

FRANCESCA GASPARINI

*La “parola azione”: poesia e teatro in Yeats**

1. Tra poesia e teatro

Tenterò qui, a partire dalle mie precedenti acquisizioni su W.B. Yeats¹, di sciogliere alcuni nodi più intricati e misteriosi della sua esperienza nel teatro e nella poesia. Una volta aperta la strada a una prospettiva non monodimensionale sulle pratiche del poeta irlandese, una volta sollevato il velo su quelle sottili e intricate vene di sotterranea comunicazione tra teoria del teatro, scrittura drammatica, scrittura poetica, ricerca folklorico-antropologica, pratica e sperimentazione teatrale, è un continuo affiorare di ipotesi che chiedono di essere verificate. Le riflessioni di Yeats sul teatro, e sull'arte in generale, sono complesse, spesso oscure, e talvolta improbabili (delineano i caratteri di un teatro non praticabile, di un teatro sperato e mirabile); i suoi saggi teatrali sono essi stessi, come ancora è accaduto nel '900, la materializzazione, la forma di un teatro. Forse possibile. Il piacere del giocare (o fare) un teatro con le parole. Yeats aveva paura; era un poeta del passato e tirava fuori, estraeva con fatica, il nuovo da dentro le sue viscere, le viscere della tradizione, quasi partorendolo con dolore, perché non aveva la coscienza dell'artista libero ed emancipato. Risiede proprio in ciò la forza e il mistero di certe sue intuizioni.

Ma chi era Yeats? Irlandese prima di tutto, poeta per vocazione, studioso di occultismo, teosofo, drammaturgo, attivo patriota nella causa d'indipendenza irlandese, direttore di teatro, scopritore di talenti teatrali (fu lui a scoprire John Millington Synge e a incitare Lady Gregory a scrivere drammi)...². La lista potrebbe essere ancora lunga, perché Yeats fu una personalità

* Il seguente articolo è un estratto dalla tesi di dottorato dell'autrice (GASPARINI [2007]).

¹ Nel 2002 è uscito il mio studio su Yeats (GASPARINI [2002]), che tentava di recuperare in modo radicale alla prospettiva degli studi teatrali la teoria sul teatro e la drammaturgia yeatsiane, prima abbandonate prevalentemente agli studi letterari, contestualizzandole all'interno del complesso universo poetico dello scrittore irlandese, tra esoterismo, tradizione celtica e scavo linguistico. Tutte le traduzioni di scritti di Yeats, salvo diversa indicazione, sono mie. Al medesimo volume ci si può riferire per una bibliografia completa sul teatro yeatsiano.

² Yeats è stato fondatore, insieme a Lady Gregory, del primo teatro nazionale irlandese, l'Abbey National Theatre, con sede a Dublino. In Irlanda non esisteva una cultura teatrale autoctona; drammaturgia e spettacoli erano importati dalla vicina Inghilterra (l'unico teatro che si poteva vedere erano le commedie borghesi, i drammi storici e i classici elisabettiani delle compagnie di giro inglesi). La vera tradizione irlandese era quella dei poeti-dicitori girovaghi: l'arte di esecuzione orale di cui erano portatori aveva radici che si perdevano indietro nei secoli e ancora ai primi del '900 si conservava in alcune zone della sperduta campagna d'Irlanda. Alle fondamenta dell'Abbey Theatre si poneva un profondo e articolato pensiero su significato dell'arte, modi e forme dell'espressione drammatica e teatrale, modalità di intervento sociale, identità nazionale, che aveva impegnato per un decennio gli intellettuali di questo paese pieno di contraddizioni. La sua nascita fu lo stimolo per il radicamento di una generazione di giovani drammaturghi genuinamente irlandesi e dunque per la definizione di una drammaturgia irlandese in senso proprio (in particolare una forma di commedia non commerciale, ricca di temi sociali legati alla vita irlandese, imbevuta di un realismo estremo, direi proprio di verismo, e portatrice di una lingua originale che era l'irlandese delle classi più basse ancora piene della vita dello spirito delle campagne, insomma un inglese scarno, duro, senza fronzoli e al tempo stesso potentemente

poliedrica, attraversata da molte passioni, capace di fare di queste passioni un *modo di vita* onnicomprensivo in cui ciascuna di esse trovava il proprio spazio di germinazione. Ma soprattutto mi piace pensare che Yeats fosse un *uomo di teatro*, divorato dall'amore per la sua terra, dal senso di mistero che essa emanava: un crogiuolo di natura incombente e disarmante, di genuinità preindustriale della gente di campagna, di fantasia potente e irrisolta, di saghe e tradizioni magiche, di mitologia e credenze radicate. Tutto questo fu il teatro di Yeats e in più quella sua tersa convinzione (espressa fin da giovanissimo) che la poesia consiste di ritmo e sonorità e che essa sia cosa morta nelle pagine dei libri (un'elaborazione compiuta di tale convinzione la troviamo nello scritto del 1906 *Literature and the Living Voice*)³. In una lettera del 1902 considerava che il lato umano della poesia – la sua essenza – non si dispiega pienamente nella scrittura come invece farebbe se un «uomo vivente» ci parlasse con «una voce vibrante di passione e fremente di gioia». Ecco perché egli sempre mentre componeva “cantava” i propri versi, per donare loro intonazione, ritmo e tensione emotiva.

E su questo miraggio straordinario che la scrittura poetica sia già un'azione teatrale, uno scuotimento del medesimo corpo di chi scrive, una danza interna e esterna di ogni organo e arto, che le parole del poeta, nella loro sonorità e vibrazione e espirazione, siano già carne e sangue; intorno a questo miraggio Yeats sperimentò per tutta la vita, fino al giorno della sua morte, avvenuta all'inizio del 1939. Sperimentò su se stesso, sul suo desiderio di avere un corpo atto al movimento, atto alla danza, e una voce atta alla musica (scoprì solo tardi che il suo orecchio non era stonato come credeva, ma semplicemente portato alla comprensione della musica nuova del '900). Sperimentò sulla scrittura scenica, progettando la creazione di drammi in versi che fossero vere e proprie partiture poetico-performative da offrire al lavoro dell'attore-danzatore. Dal 1910 cominciò a elaborare i *plays for dancers*, a partire dalla straordinaria illuminazione dell'incontro con il teatro Nô giapponese (capì che il suo miraggio era possibile perché già tanti secoli indietro e in un luogo tanto remoto era esistito un teatro grande, dove la poesia pura era stata materia evocativa e attiva nelle mani degli attori, dove la poesia viveva incarnandosi nell'azione scenica e nella tradizione dell'arte dell'attore). Sperimentò sulle necessità e le tipologie performative richieste dalla forma di teatro da lui auspicata, cercando instancabilmente attori, danzatori, cantanti, musicisti in grado di comprendere il valore di suggestione e materialità del teatro, al di là di un'idea di rappresentazione puramente illustrativa. Sperimentò per più di trent'anni sulla riscoperta della tecnica vocale-corporea degli antichi dicitori irlandesi, per lui manifestazione luminosa dell'attore puro,

poetico). Ma porto, anche e soprattutto, alla creazione di uno stile recitativo e rappresentativo proprio, cui Yeats contribuì personalmente e che fece scuola (la compagnia principale dell'Abbey per anni fece *tournee* in giro per il mondo, in particolare in Nord e Sud America).

³ GASPARINI (2002, 261).

dell'*attore-teatro*, di colui che immobile davanti a un muro nudo, senza protesi alcuna, con la sua nuda presenza, spalanca le porte alla visione, induce l'«estasi tragica», quella condizione di *trance* controllata che permette allo spettatore (e al *performer* stesso) di recedere nelle «profondità della mente» (un luogo *altro*)⁴. Indagò, insieme alla straordinaria dicitrice Florence Farr, la perduta arte dei dicitori, l'arte che permetteva alla poesia di essere trasmessa agli ascoltatori-spettatori nella sua dimensione vitale, di voce e soffio, di azione e visione: di essere perfettamente compresa e insieme di trascendere i meri significati, di farsi puro suono, insomma di farsi teatro⁵.

2. Parola-azione

Vorrei qui applicare alla poesia di Yeats, in particolare alla sua poesia teatrale, il concetto di «parola-azione» elaborato da Walter Ong nel suo *Oralità e scrittura*. Ong mostra come anche una tradizione basata su testi scritti (sta pensando ai testi sacri delle principali religioni del mondo) possa «[...] in molti modi continuare a testimoniare del primato dell'oralità», come accade anche nella poesia. Ed è appunto con il termine ebraico *dabar* che sostanzia l'espressione «parola-azione», poiché *dabar* significa appunto 'parola' ma anche 'evento': «[...] si riferisce quindi in maniera diretta alla parola parlata, che è sempre un evento, un movimento del tempo [...]»⁶.

Le scritture yeatsiane per il teatro cui già ho accennato, quelle che possiamo raggruppare sotto la formula «drammi per danzatori»⁷ e che coltivano la purezza e della lingua poetica e della forma drammatica, sembrano stare a dimostrare che tanto più una scrittura per la scena si affida alla propria esecuzione performativa, cioè ne presuppone l'esistenza (vive in una tradizione materiale del teatro come nel caso dei drammi Nô), tanto meno essa conserva in sé, nei suoi caratteri strutturali, memoria degli eventuali aspetti rappresentativi. In altri termini, si radicalizza la sua qualità poetica, la cui purezza a questo punto rivela il suo proprio fondo drammatico (una qualità d'azione interna alla scrittura stessa). La parola poetica diviene parola performativa.

Yeats è stato un poeta/drammaturgo/uomo di teatro che, prima ancora che il teatro (una parte del teatro) cominciasse a scagliarsi contro la parola come principale mezzo drammatico, aveva già fatto il percorso di rifiuto della tradizione drammaturgica data, eppure aveva continuato a scrivere drammi e a scriverli per riscoprire l'attore e il suo corpo, che è movimento e voce, per portare la parola in quel luogo dove solamente può essere se stessa: fiato primordiale, ritmo di membra

⁴ Le espressioni sono tratte da *The Tragic Theatre e Certain Noble Plays of Japan* (GASPARINI [2002, 276 e 305s.]).

⁵ La prima parte di questa ricerca inesausta è fissata nel saggio di Yeats *Speaking to the Psaltery* (GASPARINI [2002, 219-32]).

⁶ ONG (1986, 109).

⁷ Nel 1921 Yeats pubblicò quattro testi drammatici, con il titolo di *Four Plays for Dancers*, la cui stesura aveva cominciato nel 1910 circa dopo l'incontro folgorante con il teatro Nô giapponese: i testi sono *At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* e *Calvary*. In seguito continuò a scrivere drammi sullo stesso modello, in un impulso di radicalizzazione dei portati teatrali che vi erano sottesi.

tremanti, esplosione di suono, ma anche visione e mistero. La voce è corpo; la parola poetica è corpo-voce. Dunque, per Yeats, l'attore può giungere a quella rivoluzione straordinaria che è la riscoperta del suo corpo senza demonizzare la parola; e ciò tanto più nel momento in cui la parola drammatico-poetica, come nel caso dei *palys for dancers*, è il risultato di una propria interna rivoluzione che la trasforma in *parola poetica in azione* (Yeats cercava di modellare versi capaci di racchiudere la potenza di quella vitalità: il corpo-voce dell'attore). I versi drammatici yeatsiani, che configurano non un "teatro di poesia", ma, possiamo dire, una *poesia/teatro*, non manifestano mai un'intenzione comunicativo-rappresentativa, bensì tentano sempre di trasmettere, con quel soffio-vibrazione-visione che è dentro la parola poetica, una palpabile emozione, in grado di rivelarsi efficacemente nel corpo del *performer* pur vivendo con pienezza anche nella scrittura. Per Yeats la parola drammatica (ora *parola poetica in azione* o «parola-azione», appunto) non si pone più come uno dei livelli di espressione della macchina teatrale (magari quello più superficiale, meno efficace), ma approfondendo la propria carnalità si rende indistinguibile dal corpo-voce dell'attore. Attore e parola poetica si mostrano, in questa scrittura, come il doppio volto di una medesima statua, forgiata rovente nel palpito primordiale della creazione in atto.

Il mio obiettivo è qui proprio quello di analizzare alcune concrete modalità in base alle quali Yeats ha cercato il rivelarsi della «parola-azione».

3. Denudare la lingua: Yeats traduce Sofocle

Il desiderio di mettere in scena l'*Edipo re* di Sofocle accompagnò Yeats per lunghissimi anni, dal 1904, quando l'idea gli occorse per la prima volta, fino al 1926, quando effettivamente la tragedia fu rappresentata. Lo stimolo era di natura essenzialmente politico-ideologica: poiché in Inghilterra la censura poneva un bando alla messa in scena di quel testo, Yeats voleva dimostrare la libertà intellettuale e morale dell'Irlanda rappresentandolo con il suo Abbey Theatre. Cercò a lungo qualcuno che gli fornisse una versione inglese del dramma sofocleo nel rispetto dei valori e degli stilemi drammatici che l'Abbey Theatre e i suoi direttori richiedevano, ma senza successo. Tutte le versioni allora esistenti, infatti, presentavano un linguaggio teatralmente trito, roboante, aulico, non adatto alla scena; e anche le nuove peccavano, a suo sentire, di scarsa radicalità nel trattamento della lingua e delle forme dialogiche.

Nel 1906 Yeats scrisse rispettivamente a Lady Augusta Gregory e a John Millington Synge (suoi cari amici e stretti collaboratori all'Abbey Theatre) che la versione preparata da William Kirkpatrick Magee presentava uno stile «troppo elaborato» che in scena avrebbe dimostrato di non

essere «vocale»⁸. Nel 1911 arrivò però molto vicino alla realizzazione scenica: scelse fra le traduzioni inglesi esistenti quella che gli parve meno decadente (*The Oedipus Tyrannus of Sophocles: as Performed at Cambridge November 22-26, 1887. With a Translation in Prose by R. C. Jebb, And a Translation of the Songs of the Chorus in Verse adapted to the Music of C. Villiers Stanford, M. A., by A. W. Verrall, M. A.*, Cambridge, Macmillan & Bowes, 1887) e cominciò a farne una revisione per migliorarne le «qualità del discorso». La regia fu affidata a Nugent Monck, giovane regista inglese che Yeats stimava profondamente, e le scene a Edward Gordon Craig⁹. Comunque, nei periodi anche lunghi durante i quali Monck si assentava, non poco lavoro registico veniva svolto direttamente dal poeta, che già si accollava una parte dell'attività di educazione-addestramento degli attori: l'Abbey Theatre era infatti anche, e soprattutto, una scuola in cui giovani dilettanti irlandesi (non corrotti dalla tradizionale formazione attoriale) venivano allenati secondo gli stilemi recitativi di *realismo simbolico*, se così possiamo chiamarlo, elaborati da Yeats insieme ai fratelli Fay (attori irlandesi, autodidatti, al tempo a capo della compagnia del teatro dublinese).

Il lavoro finale sul testo di Jebb del 1887, dunque, fu un'epurazione di tutto ciò che era enfatico e eccessivo, compresi gli arcaismi, e condusse all'elaborazione, con l'aiuto del Reverendo Dr. Rex Rynd del Norwich Cathedral Chapter, che lo seguiva passo passo con il testo greco, di una versione dei cori in «versi grezzi non rimati». L'intento era, appunto, di rendere il testo «molto semplice», tanto da trasformarlo in un «vero e proprio dramma dell'Abbey»¹⁰.

Fu a partire da questo primo tentativo di sistemare una versione esistente della tragedia che si insinuò in Yeats il desiderio di elaborare una propria originale versione, come unica via per ottenere quei caratteri di rigore e scavo linguistico, di semplicità e tenuta dialogica, di forza simbolica e d'azione della parola che riteneva primari. È infatti del 1912 la prima versione del *King Oedipus* yeatsiano, ma ne seguiranno ben altre quattro. *A posteriori* il poeta diede due testimonianze (una del 1931 e una del 1933) su questo accidentato percorso che lo portò alla realizzazione di un proprio *Edipo*. In entrambe egli ricorda: «Dicevo ogni frase ad alta voce, molto spesso dal palco, con un unico scopo, che le parole suonassero naturali e si componessero nel loro ordine naturale, che ogni frase potesse essere una frase detta e non scritta»¹¹ e questo perché era certo di una cosa, di non voler fare «una nuova traduzione per il lettore»¹². Comunque, nonostante l'impegno profuso e il

⁸ SADDLEMAYER (1982, 152).

⁹ Cf. CLARK – MCGUIRE (1989, 21). Yeats e Craig hanno collaborato a più riprese in vista di una ristrutturazione radicale dell'idea di spazio scenico e di decorazione scenica. L'Abbey Theatre fu il primo teatro ad adottare i metodi e le strutture di Craig (gli *screens*) e a sperimentarli nei propri spettacoli in modo continuativo per un lungo periodo (cf. GASPARINI, [2002, 47s.]).

¹⁰ Lettera a Lady Gregory (7 gennaio 1912), collezione di Michael Yeats, citata in CLARK – MCGUIRE (1989, 22).

¹¹ Introduzione al *broadcast* su BBC Belfast di *Oedipus the King* (8 settembre 1931), poi in JOHNSON (2000, 219).

¹² *Plain Man's Oedipus*, "New York Times", 15 January 1933 (JOHNSON [2000, 244]).

tanto tempo impiegato nel lavoro per la messinscena del *King Oedipus*, anche questa volta il progetto non andò in porto. Solo per testimoniare della serietà con cui Yeats s'era messo nell'impresa, basti ricordare il fatto che a un certo punto Nugent Monck fu costretto a fermarsi per alcuni mesi a causa di un esaurimento nervoso da *super-lavoro* e che al suo posto subentrò lo stesso Yeats (in una lettera del febbraio 1912 a Lady Gregory scrive: «[...] dovrò metterlo in scena [*stage manage*] da solo [...]») ¹³.

Gli aggiustamenti e le indicazioni di messinscena (anzi, si può dire proprio, registiche) che si trovano sia sull'edizione a stampa di Jebb, sia sul dattiloscritto yeatsiano (prima versione), sono opera congiunta del poeta e del regista e sono frutto del loro lavoro con gli attori alla ricerca di una *nuova lingua del tragico* e di una recitazione che ne fosse all'altezza. Gran parte delle notazioni mostrano il tentativo yeatsiano di produrre *effetti poetici* in senso teatrale attraverso l'uso dei movimenti scenici; tentativo che Yeats continuerà a sviluppare e a intessere nel corpo stesso del dramma fino alle acquisizioni massime di un "dramma per danzatori" come *Fighting the Waves* (1927), in cui il meccanismo d'azione poetica è travasato tutto all'interno della stessa parola drammatica. Cito, come esempio, il prologo/monologo declamato del Primo Musicista, che è un fulgido esempio di come la "parola-azione" viva nello spazio e sia dunque al tempo stesso *teatro compiuto in se stesso*, promessa e attesa di teatro:

FIRST MUSICIAN [*speaking*] I call before your eyes some poor fisherman's house, dark with smoke, nets hanging from the rafters, here and there an oar perhaps, and in the midst upon a bed a man dead or swooning. It is that famous man Cuchulain, the best man with every sort of weapon, the best man to gain the love of a woman; his wife Queen Emer is at his side; there is no one with her, for she has sent every one away, but yonder at the door someone stands and hesitates, wishes to come into the room and is afraid to do so; it is young Eithne Inguba, Cuchulain's mistress. Beyond her, through the open door, the stormy sea. Beyond the foot of the bed, dressed in grave-clothes, the ghost of Chuchulain is kneeling. ¹⁴.

Mi pare che nelle sperimentazioni yeatsiane tra teatro fatto e ricerca poetica si materializzi proprio un'anticipazione articolata di quella che De Marinis definisce «poesia scenica», forse la via più efficace e interessante di commistione tra teatro e poesia che si è data nel '900 e che è consistita «[...] non tanto nel cercare di riportare la poesia (letteraria) sulla scena, quanto, piuttosto, nel

¹³ Collezione di Michael Yeats, citata in CLARK – MCGUIRE (1989, 29).

¹⁴ YEATS (1962, 380s.): «PRIMO MUSICISTA [*parlando*]. Richiamo ai vostri occhi la casa di qualche povero pescatore, nera di fumo, reti pendenti dalle travi, qua e là forse un remo, e nel mezzo su un letto un uomo morto o svenuto. È quel famoso uomo Cuchulain, l'uomo migliore con qualsiasi arma, l'uomo migliore a conquistare di una donna l'amore. Sua moglie la Regina Emer sta al suo fianco; non c'è nessuno con lei perché tutti ha cacciato. Ma laggiù alla porta qualcuno c'è ed esita, desidera entrare nella stanza e ha paura di farlo. È la giovane Eithne Inguba, l'amante di Cuchulain. Dietro di lei, attraverso la porta aperta, il tempestoso mare. Dietro i piedi del letto, vestito di un sudario, il fantasma di Cuchulain inginocchiato».

tentativo di fare poesia con la scena, e cioè con l'attore, in primo luogo, e poi con tutti gli altri linguaggi del teatro»¹⁵.

Dopo il periodo di furore sulla tragedia sofoclea, come spiegato nelle sue testimonianze, a causa soprattutto del ritiro del divieto di rappresentazione dell'*Edipo* da parte della censura inglese, Yeats perse interesse. La fine della censura per altro gli permise di assistere nel 1912 all'*Oedipus* di Max Reinhardt, dalla cui visione trasse una conferma del significato del suo proprio percorso di riforma teatrale, soprattutto per l'uso (definito da Yeats «emozionale») che Reinhardt faceva del suono e del rumore, della luce e dell'ombra in scena (come materia viva e attiva in un intreccio continuo con il movimento degli attori).

Yeats riprese il lavoro sull'*Edipo* soltanto nel 1926 e aggiunse ai dialoghi in prosa (una prosa del tutto particolare), già tradotti nella prima versione, una traduzione metrica dei cori a cui attribuiva un'importanza estrema, tanto da considerare queste elaborazioni dei cori come proprie opere poetiche autonome (le inserirà all'interno di alcune delle sue raccolte di versi). La prosa che il poeta ha impiegato in questa sua traduzione presenta qualità specifiche che egli non era riuscito a trovare altrove. Qualcuna l'abbiamo già vista; ma volendo approfondire occorre andare a vedere che cosa dice Yeats dopo aver completato la traduzione e proprio a ridosso della prima rappresentazione (avvenuta il 7 dicembre 1926). Era convinto, innanzitutto, di una cosa, che il modo in base al quale aveva costruito il discorso avrebbe dimostrato compiutamente la sua forza solo sulla scena. E questo proprio per il tipo di incisione che aveva praticato sulla parola e sulla lingua, o meglio sulla *forma-discorso*, sullo «speech». Scrive: «[...] poiché l'ho resa scarna, dura e naturale come una saga [...]»¹⁶. La natura «scabra», «dura» e al tempo stesso «naturale» da cui promana un senso di mistero e inquietudine sono precisamente i segni del linguaggio di cui Yeats sostanzia tutti i suoi tardi «drammi per danzatori» (da *Fighting the Waves* in avanti), sono le qualità della «parolazione», la parola poetica nuda dentro cui si sente l'afflato del teatro, dentro cui il dramma vive. La tensione di questo linguaggio è quella verso una rivelazione, una frattura del reale, un attraversamento del tempo in direzione di un *altrove*; è lo scatenamento di quella «bestia sottostante» o l'induzione di quell'«estasi tragica» di cui Yeats parla altrove¹⁷ e che lo spettatore deve sperimentare sulla sua pelle, come capitò allo stesso poeta: «Durante le prove sono stato sopraffatto da una sola straripante emozione, un senso come di un'evidente presenza all'interno del sacramento terribile del dio»¹⁸.

¹⁵ DE MARINIS (2004, 115s.). Per una disamina completa delle sperimentazioni yeatsiane con attori e danzatori alla ricerca di una «poesia scenica» si veda GASPARINI (2002, 51-6 e 128-42).

¹⁶ Lettera a Olivia Shakespear, in WADE (1954, 720).

¹⁷ Cf. GASPARINI (2002, 173-82).

¹⁸ Lettera a Olivia Shakespear, in WADE (1954, 720).

Ma Yeats si accorse che in questa direzione poteva essere ancora più radicale quando si mise al lavoro su *Edipo a Colono*; dice: «Il mio lavoro su *Oedipus at Colonus* mi ha reso più audace e quando guardo *King Oedipus* sono colpito dalla mia moderazione. *Voglio essere meno letterale e più idiomatico e moderno*»¹⁹. Questa attrazione verso una minore letteralità e una più intensa idiomatichità, da cui scaturiranno poi le ultime due versioni di *King Oedipus*, è il tratto distintivo di una riflessione profonda sul linguaggio del teatro in particolare e su quello della poesia in generale, che Yeats porta avanti con rigore soprattutto negli ultimi trent'anni della sua vita. Ma guardiamo più da vicino. Ciò che Yeats cercava era un «natural speech»; tuttavia questo «discorso naturale», ben lungi dall'essere un linguaggio piano, diciamo così, *realistico*, o meglio illustrativo di un parlato quotidiano, è invece un linguaggio *eminentemente poetico*. L'indizio Yeats lo fornisce quando osserva che esso deve essere «scabro, duro e naturale *come una saga*». Deve cioè essere spogliato di ogni orpello e di ogni morbidezza non necessaria (semantica, sintattica e fonica) al punto da giungere alla pulizia formale, alla nitidezza e alla potenza ideativa del linguaggio epico, della voce che racconta; la sua *nudità* (naturalità) deve essere il risultato di una complessa pratica di espiazione, insomma un *mirabile artificio*.

Infatti, la via che Yeats indica è un ossimoro apparente: da una parte, intende bandire la «letteralità», allontanarsi da un uso ovvio dei significati e del loro intreccio, o meglio giocare secondo modalità creative sulla traslazione da lingua a lingua e, dall'altra, essere intensamente «idiomatico e moderno». Se *essere moderno* significava liberarsi di tutte le sovrastrutture linguistiche ottocentesche, l'uso dell'inglese idiomatico gli permetteva di ritrovare una semplicità sintattica, un parlato diretto, stringente, non involuto, che sosteneva sia l'impulso epico sia le necessità di una teatralità efficace²⁰.

Ma il fatto più importante da considerare, qui, è che dopo che la tragedia era già stata rappresentata Yeats vi tornò sopra, insieme a Lady Gregory (e la scelta dell'aiutante ha un significato specifico di cui parlerò subito), allo scopo di «[...] modificare ogni frase che non possa essere compresa sulle Blasket Islands»²¹. Le Blasket Islands sono isole che fronteggiano la costa atlantica irlandese, sulle quali al tempo di Yeats si conduceva ancora una vita «pre-industriale» e si parlava il gaelico. Per il poeta cercare una lingua teatrale che potesse essere compresa sulle Blasket significava andare alle origini della lingua, cioè al *cuore di poesia e d'azione* della lingua, a ciò che

¹⁹ Lettera a Olivia Shakespear del 6 dicembre 1927, in WADE (1954, 721). Corsivo mio.

²⁰ Non dimentichiamo che queste ultime revisioni furono fatte in concomitanza con le prove della tragedia e che molte delle trasformazioni apportate furono indotte proprio dal test del palcoscenico. Capitava non raramente che Yeats tagliasse interi brani o li modificasse sostanzialmente dopo averli sentiti recitare, considerandoli appunto «unactable», «non recitabili».

²¹ Da *Plain Man's Oedipus* (JOHNSON [2000, 245]).

egli chiamava l'«antica memoria»²². Per Yeats, dove ancora gli uomini vivono inermi sotto un cielo immenso e sempre mutevole, che è la costante testimonianza della potenza divina; dove ancora gli uomini vivono una vita materiale che è un tutt'uno con la loro vita spirituale; dove ogni oggetto della loro vita è parte di loro stessi e ha un riverbero sulla loro anima; dove, dunque, ogni nome è un filo diretto tra lo spirito dell'uomo e il mondo²³; lì è la dimora dell'«antica memoria», che sola consente alla parola di farsi *magica*, di farsi davvero *poetica*, di farsi «parola-azione», dentro cui risuona la stratificazione dei ricordi, delle immagini, delle suggestioni, degli idiomi, dei simboli, il cui corpo vibra di un'«animazione ritmica», quella dell'«immutabile discorso dei poeti»²⁴.

Per lavare il «discorso» di *King Oedipus* nelle acque dell'«antica memoria» Yeats aveva bisogno di Lady Gregory, l'amica con cui tanti anni addietro aveva percorso le campagne irlandesi raccogliendo dalla bocca degli ultimi raccontatori sopravvissuti (le vecchie sulle porte dei *cottage*, i marinai e i contadini) i racconti tradizionali, il cui linguaggio, come testimoniano le trascrizioni e elaborazioni che Yeats ne diede nella sua raccolta²⁵, era un linguaggio dove semplicità, linearità e *naïvetè* si combinavano con forza narrativa, visionarietà, ritmo, sonorità.

4. Linguaggio taumaturgico e slittamento nel dramma

La poesia cantata (i *songs*) e l'idea della fondazione di una nuova tradizione di *ballate irlandesi*, insieme alla creazione di un ciclo di canzoni, fu l'ossessione dell'ultimo Yeats. «Parole per musica» fu il motto dei suoi ultimi anni e quasi tutte le sue energie furono votate a queste sperimentazioni. È del 1931 la raccolta *Words for music perhaps*, in cui furono elaborati «[...] ritmi versificati che lavoravano con e non contro semplici ritmi musicali»²⁶. Benché nel titolo si lasci in sospeso l'attuazione di un'effettiva resa musicale delle liriche contenute nella raccolta, la ricerca che vi si compie è tutta concentrata sulla reinvenzione di una tradizione del *song*, a partire dai suoi soggetti, forme e tecniche espressive. Il senso non era rinnovare una tradizione morente ma forzare le gabbie della tradizione come via per incidere sulla contemporaneità, come riflessione attuale sul fare poesia e teatro. Perché questo scavo sui modi, i linguaggi, le strutture preesistenti dentro una

²² Per una disamina completa del concetto di «antica memoria» si veda GASPARINI (2002, 77-80).

²³ Dice Yeats in una intervista: «L'Irlanda ha un popolo di campagna immaginativo [...] e c'è da noi una tendenza predominante a porre l'accento sull'associazione di pensiero. La poesia viene, io credo, da valori d'associazione. Tra la gente delle campagne la vita cambia così poco di generazione in generazione che ogni oggetto che una persona possiede acquista un pesante carico di significato personale. [...] La semplice parola 'vanga' ha un valore strettamente spirituale che la parola 'macchina da cucire' non ha. Ripeti a te stesso le parole 'filatoio a mano' e 'industria tessile'. Quale delle due ha il suo valore associativo? Una è satura di significato poetico, l'altra richiama alla mente la schiavitù industriale. [...] Io credo che una popolazione industriale usi un tipo di macchinari (strumenti di lavoro) che non toccano profondamente il subconscio. Questi macchinari producono un vuoto d'esperienza, poiché cambiano continuamente. Ecco perché noi siamo così oggettivi» (MIKHAIL [1977, 126]).

²⁴ Cf. *What is Popular Poetry?* di Yeats contenuto in YEATS (1961a, 10s.).

²⁵ YEATS (1888).

²⁶ COHEN (1984, 15).

tradizione vissuta, la cui istanza principale stava proprio nelle problematiche performative, era per Yeats l'ultima frontiera del lavoro poetico, ma soprattutto del lavoro teatrale. A suo sentire, non v'era nulla di più innovativo, per il pensiero sul senso del teatro del presente, per l'attivazione di nuove forme di ritualità, di nuove forme di fascinazione e incantamento, di nuove ipotesi della visione e dell'azione corporea-vocale, che l'indagine e la creazione intorno alle antiche ballate e canzoni. Queste erano forme poetico-musicali-teatrali disponibili, a differenza di quelle relative alla pratica del *reciter* ('dicitore') irlandese che Yeats aveva indagato nel primo ventennio del '900 ormai perdute per sempre²⁷.

La sperimentazione si articolava su diversi livelli, che erano, al tempo stesso, gradini di una ricerca ideale della forma poetico-teatrale perfetta (quella in cui poesia e corpo del *performer* fossero in grado di fondersi senza residui) e concrete realizzazioni di un teatro/poesia possibile. Negli anni egli provò diverse strade di *dizione/esecuzione* della poesia che passavano sia per un lavoro propriamente scritturale, sulla lingua, sul verso e le sue costanti (metro, ritmo, cadenza, suono), sia per un lavoro sulle varianti vocali-esecutive e sulle ipotesi recitative (fu questo principalmente l'impegno del poeta nei *broadcasts*, come mostrerò nell'ultimo paragrafo): liriche scritte secondo i canoni del *song*, ma non musicate; liriche scritte per essere dette (secondo canoni codificati dentro cui entrare o da codificarsi ancora) con strofe alternate a ritornelli cantati; e infine canzoni vere e proprie intese per essere cantate (*Three Songs to the Same Tune*). L'impegno di Yeats in questo senso culminò con l'uscita nel 1935, per la Cuala Press (la casa editrice della sorella), del primo volume dei *Broadsides* da lui curato. Il volume, il cui sottotitolo recitava *A Collection of Old and New Songs*, conteneva poesie di vari autori, tra cui otto dello stesso Yeats, tutte adattate per la musica da Arthur Duff e da altri musicisti.

Mi pare significativo fare qui un rimando al percorso compiuto da Federico García Lorca, poeta contemporaneo di Yeats, proprio per la straordinaria analogia tra le due ricerche di reinvenzione all'interno di una tradizione, a partire dallo studio e dalla rielaborazione di forme poetico-performative preesistenti (nel caso di Lorca la tradizione flamenca del *cante jondo* – canto profondo). Pur nella diversità dei terreni (da una parte, appunto, la mitologia celtica e i canoni poetici, narrativi, recitativi, musicali dell'Irlanda pre-moderna, dall'altra, l'immaginario di una Spagna fatta di passioni e paesaggi forti e violenti e gli stilemi e le prassi sia compositive sia esecutive legate al gitanismo), delle culture, degli stili e dei prodotti, si offre all'analisi una non trascurabile somiglianza di intenti. Anche Lorca, come Yeats, lavorò instancabilmente alla ricerca

²⁷ In un commento alle sue poesie registrato in una delle trasmissioni radiofoniche degli ultimi anni (*Poems about Women*), Yeats racconta di come la ricerca della semplicità, dell'efficacia attiva del discorso, della modulazione sonora e ritmica della parola coincise per lui con l'andare «[...] di *cottage* in *cottage* in Irlanda, facendo recitare e cantare storie alle persone incontrate», e tentare di riprodurre le forme e i modi di quella recitazione e di quel canto nella propria poesia (JOHNSON [2000, 234]).

di una lingua poetica dell'*altrove*, che germinasse come un seme dall'humus delle tradizioni codificate e che fosse però lingua della voce e del corpo, o meglio lingua/voce, lingua/canto, lingua che non può fare a meno di spandersi nello spazio e nel tempo, che cerca la propria attuazione. Come Yeats, Lorca entrò nel teatro attivo, fu drammaturgo e anche regista e attore itinerante (con la Barraca inventò un teatro universitario che, ispirandosi agli antichi carri di Tespi, se ne andava in giro per le aride e desolate campagne spagnole a portare i classici del Siglo de Oro secondo modalità rappresentative non stantie, che del dilettantismo avevano l'energia pragmatica e destabilizzante). E con uno sguardo da poeta che sapeva cos'è il teatro egli pensò alla propria poesia come a una creatura sensibile e inquieta, che solo vive come rappresentazione/visione della mente e fiato vero (spinta diaframmatica), grido dalle viscere dell'uomo.

Confrontando in modo sommario (questo non è il luogo per un confronto più approfondito) *Words for Music Perhaps* e *Poema del cante jondo*, che è di dieci anni antecedente (ma non si trovano in Yeats riferimenti al poeta spagnolo), saltano subito all'occhio elementi comuni, soprattutto per quanto riguarda le strutture compositive, ovvero i caratteri della forma-*song* e della forma-*cante*. Ma ancora di più salta all'occhio come entrambi questi poemi siano impalcature meta-poetiche, in cui si elabora, intrinsecamente alle forme stesse, una riflessione sul fare (sulla poesia e sulla sua esecuzione).

Un primo punto è che in entrambi troviamo una complessa sperimentazione sulla struttura-ritornello, sulle sue possibili declinazioni. E ciò in vista non solo di una cantabilità piena (il ritornello cantato permette di liberare il discorso metrico della strofa dal vincolo della musica per cercare le vie della dizione/recitazione, assai più articolate di quelle del canto puro), ma anche di un suo uso quale strumento di incanto (esso sfrutta l'effetto del ritorno dell'uguale nella memoria sonora e visiva), di sedimentazione di immagini forti (di una teatralità visionaria), e infine come spazio per l'incisione della lingua, dove il gioco sulla lingua si concentra ed esplose (ciò che Yeats cercava, indagando l'arte dell'antico dicitore irlandese, era la capacità di «[...] cantare come se il discorso puro avesse preso fuoco», di passare dal «[...] discorso alla musica impercettibilmente»²⁸). Il ritornello, tra l'altro, nelle forme di narrazione tradizionale, come quella esistita in Irlanda, era la via di identità e di comunicazione più stringente tra *cantore* e ascoltatori (pubblico), perché questi ultimi, sentendolo ripetuto, imparavano presto a cantarlo e cantandolo convergevano nell'esecuzione, entravano a farne parte attivamente. Solo qualche esempio di ritornello: «*All find safety in the tomb*). – *The solid man and the coxcomb*» (Yeats), «*Cien jacas caracolean. / Sus jinetes están muertos*» (Lorca); «*Sang a bone upon the shore – A bone wave-witened and dried in the wind*» (Yeats), «*Sobre el cielo negro, / culebrinas amarillas*» (Lorca).

²⁸ Da *Certain Noble Plays of Japan* (GASPARINI [2002, 304]).

Un secondo punto, direttamente legato alla questione precedente, è la ricerca sulla purezza del significante, il gusto del gioco fonico-sensoriale non fine a se stesso. Sia Yeats sia Lorca intessevano le proprie poesie su una diffusa e complessa stratificazione sonora di ritorni fonici (vocalici e consonantici), anaforici, onomatopeici che rispecchiavano la necessità sentita dai due poeti di fare una poesia della voce e del corpo, una poesia per essere detta e agita e fisicamente recepita; stratificazione sonora che si impennava però spesso in picchi di massima concentrazione, come scoppi di puro godimento sonoro. Due soli esempi. In Yeats abbiamo quelli che, su suggerimento di Pound, il poeta irlandese chiamava «Heynonny-nonnyes» (si ipotizzava che Shakespeare avesse introdotto questi versi privi di significato affinché il musicista potesse divertirsi liberamente senza stravolgere il senso della poesia) e che declinava, anche con voluto piacere per il banale, nel più comune modo anglosassone di ‘non dire nulla’ (*fol de rol, fol de rol, o anche fol de rol de rolly O*). In Lorca l’affascinante recupero del *grito* gitano (*ay*), che non corrisponde affatto ai nostri ‘ah’, o ‘ahi’, o ‘ahimé’, e che anzi è addirittura intraducibile perché è la forma grafica di un puro suono (la cui profondità di significati e rimandi d’immagine è incommensurabile), di un grido, appunto, che non è un qualsiasi grido, ma lo specifico grido lacerato del *cante jondo*, la cui tecnica d’esecuzione sta al limite delle possibilità fisiche umane²⁹.

Il nodo cruciale nella ricerca poetica di Yeats e Lorca, al di là di queste punte estreme in cui vi è proprio un investimento rituale-performativo (con evidenti riferimenti all’induzione della *trance*) della parola poetica, a mio parere, è in questo caso che entrambi hanno lavorato sistematicamente sullo scardinamento, sul *sacrificio* (o *dissipazione*) della lingua, su un suo uso di radicalità extra-quotidiana, sulla superfetazione dei suoi livelli ritmico-sonori, affinché essa potesse offrirsi *in primis* come densità fonica e onirica, ma l’hanno fatto – e qui sta la complessità e la straordinarietà della loro esperienza – prevalentemente all’interno dell’articolazione del senso, anche se del senso inteso come arcano, preghiera, mistero, iniziazione. È attraverso ritmo e suono che, per Yeats, la poesia recupera la sua forza performativa, in quanto sono proprio questi due caratteri materiali (ma non dimentichiamo che sonorità e ritmicità sono anche le componenti dell’articolazione dei simboli e delle immagini poetiche) a «[...] enfatizzar[ne] gli effetti di induzione della *trance*», a trasportare, insomma, esecutore e fruitore, grazie alla monotonia incantatoria e al movimento sempre variato, in quella condizione che Yeats chiama «il momento della contemplazione, il momento in cui siamo al tempo stesso addormentati e vigili», e a

²⁹ «L’ultimo verso [del canto] è chiamato *macho* e deve sottolineare un crescendo di potenza drammatica. Per eseguirlo, il cantante non prende più il respiro e pronuncia le ultime parole soffocandosi letteralmente: “i polmoni scoppiano” dicono i gitani. Il suono migliore si otterrebbe quando il cantante ha la sensazione di esalare il suo ultimo respiro»; o ancora: «I gitani cercano di rompere la voce arrivando al suo spegnimento: in altri termini, la “sacrificano”» (PASQUALINO [2003, 240 e 294]).

mantenerli il più a lungo possibile «[...] in uno stato forse di vera *trance* in cui la mente liberata dalla pressione della volontà si dispiega nei simboli»³⁰.

Ritorniamo così, con quest'ultimo esempio, alla «parola-azione». Riferendosi a Lorca, ma le medesime parole potrebbero attagliarsi a Yeats, Ramos-Gil sostiene che il modo poetico lorchiano è «[...] una sorta di rito (magia verbale), nel quale la parola – simbolo di molteplici risonanze sulla stessa tonalità – si fonde con la situazione e si converte in *elemento autonomo*»³¹; ancora di più, Lorca ha trovato «[...] la parola liberata e creatrice, che libera la sua poesia dalla pagina scritta e la trasforma in musica, il geroglifico coreografato come rituale»³². Baumgarten spinge ancora più in là il confronto tra Yeats e Lorca in rapporto a ciò che io ho definito «parola-azione». Egli pone una relazione stretta tra «heraldic image» o «heraldic word» nel primo – ossia una parola che è una stratificazione non più scomponibile di rimandi simbolici, immagini tradizionali, impulsi metaforici, collocata all'interno di uno schema sintattico altamente formalizzato, extra-quotidiano, che ne esalta l'impatto emozionale e l'effetto di spaesamento – e quelli che egli chiama «segni cabalistici» o «parole geroglifico» nel secondo, elementi generati da un meccanismo di liberazione delle parole e delle lettere «[...] dalla loro collocazione morfologica e sintattica». Entrambe le forme sono da considerarsi per Baumgarten come strumenti di una comune «[...] strategia mistica dipendente dalla *trance* e dalla meditazione [...]»³³. Il vasto disegno delle sperimentazioni dei due poeti, il radicamento nella tradizione (formale, visiva e tematica) come via per l'individuazione di prassi poetiche innovative e per il recupero dell'origine performativa della poesia, porta in entrambi i casi, benché le estetiche siano lontanissime, alla creazione di un “linguaggio taumaturgico”, che è «l'espressione sacra di un'intera cultura»³⁴.

Ma le somiglianze non finiscono qui. Un punto che mi pare affascinante da indagare, soprattutto per le sue ricadute sulle problematiche relative all'analisi delle forme drammatiche e dei rapporti tra poesia e dramma (inteso non come genere letterario ma come prefigurazione d'azioni sceniche e rappresentative), è offerto da quel tentativo di *slittamento*, all'interno dello spazio ampio ma concluso di un intero poema, ma anche nell'economia di un singolo componimento, dalla poesia lirica pura verso la forma drammatica. L'analogia appare davvero straordinaria se si pensa che entrambi i poeti giunsero a praticare, ciascuno autonomamente, questa forma ibrida tra poesia e teatro – diciamo vera e propria poesia/teatro – quasi come conseguimento ultimo dello scavo di una vita sulle forme poetiche e teatrali. Ho parlato di slittamento, proprio perché è decisivo andare a guardare specificamente il momento del passaggio, da quella poesia lavorata secondo i canoni sopra

³⁰ Da *The Symbolism of Poetry* (YEATS [1961a, 159]).

³¹ RAMOS-GIL (1967, 115). Corsivo mio.

³² BAUMGARTEN (1977, 340).

³³ *Ibid.* 334.

³⁴ *Ibid.* 342.

descritti, da quella poesia pensata come voce e come azione, alla *poesia in azione*, alla *poesia in dramma*.

In *Words for Music Perhaps* lo slittamento avviene esattamente nel punto in cui giunge al suo culmine il gusto propriamente orale-fonico di farsi rotolare le parole in bocca, di assaporarne il suono (rime, consonanze, assonanze, ripetizioni, onomatopée, etc.) come in uno stato di estasi, anche giocosa (la seconda strofa di *Crazy Jane Reproved* recita così: «To round that shell's elaborate whorl, / Adorning every secret track / With the delicate mother-of-pearl, / Made the joints of Heaven crack: / So never hang your heart upon / A roaring, ranting journeyman. / *Fol de rol, fol de rol*») ³⁵. Subito dopo, in *Crazy Jane on the Day of Judgment*, il personaggio già materializzato, che domina tutto il poema e la cui caratterizzazione non è affatto banalmente tratteggiata (è una figura a metà strada tra mitologia e fantastico), diventa personaggio teatrale:

“Love is all
Unsatisfied
that cannot take the whole
body and soul”;
And that is what Jane said.
“Take the soul
if you take me
I can scoff and lour
and scold for an hour!
That's certainly the case”, *said he.*
“Naked I lay
the grass my bed
that black day”;
And that is what Jane said.
“What can be shown?
What true love be?
All could be known or shown
If time were but gone
That's certainly the case”, *said he* ³⁶.

³⁵ YEATS (1961b, 291).

³⁶ *Ibid.* 291s. («L'amore è tutto / insoddisfatto / se non può possedere / interamente / corpo e anima”; / *così disse Jane.* / “Prendi amarezza / se prendi me / posso schernire o ammutolirmi / o strillare un'ora intera. / *E questo è proprio il caso*”, *disse lui.* / “Nuda, mi stendo / l'erba il mio letto / nuda e nascosta / quel nero giorno”; / *così disse Jane.* / “Cosa può essere mostrato? / Cos'è il vero amore? / Tutto potrebbe essere / chiaro ed evidente / Se il tempo sparisse. / *E questo è proprio il caso*”, *disse lui*»). La traduzione è a cura di un gruppo di studenti del Laboratorio di Drammaturgia che ho tenuto nell'a.a. 2004-2005 al DAMS di Bologna (si trova in GASPARINI [2005]).

Le prove sul personaggio di Crazy Jane e i suoi confronti con altri personaggi e situazioni drammatiche proseguono fino alla fine del poema (*Crazy Jane Talks with the Bishop, Young Man's Song, Three Things, I am of Ireland, Tom the Lunatic*), ma un passaggio ancora più articolato dello sviluppo della poesia come forma-dramma lo troviamo in un'altra raccolta, antecedente, *The Wild Swans at Cool* del 1919, benché qui le poesie in forma drammatica si presentino come inserti, esperimenti a sé stanti, e non come l'esito di un percorso definito.

Se guardiamo alla poesia *The Phases of the Moon*, il rimando alle fasi conclusive del *Poema del cante jondo* di Lorca è immediato. Abbiamo subito l'apertura didascalica sui personaggi, sulle disposizioni spaziali, sul paesaggio (come parte integrante dello schema metrico): «*An old man cocked his ear upon a bridge; / he and his friend, their face to the South, / Had trod the uneven road. Their boots were soiled, / Their Connemara cloth worn out of shape; / They had kept a steady pace as though their beds, / Despite a dwindling and late-risen moon, / Were distant still. An old man cocked his ear*»³⁷. Il dramma si chiude, dopo un dialogo di riflessione prevalentemente filosofica che ha accompagnato i camminanti nel loro andare, con un'altra didascalia versificata che dispiega soprattutto elementi sonori e visivi: «*And then he laughed to think that what seemed hard / should be so simple – a bat rose from the hazels / And circled round him with its squeaky cry, / The light in the tower window was put on*»³⁸. La voce narrativa, qui amplificata, che c'era anche nel poema di Crazy Jane – ma io direi proprio *voce drammaturgica* che attiva, pone le basi dell'azione teatrale/poetica, voce ambigua nella sua identità, pluridentitaria, grazie alla quale il dialogo drammatico/filosofico si impasta con la visione poetica e viceversa³⁹ – la ritroviamo anche in *Dialogo del Amargo* di Lorca (poesia di chiusura del *Poema del cante jondo*): «Una voz: 'Amargo. / Las adelfas de mi patio. / Corazón de almendra amarga. / Amargo»⁴⁰.

Ciò che queste forme ibride tentano è proprio il passaggio, additato da Baumgarten, «[...] dalla consapevolezza lirica del parlante-come-taumaturgo», con cui cominciano sia *Words for Music Perhaps* sia *Poema del cante jondo*, all'«[...] arena drammatica, più oggettiva [...]» con cui si concludono: «Il risultato è la trasformazione delle forze misteriche della poesia nella magia condivisa del dramma come rituale»⁴¹. Ma poi Lorca è riuscito a risolvere davvero il paradosso rappresentato da una poesia pura che vuole farsi teatro efficace (risultato che il più misurato e trattenuto Yeats non è riuscito a conseguire nei suoi dialoghi poetici, alla fine sempre fin troppo statici, speculativi), in uno scambio dialogico di viva azione teatrale in cui visionarietà lirica, voce eidetica e densità drammatica si fondono in un corpo unico.

³⁷ YEATS (1961b, 183s.).

³⁸ *Ibid.* 188.

³⁹ Cf. BAUMGARTEN (1977, 345).

⁴⁰ LORCA (1999).

⁴¹ BAUMGARTEN (1977, 341).

Fu quando scrisse le sue «canzoni su una stessa melodia» (*Three Songs to the Same Tune*) che Yeats riuscì a fare il salto verso una forma radicale in grado di fondere in sé le istanze poetiche, le istanze performative e quelle drammatiche. Le «canzoni su una stessa melodia» sono al tempo stesso germe drammatico, veemente proclama politico in forma ritmata (hanno la struttura compositiva di un *rap* finemente articolato), poesia che ostende il proprio corpo-voce, monologo teatrale. Il poeta irlandese trovò qui l'espressione di una parola-azione, di una parola-corpo in tensione drammatica paragonabile a quella acquisita nelle punte altissime dei tardi «drammi per danzatori» (*Fighting the Waves, The King of the Great Clock Tower, A Full Moon in March, The Death of Cuchulain*):

I.

GRANDFATHER sang it under the gallows:

'Hear, gentlemen, ladies, and all mankind:

Money is good and a girl might be better,

But good strong blows are delights to the mind'.

There, standing on the cart,

He sang it from his heart.

Those fanatics all that we do would undo;

Down the fanatic, down the clown;

Down, down, hammer them down,

Down to the tune of O'Donnell Abu.

'A girl I had, but she followed another,

Money I had, and it went in the night,

Strong drink I had, and it brought me to sorrow,

But a good strong cause and blows are delight'.

All there caught up the tune:

'On, on, my darling man'.

Those fanatics all that we do would undo;

Down the fanatic, down the clown;

Down, down, hammer them down,

Down to the tune of O'Donnell Abu [...].

II.

Justify all those renowned generations;

They left their bodies to fatten the wolves,

They left their homesteads to fatten the foxes,
Fled to far countries, or sheltered themselves
In cavern, crevice, hole,
Defending Ireland's soul.

*'Drown all the dogs', said the fierce young woman,
'They killed my goose and a cat.
Drown, drown in the water-butt,
Drown all the dogs', said the fierce young woman.*

Justify all those renowned generations,
Justify all that have sunk in their blood,
Justify all that have died on the scaffold,
Justify all that have fled, that have stood,
Stood or have marched the night long
Singing, singing a song.

*'Drown all the dogs', said the fierce young woman.
'They killed my goose and a cat.
Drown, drown in the water-butt,
Drown all the dogs', said the fierce young woman [...]'*⁴².

5. Poesia in performance: Yeats e i broadcasts

La prima trasmissione radiofonica di Yeats alla BBC risale al settembre del 1931: il poeta vi raccontava del suo progetto di trasposizione di *King Oedipus* che due settimane più tardi sarebbe stato letto alla radio dagli attori dell'Abbey Theatre. Seguirono altre trasmissioni radiofoniche, sei delle quali specificamente dedicate all'esecuzione della poesia. Ogni trasmissione proponeva una differente declinazione delle sperimentazioni yeatsiane sugli aspetti performativi della poesia, sulle diverse forme della dizione, sul rapporto tra poesia e musica e tra poesia e canto. L'esperienza dei *broadcasts* si concluse il 29 ottobre 1937 e si può senza timore di smentita affermare che fu la più importante esperienza poetica e teatrale degli ultimi anni della sua vita, e certamente la più radicale.

Non si può trascurare il fatto che in Europa anche altri poeti arrivarono alla radio, seppur in momenti diversi e per vie del tutto personali. Basti qui ricordare che alla fine del 1947 Antonin Artaud (poeta della dilapidazione del linguaggio poetico e rivoluzionario del teatro) lavorò alla trasmissione della Radio francese (*La voix de poètes*). Il corpo della trasmissione, il cui titolo, già di

⁴² Da *Full Moon in March* (1935), in YEATS (1961b, 320-2).

per sé perturbante, era *Pour en finir avec le jugement de dieu*, consisteva di più testi assemblati che dovevano essere letti da interpreti vicini allo stesso Artaud (Maria Casarès, Roger Blin e Paule Thévenin), con l'ausilio di attrezzi per la rumoristica e strumenti non convenzionali. Ma anche un poeta in senso stretto come Dylan Thomas dedicò tempo e forze alla lettura dal vivo e alla registrazione di sessioni poetiche a cui lui stesso dava voce (le tante trasmissioni e raccolte registrate di testi poetici e anche narrativi riempiono oggi numerosi dischi). Si potrebbe commentare che il mezzo radiofonico era al tempo il più avanzato strumento tecnologico di comunicazione di massa e che a questo si deve in gran parte l'attrazione che esercitava sugli artisti e gli intellettuali dell'epoca. Ma se ciò può essere parziale spiegazione nel caso di Dylan Thomas, non lo è affatto nel caso di Yeats e di Artaud. Che cosa cercavano nel mezzo radiofonico allora questi poeti/indagatori dei misteri della lingua poetica? Con certezza avevano intuito che sotto il mezzo vi era un linguaggio e che le possibilità di tale linguaggio, se fossero state interpretate e applicate in modi creativi, tecnicamente direzionati, evocativi, insomma poetici, avrebbero potuto fornire il supporto per la rivelazione di quel fondo oscuro, di quel margine inquieto tra poesia e *performance* che solo rappresentava l'apoteosi del rinnovamento di poesia e teatro insieme.

Quando nel 1931 Yeats introdusse la trasmissione radiofonica del suo *Sophocle's King Oedipus* sottolineò la propria intima speranza che la radio fosse in grado di superare quegli impacci della materialità teatrale stantia e ingombrante di cui egli non era ancora riuscito a liberarsi, se non in rari casi di *teatro sperimentale* fatto in proprio, nonostante gli sforzi di anni e anni di lavoro dentro il teatro vero (in particolare la struttura del teatro all'italiana, con i limiti del palcoscenico e la disposizione frontale di rappresentazione e spettatori, e la rigidità e la pesantezza della tradizione recitativa e vocale di attori e cantanti). L'immaterialità della trasmissione radiofonica sarebbe stata forse in grado di recuperare alla poesia e al teatro, o meglio alla poesia/teatro che Yeats aveva cercato intensamente nella redazione di *King Oedipus* e delle scritture coeve, un *nuovo corpo*, un corpo extra-quotidiano, dilatato, pulsante, evocativo, misterico, e dunque avrebbe forse consentito l'induzione di quella «estasi tragica», di quello stato di *trance* di cui ho detto più sopra, che per Yeats è il solo scopo di poesia e teatro.

Il primo *broadcast* propriamente poetico di Yeats, senza un titolo specifico, fu trasmesso dal programma nazionale della BBC l'8 settembre 1931. L'impianto della trasmissione vedeva un'integrazione senza soluzione di continuità tra commenti e letture di poesia. Yeats apre la trasmissione mettendo subito in guardia l'ascoltatore: «Leggerò le mie poesie ponendo una grande enfasi sul loro ritmo [...]». Egli sa bene che non c'è abitudine a considerare la poesia come un corpo vivo, come una forza attiva, un'azione ritmico-sonora, perché l'attenzione è sempre centrata sul fascino del racconto o delle metafore, sulla comunicazione puramente intellettuale dei significati

e dei simboli (mentre – l’abbiamo già detto – il dispiegamento efficace dei simboli poetici per Yeats è quello che avviene quando il corpo della poesia invade il corpo dell’ascoltatore e lo possiede, inducendolo alla *trance*):

I remember the great English poet, William Morris, coming in a rage out of some lecture hall where somebody had recited some passage out of his *Sigurd the Volsung*, “It gave me a devil of a lot of trouble”, said Morris, “to get that thing into verse”. It gave me the devil of a lot of trouble to get into verse the poems I am going to read and that is why I will not read them as if they were prose⁴³.

Non è affatto questo l’impeto d’ira di un letterato che sente minacciata la specificità della sua arte, ma – ora lo sappiamo bene – la determinazione di un poeta/uomo di teatro che pretende che gli esiti delle sue ricerche sulla lingua poetica e le sue modalità performative si manifestino con pienezza d’intenti. Per Yeats le trasmissioni radiofoniche furono davvero il luogo privilegiato per la sperimentazione delle sue ipotesi sulla riforma poetica e teatrale; sperimentazione che gli era stata sistematicamente impedita in teatro, a causa di una mentalità legata al passato difficile da scalfire. Anche se non si può tacere del fatto che alcuni ostacoli ad un libero svolgimento degli esperimenti si riproposero anche alla radio, nel momento in cui egli tentò ancora, come aveva fatto a teatro, di non limitarsi a un viaggio solitario, ma di condividere la ricerca con altri artisti. Infatti, quando nel febbraio del 1937 compose un *broadcast* con poesie che dovevano essere lette dagli attori dell’Abbey, il risultato disastroso fu che «[...] ogni suono umano si è trasformato in grugniti, ruggiti e lamenti di [bestie] selvatiche»⁴⁴, proprio per la difficoltà trovata nel far comprendere, anche ad interpreti con cui aveva lavorato a lungo, le vie d’incontro tra corpo dell’attore e corpo della poesia, le quali escludono tassativamente l’enfasi, lo sforzato, l’impeto drammatico, i virtuosismi vocali. E forse anche perché alla fine si rivelarono i limiti del mezzo radiofonico, che non era in grado da solo di restituire compiutamente tutti i livelli delle sperimentazioni yeatsiane sull’esecuzione della poesia.

Nel marzo 1934, Yeats aveva partecipato ad un *broadcast* che prevedeva vari *numeri* e, fra le altre composizioni, ne aveva presentata una che recuperava, come ipotesi di reviviscenza di modi non convenzionali di attivare la poesia, di *eseguirarla*, una forma musicale dell’antica tradizione gaelica: *The Song of the Old Mother* è recitata/cantata su una musica scritta su quella che Yeats chiama «*irish gapped scale*», una scala pentatonica composta di cinque note con l’inclusione anche di toni pieni organizzati con intervalli di terza minore (chiamati appunto *gap*, scarti), in una formazione simile a quella dei tasti neri della tastiera del pianoforte. Eppure, quando si impegnò

⁴³ Da *Reading of poems* (JOHNSON [2000, 224]).

⁴⁴ WADE (1954, 879).

nella realizzazione della prima parte dell'ultima serie radiofonica di poesia, *My Own Poetry* (1937), in cui cercò di coinvolgere anche musicisti, cantanti e attori, gli attriti si rivelarono immediatamente. Era previsto che vi fosse un'elaborazione musicale ad opera di Edmund Dulac, suo antico collaboratore e amico (era stato l'autore delle musiche di alcuni «drammi per danzatori»): brani eseguiti con l'arpa fra una stanza e l'altra, o fra un brano poetico e l'altro, e partiture musicali scritte *ad hoc* per alcune poesie. Le incomprensioni e gli scontri che si innescarono sia con il compositore sia con i musicisti si aggiunsero a quelli con l'attore professionista (V.C. Clinton-Baddeley) che era stato ingaggiato per affiancare l'attrice-danzatrice Margot Ruddock, pupilla di Yeats.

La tendenza di Dulac, benché conoscesse bene il poeta, fu quella tipica dei musicisti, cioè quella di privilegiare la musica a scapito della poesia, o meglio di pensare la musica o come elaborato sottofondo drammatico della poesia (colonna sonora) che deve enfatizzarne significati e sentimento, o come opera autonoma cui il testo poetico semplicemente offre tema e parole. Nessuna di queste due modalità rispecchiavano gli intenti di Yeats nella ricerca su poesia e musica. Gli attriti con Clinton-Baddeley, invece, vertevano naturalmente sulla propensione tipica dell'attore professionista a *interpretare* la poesia, seguendone i blocchi di significato, con il risultato che, da una parte, questa veniva sovraccaricata di enfasi e drammaticità improprie e, dall'altra, si appiattiva in forma prosastica, perdendo il proprio corpo. Tutto questo spinse Yeats a prendere la decisione di distinguere nettamente il proprio contributo da quello della produzione musicale.

Nella trasmissione successiva (*My Own Poetry Again*) non solo si liberò dei musicisti, come già aveva fatto nelle prime due trasmissioni di quell'anno (*In the Poem's Pub* e *In the Poem's Parlour*), ma riprese un cammino del tutto solitario, eseguendo, come in passato, le poesie in prima persona con l'ausilio della fidata Margot Ruddock, del cui allenamento nella particolare forma di canto e dizione da lui elaborata si era occupato personalmente (un po' come Artaud, che aveva cercato di addestrare Paule Thévénin, attrice-discepola-segretaria degli ultimi anni, alla difficile arte della scansione poetica).

Ma riguardo ai suoi intendimenti per *In the Poem's Pub* (trasmesso il 2 aprile 1937 dalla BBC di Londra), sentiamo lo stesso poeta nella nota introduttiva: «Ho chiesto a quelli della BBC di lasciarmi scegliere alcune poesie e di poterle leggere o cantare a mio piacimento. Voglio fare proprio un esperimento»⁴⁵. Egli pretendeva che la poesia non venisse *detta* come fosse dialogo drammatico, dove ciò che conta sono soltanto “due o tre parole di un passaggio che è condizionato dalla situazione”, ma che in essa fosse data importanza ad ogni parola e che «tutto fosse *una forma di musica*» (e ora sappiamo che ciò non significava che la poesia doveva essere musicata, bensì che

⁴⁵ Da *In the Poem's Pub* (JOHNSON [2000, 266]).

la sua propria natura ritmico-musicale si doveva rivelare). Di più, egli cercava anche e soprattutto di individuare una specifica composizione drammaturgica che trasformasse una noiosa giustapposizione di testi poetici letti monotonicamente in un intenso evento performativo:

All over the world folk singers who sing without accompaniment have tricks to break the monotony and to rest the mind. At the end of each verse, perhaps, they clap their hands to the tune or crack their fingers or whistle or there is a chorus in which many voices may join. Should not the speakers learn from the singers? Both the folk singers and the speaker of verse must keep within the range of the speaking voice and the range of the speaking voice is small. Perhaps the folk singer may go a little beyond it here and there but if he goes far he becomes a bird or a musical instrument, and his proper place is the concert platform⁴⁶.

Così Yeats arriva a determinare quali siano i mezzi necessari per creare quella tessitura interna ed esterna ai testi poetici che è in grado di creare un'opera unitaria e compatta, un'opera viva in cui la poesia consegue il massimo di concretezza e d'azione e la musica e il canto non sono puri abbellimenti ma prolungamenti del corpo poetico:

I have suggested to the B.B.C. that it should use some musical instruments to fill up pauses, whether in the middle of a verse or at the end of it, to vary and to rest the attention. When I first produced a play at the Abbey Theatre some thirty years ago I told an actor to pause to mark a change of mood, and the impression he gave me was that of a man who had forgotten his lines. Then I told him to fill up the pause with a significant movement of his body and all was well. But when you are reciting to the wireless and nobody can see your body it seems right to fill up the pauses with musical sounds⁴⁷.

Un altro mezzo per variare e far riposare l'attenzione consisteva nel cantare alcune parti delle poesie, così come accade nelle forme di narrazione tradizionale. E il senso preciso di questa indicazione risulta evidente nel momento in cui Yeats chiede, con particolare enfasi, che non vi sia mai dizione sulla musica (*speaking through music*) – nulla di simile all'accompagnamento di Mendelssohn per *Mid-Summer Night's Dream* – né mai accompagnamento musicale al canto (il canto non è mai canto melodico, lirico, ma sempre quel canto che è come se il «discorso puro avesse preso fuoco»). E lui sapeva bene che per avere quella musica e quel canto si doveva «necessariamente evitare i cantanti professionisti [*trained singers*]», benché non riuscisse a trovarne altri in sostituzione: «Quelle persone eccezionali appartengono alle sale da concerto, non a noi. Noi

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.* 404.

siamo solo persone comuni che cantano perché sono innamorate o ubriache [...]» (Yeats cancellò questo passaggio della sua introduzione dal testo che lesse durante la trasmissione).

Dai racconti del produttore dei *broadcasts*, George Barnes, si traggono altri interessanti aneddoti riguardo alle tecniche proposte da Yeats per la resa performativa della poesia. Per esempio Clinton-Baddeley fu spinto a leggere *Three Jolly Farmers* di De la Mare secondo la tecnica del *patter* (discorso cadenzato); dice Yeats: «Il *patter* è un tipo di canto o parlato molto veloce con un tempo molto marcato, un'arte conosciuta a tutti i vecchi attori della mia giovinezza»⁴⁸. Ancora, utilizzò con grande efficacia le nacchere nella recitazione di *Song of the Clatter-Bones* del poeta e musicista folk Higgins, e percussioni, arpa, cornamusa e altri strumenti tipici della musica jazz nelle pause fra le stanze o fra i testi.

Le carte relative al più complesso dei *broadcast*, *My Own Poetry* (partiture delle musiche di transizione e di canti con base strumentale per alcune poesie, ma soprattutto testi con annotazioni per l'esecuzione di mano dello stesso Yeats o degli attori su sua indicazione), forniscono un'immagine completa sia del montaggio generale della trasmissione sia del trattamento yeatsiano del materiale. Le annotazioni alle poesie toccano ogni livello esecutivo – dalla prosodia al ritmo, dall'intensità e dal tono alle scansioni metriche, dalla velocità al volume, dalle sottolineature alle legature, fino alle indicazioni sullo slittamento dal parlato puro al canto fermo – e restituiscono l'immagine del poeta come *regista* alle prese con la costruzione di una complessa opera poetico-teatrale. Barnes ricorda di come un giorno sentì Yeats gridare a Clinton-Baddeley che tentava di recitare *An Irish Airman forsees his death*: «Ecstasy, Baddeley, ecstasy!»; infatti il testo della poesia presenta a margine di due dei versi finali («A lonely impulse of delight / Drove to this tumult in the clouds») l'indicazione «ecstasy» come la più tecnica delle prescrizioni recitative.

Francesca Gasparini

bauetto@gmail.com

⁴⁸ *Ibid.* 267.

Riferimenti bibliografici

Baumgarten, M. (1977) Lyric as Performance: Lorca and Yeats. In *Comparative Literature*. 4. 328-50.

Clark, D.R. (1983) *Yeats at Songs and Choruses*. Gerrards Cross. Smythe.

Clark, D.R., McGuire, J. (1989) *W. B. Yeats. The Writing of Sophocles' King Oedipus*. Philadelphia. American Philosophical Society.

Cohen, P. (1984) Words for Music. Yeats's Late Songs. In *Canadian Journal of Irish Studies*. 10. 15-26.

De Marinis, M. (2004) *Visioni della scena. Teatro e scrittura*. Roma-Bari. Laterza.

Falletti, C. (1982) Yeats e l'attore di cultura poetica. In *Quaderni di teatro*. 16. 92-101.

Gasparini, F. (2002) *W. B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria". Con l'antologia degli scritti teatrali*. Roma. Bulzoni.

Gasparini, F. (2005) *Vita e morte dell'eroe Cuchulain. Viaggio nel teatro in versi di W. B. Yeats*. Bologna. Copisteria Harpo (= *quaderno di drammaturgia* n. 37. Dams – Università degli studi di Bologna).

Gasparini, F. (2007) *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*. Università degli Studi di Bologna. Dissertazione Dottorale.

Johnson, C. (ed.) (2000) *The Collected Works of W. B. Yeats*. Vol. X (*Later Articles and Reviews*). New York. Scribner.

Lorca, F.G. (1999) *Poema del cante jondo*. Edición de M. Hernández. Madrid. Alianza.

Malins, E. (1968) Yeats and the Music. In Miller, L. (ed.) *Dolmen Press Yeats Centenary Papers MCMLXV*. Dublin. Dolmen Press.

Meir, C. (1974) *The Ballads and Songs of W.B. Yeats: the Anglo-Irish Heritage in Subject and Style*. London. Macmillan.

Mikhail, E.H. (ed.) (1977) *W. B. Yeats. Interviews and Recollections – With William Butler Yeats*. Vol. I. London. Macmillan.

Ong, W. (1986) *Oralità e scrittura*. Bologna. Il Mulino.

Pasqualino, C. (2003) *Dire il canto. I gitani flamenco dell'Andalusia*. Roma. Meltemi.

Ramos-Gil, C. (1967) *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*. Madrid. Aguilar.

Saddlemayer, A. (ed.) (1982) *Theatre Business: The Correspondence of the First Abbey Theatre Directors: William Butler Yeats, Lady Gregory and J. M. Synge*. Gerrards Cross-University Park. Colin Smythe-Pennsylvania State University Press.

Wade, A. (1954) *The Letters of W. B. Yeats*. London-New York. Hart Davis-Macmillan.

Yeats, W.B. (ed.) (1888) *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. London-New York. Walter Scott-Thomas Whittaker.

Yeats, W.B. (1921) *Four Plays for Dancers*. London. Macmillan and Co.

Yeats, W.B. (1961a) *Essays and Introductions*. London. Macmillan.

Yeats, W.B. (1961b) *The Collected Poems*. London. Macmillan.

Yeats, W.B. (1962) *Explorations*. Selected by Mrs. W.B. Yeats. London. Macmillan.