



Emanuele Franceschetti - Per un teatro del tragico

Vorrei incominciare con una contestualizzazione, quantomeno parziale, della tua scrittura. Molto è stato detto - e continua giornalmente a dirsi - sulla possibilità di rintracciare dei criteri, in senso lato, generazionali, per provare a inquadrare le "scritture giovani" che si stanno affacciando da qualche anno a questa parte sulla scena contemporanea. C'è chi insiste sull'esacerbazione di quell'individualismo monadico (coerentemente tardo-capitalistico) che vedrebbe ciascun autore come un coacervo a sé stante di istanze espressive, ma c'è anche chi ha tentato di rilevare la presenza di alcune «somiglianze di famiglia» le quali, pur non costituendo un "movimento" organico, permetterebbero nondimeno di identificare una serie di "zone", delimitate da confini porosi. Tendi a riconoscerti in uno di questi luoghi - con tutte le affinità e le divergenze del caso - o preferisci pensarti, prima di ogni connessione, come singolo scrittore?

Trovo molto efficace l'immagine dei 'confini porosi'. E oltretutto inevitabile: siamo quotidianamente sovraesposti ad un grande flusso di testi (termine che utilizzo in maniera ampia, inclusiva) rispetto ai quali sarebbe inverosimile rendersi impermeabili. Il criterio anagrafico, secondo Karl Mannheim, non è sufficiente per stabilire l'esistenza di chiare omogeneità generazionali: servono altri nessi, altri requisiti di unità, che non sempre si verificano. Oltretutto la velocità con cui oggi si creano 'gruppi', si scambiano testi, si scoprono affinità e relazioni, è tale da rendere lo scenario complessivo estremamente frammentario e centrifugo. Ma è certo possibile che emergano, tramite una ricerca mirata che 'sezioni' uno specifico campo d'indagine, connotati unificanti.

Credo che scoprirsi e volersi attraversabili, porosi, poeticamente vulnerabili sia doveroso e naturale. Altrettanto naturale, però, è individuare delle affinità, delle familiarità: il che vuol dire anche riconoscere - complementariamente - le divergenze. Io riesco a percepire con chiarezza le affinità e le divergenze, e cerco di problematizzarle entrambe. Mi interessa sapere cosa accade (e cosa è accaduto), intendere le ragioni delle altre scritture, immaginare

dei perimetri e persino tentare di collocarmi all'interno degli stessi.

“Fucina creativa” vorrebbe essere anche uno spazio di riflessione condivisa su quel complesso retroterra di forze che conducono all'emersione di un segno sulla pagina. L'atto di scrittura è, prima di ogni cosa, un gesto materiale scaturito da una certa disposizione interiore - non sempre chiara, quasi mai del tutto razionale - che diviene fatto collettivo, e che, del resto, tale è sempre stato: «prendere la parola». Mi piacerebbe a questo punto porti quella domanda che Giorgio Manganelli aveva definito «insieme buffa e sconvolgente»: perché scrivi? Sempre Manganelli parlava dello scrittore come di un «ladruncolo» o «truffatore», e dunque «un tale che imbrogliava fabbricando macchine mentali che nessuno può giudicare» (*Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, 1994), rispolverando l'atavico dualismo fra lo “scrivere” e il “fare”. Sei d'accordo o ritieni che la scrittura possa esercitare una qualche azione esterna a se stessa?

Le sentenze da *flâneur* disincantato, come questa di Manganelli, mi entusiasmano, e mi convincono. Ma sono anch'esse, talvolta, truffatrici e parziali. Oltretutto, non mi sembra che manchi (anzi...) qualcuno desideroso o capace di giudicare queste macchine mentali fabbricate dallo scrittore; né che il suo sapersi volatile e fundamentalmente inessenziale abbia mai impedito alla letteratura di esistere. Venendo al cuore della tua domanda, che immagino fosse limitata alla scrittura poetica (utilizzerei parametri diversi per scritture coinvolte in qualche modo con un sistema produttivo, come quella teatrale; etc.): io scrivo quando avverto che una tensione - un campo di forze confliggenti - possa *darsi* in una forma capace eventualmente di illuminarla, di ricostruirla. Non certo con la speranza di purificarla, né tantomeno con quella di salvare qualcuno o qualcosa. Se poi questa traccia, quei segni diventano in qualche modo voce di un altro, radice e ragione di un testo ulteriore, mi sembra che un'azione si sia realizzata.

Hai presentato due testi in versi e uno in prosa. Nel primo testo prevale il verso lungo, “libero” ma ritmicamente calibrato, in alcuni casi riconducibile a un doppio emistichio. È piuttosto evidente l'utilizzo di coppie aggettivali («giusto e tenace», «inconfessato identico», «gonfi e lontani»), così come l'innesto di sequenze nominali che, attraverso la giustapposizione di lessemi afferenti a una medesima area semantica, sembrano precisare gradualmente un oggetto la cui focalizzazione appare offuscata: «un inciampo, un abbrivio, una grazia»; «una favola, un incubo, la verità»; «un vezzo, un vizio del pensiero». Il campo visivo dell'*altro* sembra non coincidere mai con il campo dell'*io*-soggetto lirico. Vi è una tenzone esibita che si avvale di *sententiae* gnomiche, quasi formule sapienziali, eppure ciascuno dei due attanti sembra irremovibile dalla propria posizione epistemologica: enigmatica e “verticale” quella del primo (l'altro), tragico-dubitativa e “orizzontalmente” irrisolta quella del secondo (l'io). Alcune scelte tematiche e stilistiche riecheggiano la fenomenologia tutta immanente del dialogo con i morti sereniano, altre

sembrano invece adombrare alla metafisica conflittuale del Luzi di *Nel magma* - e penso anche a un'opera come *Autobiologia* di Giovanni Giudici, con il suo io tanto ferocemente disilluso quanto teso, sul piano dialettico, a rimestare di continuo nelle faglie della psiche per tentare, nell'autogiustificazione, un'ultima possibile redenzione dal dolore. Ebbene, riconosci una tua personale affinità elettiva con questi autori o con altri classici del Novecento? Riusciresti a collocarti in seno a delle linee di filiazione, al di là della ben nota *angoscia dell'influenza*?

Hai individuato degli elementi significativi, e te ne ringrazio. La dimensione del tragico e del creaturale (nell'accezione non-teologica che ne dava Barnaba Maj; ma anche Celan, in relazione a Büchner) occupano buona parte delle mie riflessioni e del mio studio, ed inevitabilmente anche la scrittura poetica finisce per recarne traccia. Il tragico e il creaturale hanno a che fare con la dimensione del limite, del paradosso, del non conciliabile, dello *stare al mondo* delle creature. In questo vi è sempre una componente dialettica, che può determinare un accumulo di *parlanti* (e di voci), una pluralità di sguardi. C'è sempre una componente potenzialmente intersoggettiva nella poesia, ci sono sempre altri fuochi da cui promana la voce: e questo determina una tensione che spesso - per dirla in termini musicali - non *risolve*, ma *accade* continuamente, determinando forse anche quegli accumuli aggettivali, che scuotono la figura, la mettono in movimento. A proposito di teatralità e accadimento è impossibile non parlare del Luzi di *Nel magma*, che tu hai giustamente menzionato, e di quella sua poesia (mi piace moltissimo la formulazione di Stefano Verdino) così "coinvolta nella temporalità e nella sua diatriba". Compromessa, inquieta. È, tra tutti "i" Luzi impareggiabili, quello che sento più prossimo - e questa percezione, più che diminuire, cresce col passare del tempo. L'idea delle filiazioni, delle eredità e delle influenze dirette e inequivocabili mi ha sempre convinto poco. Luzi, con Montale, Sereni, certo Bonnefoy, Eliot e il Rilke delle *Duinesi* sono per me necessità costanti, ineliminabili e radicate: ma gli incontri decisivi e le fulminazioni (infinitamente più numerosi rispetto a quelli appena nominati: come potrei non nominare almeno uno o due libri di Giudici, Raboni, Fortini, Benedetti, Anedda, De Angelis, Morasso, Davoli, Pagnanelli?) non formano un canone netto e distinto, ma una tessitura *mobile*, porosa (appunto), mai pietrificata.

Il secondo e il terzo testo sono accomunati dalla percezione subitanea, quasi epifanica, di un elemento sonoro: nel secondo testo è il «suono di nessuno» delle campane, nel terzo compare un «rantolo» o «lamento» che, pur avendo «precisa definizione timbrica», «non possiede un volto». Verrebbe da riconnettersi, forse anche ingenuamente, a una delle caratteristiche semiotiche proprie della musica, disciplina della quale ti occupi tuttora. Mi riferisco al particolare tipo di referenzialità del suono, ovvero al suo essere costitutivamente *presentativo* e non rappresentativo: nel suo produrre un qualcosa di residuale rispetto ai significati proposizionali tipici del codice verbale, la musica non sarebbe riconducibile a "contenuti" di tipo logico-razionale. Riflessione particolarmente suggestiva sul tema potrebbe essere quella di Luca Marconi, con il quale hai condotto studi di teoria e semiotica della musica. Marconi ha interpretato la musica come *proiezione metaforica di schemi incarnati*, per cui sarebbe il soggetto sensiente a proiettare

sui suoni dei nuclei cognitivo-emotivi che lo rimandano a delle porzioni di esperienza vissuta (cfr. *Musica Espressione Emozione*, CLUEB, 2001). Mi sembra che nei tuoi testi avvenga questo processo: a partire dal suono d'apertura si diramano, come da un radicante, una serie di concrezioni esperienziali che si traducono, sul piano stilistico, nelle sequenze in parte oggettuali e, per così dire, centrifughe, in parte "accentrative" rispetto all'autoauscultazione dell'io lirico e della propria condizione. Ritieni dunque che la frequentazione della musica abbia influito sulle modalità della tua scrittura e, se sì, su quali livelli?

Ti ringrazio, pur con molta tristezza, per aver menzionato Luca Marconi. Luca è stato un bravo e vivacissimo studioso, e un buon amico, che purtroppo se n'è andato troppo presto. Per Luca - e non solo, naturalmente - la componente forse più importante di ogni ricerca avente come oggetto la musica, è il desiderio di rintracciare (nella musica) meccanismi, strutture ed unità di senso individuabili e comprensibili anche da parte dei non addetti ai lavori. Una prospettiva, questa, capace di coniugare gli strumenti dell'analisi musicale, della didattica, della semiotica e della psicologia della musica: una vocazione, la sua, sempre tesa al discente e all'ascoltatore, e mai autoreferenziale. Ora: il problema della musica, da sempre, è quello legato alla referenzialità degli 'oggetti sonori'. E cioè, alle infinite risposte alla domanda 'cosa significa questa musica'? Perché certe figure ritmiche evocano generalmente una marcia funebre e non una danza nei boschi? Come può una musica senza testo 'dipingere' *Don Juan* come fa Richard Strauss? L'idea di *proiezione metaforica di schemi incarnati* sta a significare che la musica riesce a metaforizzare delle esperienze che noi viviamo quotidianamente, come il 'vicino-lontano', l'"alto-basso", il 'pieno-vuoto', 'lieve-pesante' etc., rendendosi intellegibile anche a partire da un linguaggio non prettamente musicale. Questo aprirebbe a considerazioni e discussioni lunghissime e appassionanti, ma forse fuori fuoco rispetto alla tua domanda. Quello che tu hai notato nei miei testi ha a che vedere, in un certo senso, con la funzione 'emotivo-proiettiva' del suono: ciò che ascolto in un certo momento porta con sé, sia nell'immediato che nel lungo periodo della sua sedimentazione ed elaborazione, molteplici livelli di senso. A partire da un suono - e dalla sua fonte - può innescarsi, oltre all'atto 'analitico', anche quello poetico: un suono porta con sé delle memorie stratificate, delle immagini, dei frammenti. E, soprattutto se si tratta di *voci*, il suono è anche corpo, immanenza, segnale di un'alterità che chiede di essere testimoniata: siamo tornati così al punto di partenza di questa conversazione, e cioè all'idea di poesia come luogo di conflitto, compresenza. Poesia come *teatro del tragico*.

intervista a cura di **Marilina Ciaco**

I.

Allora non opporti alla vita - dice l'altro sempre giusto e

tenace,
non inchiodarla all'angolo. Un inciampo, un abbrivio, una grazia
all'ultimo passaggio, niente è ancora stato davvero. Lo dice l'altro
che riconosci sempre, inconfessato identico. Vuole dirti una favola,
un incubo, la verità. Passeggia tra piramidi di libri, occhi gonfi e
lontani,
è uno che sapeva, uno che non muore.
Forse non ha detto nulla,
è solo un vezzo, un vizio del pensiero.

II.

La prima cosa sono le campane. Un suono di nessuno,
che non ferma la pioggia, che non salva
i superstiti. Sciancati, sentinelle, trafficanti,
ovunque vittime in disuso. *Angst*,
in una lingua più efficace, per dire
che nel suono resiste una paura
che sai e non sai.
o forse sei solo come gli altri nell'opera del mondo,
nel nulla imprecisato, in una forma
tentata, un *tu* qualsiasi che si sporge.

III.

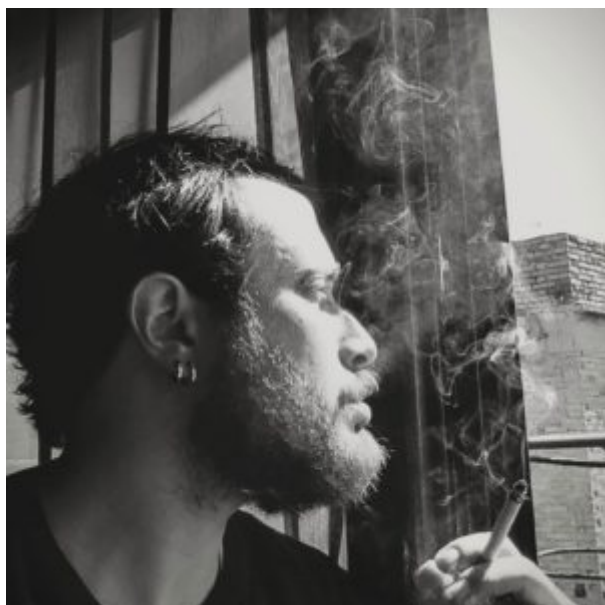
Il rantolo è oramai riconoscibile, è un lamento con una precisa
definizione timbrica, ma non
possiede un volto: la vittima è nascosta, imprigionata in uno spazio
chiuso. È possibile intuirne
al massimo un margine anagrafico, la condizione di un male
calcificato. La vecchia nello zinale
che si affaccia sulla corte (invece) ha un volto ma non ha voce. È
muta, operosa. Attende la
morte come la Pizia di Dürrenmatt, ma a differenza di quella non può
più manomettere le

proprie piccole, secolari convinzioni.

La luce screpola i muri, secca le pozze.

Emanuele Franceschetti

Bio



Emanuele Franceschetti (1990) è marchigiano, e vive a Roma. Si dedica ad attività di ricerca, didattica e divulgazione, in ambito musicale, musicologico e letterario. Dottorando in Storia e Analisi delle Culture Musicali presso l'Università La Sapienza di Roma, con un Master in Teoria e Analisi Musicale, le sue ricerche e i suoi interessi sono rivolti soprattutto al teatro musicale nel Novecento italiano, al rapporto poesia-musica, alla cultura *fin de siècle*, alla didattica dell'ascolto. Ha pubblicato la raccolta di versi *Terre aperte* (Italic Pequod, 2015). Suoi testi poetici ed interventi critici sono pubblicati sui principali blog letterari e musicali.