalla parte del silenzio. Ci mettiamo in scena di fronte a te stizzosamente zitti, enigmatici, come sfingi senza espressione, senza parole. Ecco la nostra parola, la nostra poesia, che leggiamo silenziosamente per te, e che tu riesci ad ascoltare soltanto leggendo, conficcato nella tua dimensione verbosa".