

...E TUTTO IL RESTO È LETTERATURA

Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

Luana DONI

ABSTRACT • ...And all the rest is literature. Between actor and poet. For an interpretation of Paul Verlaine. The following article creates a parallel between the two phases of the literary work of French poet Paul Verlaine and the reflections on what an actor can do concerning the interpretation of his poems. Starting from the Parnassian period of his work, focused on the pursuit of objectivity and technical perfection (art for art's sake) closely linked to the classical canons, the contribution shows how Verlaine's poetry had never been truly without its intimate feature. The meeting with the young poet Arthur Rimbaud changed Verlaine's writing into a new way of conceiving poetry and poet's mission: a combination of musicality, 'unpoetical' words taken by the common language and sensibility. Likewise, the actor struggled between choosing a formal interpretation of the author in which the text is point of departure and destination or, on the contrary, decide for a more intimate interpretation in which subjectivity is likely to overcome the text.

KEYWORDS • Verlaine; Literature; Poetry; Actor; Interpretation

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?*

Charles Baudelaire, *Hymne à la beauté*

Quale tipo di musica? Verlaine era stato chiaro a suo tempo: “de la musique avant toute chose”.¹

Può risultare semplice pensare che per un interprete, un attore, sia quantomeno ordinario fare del proprio meglio al fine di far ‘risuonare le parole’. È sufficiente una dizione pulita, una buona consapevolezza nell'uso del diaframma e una conoscenza, non trascurabile, di quel che è indicato dai segni di punteggiatura.

Chi possiede tali caratteristiche non incontrerà certo grossi problemi nell'approcciare qualsiasi tipo di testo gli venga proposto; dalla prosa alla poesia, passando per la saggistica, tutto risulta apparentemente semplice per chi destreggia con disinvoltura le caratteristiche tecniche del ‘buon attore’.

Il primato dunque alle capacità espressive dell'artista, poiché ciò che conta realmente è la forma in cui l'interprete rispetta il testo e il suo contenuto.

¹ “Musica, prima d'ogni altra cosa”. Le traduzioni delle poesie di Paul Verlaine presenti nel testo sono di L. Binni e sono tratte da: P. Verlaine, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1993. Per quanto riguarda le citazioni in lingua originale, l'edizione utilizzata è: P. Verlaine, *Œuvres Poétiques*, Paris, Garnier, 1969.

Rievocando una riflessione di Thomas Richards ne *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure* (2015), Antonio Attisani parla del corpo dell'attore come di un *passaggio*, di un *flusso continuo* attraverso il quale un autore evoca il proprio Io lontano. È un corpo momentaneamente sprovvisto di Io e totalmente ripiegato nel testo, al suo servizio.

Si evince dunque che, per interpretare al meglio un testo scritto da un altro, l'attore debba abbandonare se stesso per immergersi in una realtà *altra* con il rischio, sempre alle porte, di non fare ritorno.

In un volume pubblicato nel 1983 dal titolo *Antropologia dell'attore*, Renzo Casali descrive questa perdita dell'io in altri termini, ossia come “un corpo che ha perso il senso dell'orientamento” (Casali 1983: 20), che si muove nello spazio come un uccello che non riconosce il proprio nido e, per questa ragione, destinato a soccombere. Tale individuo finisce per

diventare cannibale di se stesso: il proprio Io è il cibo necessario, sostanziale, che gli permette di continuare a divorare se stesso in un infinito processo di autocombustione. Fino all'esaurimento energetico. Fino al vuoto. Fino all'impossibilità di guardare e Vedere, ascoltare e Capire. [...] Il non-capire accelera la tendenza alla sonnolenza, alla pigrizia: non si può impedire al cervello di pensare, al cuore di battere. [...] Sonno come quasi-morte, sonno che è anche sogno senza immagini e senza pace. (Ibid.: 21, *passim*)

Resta pertanto il dubbio sulla strada da percorrere per un interprete, sul tipo di *musica* da suonare. Si tratterà di restituire alla scena una resa del testo tecnicamente ineccepibile, pena la perdita totale della propria soggettività a servizio della perfezione formale in ossequioso rispetto delle volontà dell'autore, oppure di scegliere di percorrere la strada più tortuosa, quella del dialogo con il testo e della preservazione di una parte della propria interiorità, quella che permette lo scambio con l'alterità e la sua più intima comprensione, pena la scalfittura (o il tradimento?) di quella sofferta perfezione formale?

Potrà risultare curioso, ma, quando riflette sul modo migliore per interpretare la poesia di Paul Verlaine, l'attore può trovar dissolto ogni suo dubbio, nel contaminare i propri dissidi interiori con quella che fu la travagliata storia della sua vita poetica.

1. Per una poetica del contrasto. Apollineo e Dionisiaco

Di Paul Verlaine non si può certo dire che fu un rivoluzionario nato. Benché il suo sviluppo poetico abbia coinciso con il lento declino e l'involverimento di Parigi, declassata a metropoli borghese durante il regno di Napoleone III, il giovane Verlaine non soffriva dell'impovertimento politico della capitale o, almeno, non in maniera esplicitamente emotiva; ciò che invece lo attirava e lo indignava in modo travolgente era l'inflessibilità del giudizio morale che soffocava l'impeto artistico della gioventù poetica del 1850.

Erano gli anni della censura e delle persecuzioni nei confronti degli intellettuali più intraprendenti, del processo a Flaubert e di quello a Baudelaire, giudicati ‘volgari’ secondo i principi etici del tempo.

Come spiegano bene Lawrence ed Elisabeth Hanson (1963) nella biografia dedicata all'autore, Paul Verlaine non sentiva come i suoi coetanei “lo spirito rivoluzionario del tempo”, ma si lasciava trasportare da quello degli altri, così come dalla lettura delle *Fleurs du Mal*:

“Il senso della poesia in gran parte gli sfuggì [...] ma rimase colpito subito da due qualità: la musicalità sonora del verso e la loro austerità. [...] lo stupiva che fosse stato possibile unire alla musicalità una sobrietà monastica, che la sensualità potesse essere al tempo stesso ascetica” (Hanson, 1963: 37, *passim*).

...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

Musicalità e austerità, sensualità e ascetismo; se c'è qualcosa che in Verlaine si è sviluppato insieme alla sua personalità, è il gusto del contrasto all'interno di una sorta di innata propensione al romantico.

Tale innata propensione viene soffocata, quasi inconsapevolmente, dal suo coinvolgimento nella nuova scuola poetica nata proprio in quegli anni: il Parnassianesimo.

I parnassiani, guidati dal monito gautieriano de *l'art pour l'art*, predicavano la bellezza della forma, la perfezione della parola contro gli asfissianti sentimentalismi dei romantici, colpevoli di mettere in secondo piano l'arte e il suo diritto fondamentale, quello di essere più grande di chi la produce.

Verlaine non faticò, dato il suo amore per le parole, ad attenersi alle regole dei suoi nuovi compagni d'avventura tra i quali Auguste Villiers de l'Isle-Adam, per il quale "la poesia consiste unicamente nella scelta e nella sovrapposizione di certe parole inconsuete, di suoni bizzarri e di assonanze suggestive. Il sonetto che tocca la perfezione è quello in cui il poeta impiega il maggior numero possibile di vocaboli rari e preziosi, senza la minima traccia di una commozione o di un'idea" (Ibid.,: 97) Ma, d'altronde, e come disse Verlaine stesso, "Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?"²

In teatro l'attore attende che si apra il sipario per recitare la propria parte dinanzi a una quantità inverosimile di spettatori sordi, ma con gli occhi aperti e ben in vista anche dal palco, da cui quell'anima truccata di bianco a guisa di burattino laccato dà in pasto a centinaia di bestie fameliche un osceno spettacolo di sé.

Perché qualcuno dovrà pur sacrificarsi per permettere alla bellezza di emergere in tutta la sua voracità, di riempire quel vuoto lasciato aperto dalla vita, e l'attore sa che quel sacrificio sarà ripagato dall'eterna riconoscenza di un pubblico felice e appagato della sua volontà di evasione dalla realtà.

Nella testa di quell'attore risulteranno chiare le parole di Casali, poiché

accettiamolo, quello che avviene sopra un palcoscenico è morto, vuoto, senza dimensione e senza vibrazioni, l'azione si rifugia nei labirinti della schizofrenia proposta dalla Norma: sul palcoscenico l'illusione di una realtà estetica; nelle strade l'illusione di una realtà sociale agganciata ancora [...] alle speranze di un progetto ideale. [...] Ma nell'intelligenza della gente queste due 'realtà' non hanno rapporti di parentela 'il teatro è il teatro, la vita, vita'. (Casali: 74, *passim*)

Il teatro *della Norma* di cui parla Casali ha generato una figura di artista che veste le fattezze spettrali della verosimiglianza, figura evanescente che assume il ruolo del servo di se stesso.

L'attore-servo non è una persona 'viva', [...] l'attore-servo non parla, non lavora, non cammina, non sente, non ama come ogni persona viva, poiché l'attore-servo copia la realtà, la falsifica sottraendola da qualsiasi etica elementare. La sua concezione del teatro e della vita gli impone di creare un'illusione della vita tramite la riproduzione della realtà. Il teatro-dell'ordine ha bisogno di rappresentare illusoriamente 'scene di vita', perché la sua realtà è esattamente all'opposto, non creativa, non produttiva di rapporti, non vitale. [...] Quando muore il Progetto nasce l'estetica senza etica, l'arte diventa mediazione, concetto, razionalizzazione, messaggio letterario, grandiloquenza. Estetica senza etica o la profondità della superficie. (Ibid.: 75, *passim*).

² "Non è forse in marmo, la Venere di Milo?". Cfr. P. Verlaine, *Poèmes Saturniens*, "Épilogue", in *Œuvres Poétiques*, *Op. cit.*, p. 62.

L'adesione al Parnassianesimo sancisce l'ingresso ufficiale di Verlaine nella schiera della nuova generazione di poeti trascinata dall'intraprendenza di Catulle Mendès, tra i direttori della rivista letteraria "Parnasse Contemporain" in cui Verlaine pubblica quei suoi primi versi densi di malinconia che andranno a comporre la raccolta *Poèmes Saturniens* (1866).

[...] ceux-là qui sont nés sous le signe de SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.³

(Verlaine: *Poèmes Saturniens*, Prefazione)

Quella vena di tristezza che caratterizza il poeta mal si confaceva, però, al giovane Verlaine che tanto aveva fatto per entrare nella confraternita dei parnassiani; vero è che, nonostante i *Poèmes Saturniens* non siano esattamente l'esempio di un rispetto rigoroso delle rigide norme del parnassianesimo, il riferimento al pianeta *dei maledetti* rappresentava un omaggio a Baudelaire, e l'evidente sostrato atrabile restava una posa alquanto in voga tra i poeti del tempo. Del resto, lo stesso amico Lepelletier aveva espresso in questi termini il suo pensiero sulla raccolta:

Dans ce recueil juvénile [...] il n'y a aucune expansion intime, aucun aveu, aucune trace de confession [...]. Il ne se rencontre aucune pièce dans tout le volume qui puisse se rapporter à un événement précis de la vie du poète, à une sensation éprouvée, à une joie ou à un chagrin ressentis. [...] Les douleurs qu'il annonce et qu'il chante sont des simples suppositions [...]. Il n'avait encore reçu aucun choc de la vie.⁴ (Lepelletier, 1907: 152).

La stessa *Chanson d'Automne*, quinto componimento della sezione *Paysages tristes*, seguendo il ritmo cadenzato della monotonia e del rimpianto, rievoca quello stato d'animo che, con le parole di Hanson, "tutti conoscono di tanto in tanto" (1963: 110), ma restituito dal poeta attraverso un indiscutibile gusto romantico.

In questo idilliaco momento apollineo vissuto in balia dell'estasi generata dalla purezza delle forme marmoree della poesia, tanto decantate dai suoi amici poeti, Verlaine sta *pareil à la feuille morte*.⁵

³ "[...] I nati sotto il segno di SATURNO/ fulvo pianeta, caro ai negromanti/ hanno tra tutti, secondo le antiche formule/ una buona dose di sventura e di bile. / Inquieta e debole, l'Immaginazione/ in loro rende vano lo sforzo della Ragione."

⁴ "In questa raccolta giovanile, [...] non vi è nessuna espansione intima, nessuna confidenza e nessuna traccia di confessione [...]. Non si trova, nei componimenti presenti nel volume, qualcosa che possa rapportarsi ad un avvenimento preciso della vita del poeta, ad una sensazione provata, ad un sentimento di gioia o di malessere vissuti realmente. [...] Le sofferenze evocate e cantate sono il frutto di semplici supposizioni [...]. Dalla vita non gli era stato inferto ancora nessuno choc." (trad. mia).

⁵ "Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/ Blessent mon coeur/ D'une langueur Monotone./ Tout suffoquant/ Et blême, quand/ Sonne l'heure,/ Je me souviens/ Des jours anciens/ Et je pleure/ Et je m'en vais/ Au vent mauvais/ Qui m'emporte/ Deçà, delà,/ Pareil à la/ Feuille morte." Cfr. P. Verlaine, *Chanson d'Automne*, in *Œuvres Poétiques*, Op. cit., p. 39.

Allo stesso modo, l'attore in teatro osserva nell'amarezza il pubblico compiaciuto e ostile che, in cambio di quella serata in leggerezza, gli dona il privilegio del non-ritorno. Allora, una volta tolta la maschera, ecco che la vita torna a farsi sentire con i suoi echi assordanti di menzogne e contraddizioni, e lascia dietro al sipario quel perfetto e colorato decoro di realtà apparente. Da quella maschera l'attore non si è lasciato contaminare, poiché egli non porta la vita sul palco, bensì quella parte scissa che dà costantemente le spalle alla porta d'ingresso.

Nel 1869, Paul Verlaine passa dall'influenza negativa di Saturno all'euforia estatica di Venere con la stesura della raccolta *La Bonne Chanson*.

Il sentimentalismo imperante della raccolta poetica dedicata a Mathilde Mauté de Fleurville, giovane sorellastra del compositore Charles de Sivry che Verlaine sposa nel 1870, cede velocemente il passo agli eventi che colpiscono Parigi in quello stesso anno e in cui Verlaine si trova, a sue spese, coinvolto. La Comune lo vede arruolarsi volontario nella Garde National, ma il gelido inverno passato fuori dalle mura domestiche lo prova fisicamente e psicologicamente: sono l'alcol e l'incontenibile violenza a dominare il rapporto tra Paul Verlaine e Mathilde e la *bonne chanson* d'amore e di speranza lascia il posto a un'insopportabile cantilena che avvelena a poco a poco la loro vita matrimoniale.

Ma quella buona canzone che fu, continua a essere udibile lontano da Parigi in un paesino delle Ardenne, Charleville-Mézières, in cui nel 1854 era nato un giovane Dioniso destinato a cambiare la vita e la poesia dell'allora parnassiano Paul Verlaine: Arthur Rimbaud.

1.1 Romances sans paroles

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que la quintessence. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!⁶

Fu proprio il giovane Rimbaud a capire che Paul Verlaine non era nato per morire parnassiano, che in lui si trovava il germe della poesia nuova, che lui era il vero e unico 'veggente'.

Secondo Rimbaud, il senso della nuova poetica stava proprio in quel *déreglément de tous les sens*, nell'uso di forme e immagini considerate non-poetiche, nella sintassi semplice che attinge dal linguaggio parlato, quello dei vicoletti notturni di Charleroi, delle taverne di Walcourt, dell'ebbrezza dell'alcol e dei baracconi di Bruxelles.

Nel momento esatto in cui Paul Verlaine incontra per la prima volta Arthur Rimbaud, comincia la composizione di quella che diventerà la raccolta *Romances sans paroles*, e con essa

⁶ "Il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato *disordine* di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; egli cerca se stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto, - e il Sommo sapiente! - Egli giunge infatti all'*ignoto*! Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca più di qualsiasi altro! Egli giunge all'*ignoto*, e quand'anche, smarrito, finisce col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrà pur viste!". Cfr. A. Rimbaud, *Œuvres-Opere*, trad. it. di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 143.

quella forma di poesia – e di vita – che caratterizzerà l'ultimo Verlaine: la poesia del contrasto e dell'eccesso, quella poesia che non nasce dal richiamo entusiasta della perfezione classica, ma che ritorna in frammenti da una lenta e agonizzante *sainson en enfer*.

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein. Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.⁷ (Artaud, 1964: 17)

Ritrovare la *forma* attraverso la sua distruzione e, magari, riappropriarsi della vita.

Per interpretare i componimenti che costituiscono *Romances sans paroles*, l'attore deve pensare all'intreccio tra la dirompente teoria del 'Teatro della Crudeltà' messa a punto da Antonin Artaud e quello che stava accadendo alla poesia di Verlaine a seguito dell'incontro con Rimbaud.

Se per Rimbaud era arrivato il momento che la poesia diventasse un linguaggio dell'anima per l'anima, essa diventava anche, con le parole di Artaud, "la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile." (Derrida, 1977: IX).

La catarsi dello spettatore e, in questo caso, anche quella del lettore, viene evocata nell'invettiva di Casali contro la dialettica proposta dal teatro-dell'ordine.

Nell'attore lo spettatore dovrebbe vedere non la vita che non vive o quella che gli piacerebbe vivere, ma la vita che *rifiuta* di vivere ogni giorno, la propria stupidità, la passività, la sua agonia.

[...] Soffrire per quello che non si è, per quello che si vorrebbe essere. Non godere delle proprie sofferenze. Nell'oscurantismo della civiltà, quando l'intelligenza va in pensione, il teatro deve ritrovare la forza di reagire con crudeltà.

[...] Il teatro è azione diretta, risposta e proposta di umanità, crudeltà davanti alla morte, amore, vitalità, passione, trasformazione. Un vulcano in eruzione continua. Il teatro è provocazione. (Casali: 76, *passim*)

Anche per Paul Verlaine era arrivato il momento di riappropriarsi della vita che rifiutava di vivere, accanto a quel giovane uomo il cui genio l'aveva trascinato verso inattese e nuove dimensioni poetiche, lontane anni luce da quelle imposte dal parnassianesimo.

Il problema principale era costituito dalle inveterate leggi della prosodia, leggi così restrittive per cui la poesia francese nel corso dei secoli era rimasta a tal punto indietro rispetto alla vera vita della lingua, da richiedere una pronuncia diversa da quella della parlata di tutti i giorni. Di conseguenza la poesia in Francia era diventata un piacere artificioso ed era stata relegata, ad eccezione della piccola classe 'letteraria', ai pomposi e polverosi volumi intonsi custoditi in scaffali di vetro e mogano. Non aveva alcun rapporto con la vita [...]. (Hanson: 191)

⁷ "Il nostro concetto pietrificato del teatro si riallaccia alla nozione pietrificata di una cultura senza ombre, in cui il nostro spirito, da qualunque parte si volga, incontra soltanto il vuoto, quando invece lo spazio è pieno. Ma il vero teatro, in quanto si muove e in quanto si avvale di strumenti vivi, continua ad agitare ombre in cui la vita non ha cessato di sussultare. L'attore che non ripete mai due volte lo stesso gesto ma compie gesti, si muove e innegabilmente violenta le forme, al di là di queste forme e attraverso la loro distruzione raggiunge ciò che sopravvive alle forme e provoca la loro continuazione." Cfr. A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, a cura di G. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1977, p. 132.

...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

Se per i parnassiani la poesia era evocazione della bellezza statica e perfetta di un mondo ideale popolato dall'armonia delle forme, quello stesso mondo per Verlaine e Rimbaud era diventato stretto.

La realtà chiedeva ai poeti di essere cantata nella sua naturale e inevitabile imperfezione, di decidere tra *la poésie pour la poésie* e *la poésie pour la vie*.

Romances sans paroles è il resoconto delle contraddizioni interiori del poeta, è la somma dei giorni trascorsi in fuga da Parigi, tra la dolcezza del paesaggio belga e il senso di colpa per il dolore causato a Mathilde.

Ma le 'romanze' sono anche un insieme di variazioni musicali in cui il linguaggio grezzo della gente di campagna che popola chiassosa le fiere di paese dei *Paysages belges* si mescola alla sobrietà delle note che compongono i ricorsi alla memoria e all'imprevedibilità del sentimento amoroso nelle *Ariettes oubliées* e negli *Acquarelles*.

È una poesia del contrasto quella di Verlaine, "une série d'impressions vagues, tristes et gaies, avec un peu de pittoresque presque naïf." (Verlaine, 1969: 137)

Ma è soprattutto la rinuncia progressiva al dominio della ragione quello che emerge di più dirompente, insieme al lento ingresso del disordine estatico. A prevalere è la sensazione; che sia stimolata dai cavallini al trotto delle giostre di Soho o da una grigia giornata di pioggia, la poesia 'impressionista' richiede la resa della 'vibrazione', delle *nuances*, contro qualsivoglia norma e gerarchia estetica⁸.

1.1.1 Art poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée

⁸ In merito alla questione 'impressionista', si fa riferimento alla definizione data dal poeta Jules Laforgue e riportata da Ardengo Soffici ne *Il caso Rosso e l'Impressionismo* (1909): "Essenzialmente l'occhio non deve conoscere se non le vibrazioni luminose, come il nervo acustico non conosce se non le vibrazioni sonore...L'impressionista vede e riproduce la natura tale qual è, vale a dire unicamente in vibrazioni luminose. [...] La vecchia estetica ha almanaccato alternativamente fra queste due illusioni: il Bello assoluto, oggettivo – l'uomo assoluto, soggettivo, il Gusto. Oggi si ha un senso più esatto della vita in noi e fuori di noi. Ogni uomo è [...] una certa tastiera sulla quale il mondo esterno suona in una certa maniera. La mia tastiera è perpetuamente mutevole e non ce n'è un'altra identica alla mia. Tutte le tastiere sono legittime." Cfr. A. Soffici, *Opere I*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959, p. 6, *passim*.

Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.⁹

(Verlaine, *Art poétique*, 1969: 261-262)

Riprendendo Attisani in merito al discorso sul lavoro dell'attore,

La dottrina secondo la quale la recitazione teatrale dovrebbe essere al servizio del testo è un'idea tra le tante, anche se resta quella più comune. Allora ci si può chiedere: cosa altrimenti può *fare* la recitazione? I perché di una recitazione possono essere molti. Per esempio, [...] può avere funzione di chiedere, di invocare, o di creare una comunanza del sentire. [...] E subito è evidente che un testo si può anche *incontrare*, che un canto lo si può *scoprire*, che lo spazio, il tempo e il ritmo

⁹ "Musica, prima d'ogni altra cosa;/ per questo preferisci l'Imparisillabo,/ più vago e più solubile nell'aria,/ senza niente che vi si pesi o si posi./ Bisogna poi che non ti metta a scegliere/ le tue parole senza qualche errore:/ nulla è più caro della canzone grigia / in cui al Preciso si unisce l'Indeciso./ Sono begli occhi dietro dei veli,/ è la gran luce tremula di mezzogiorno,/ è, in un tiepido cielo d'autunno,/ l'azzurro brulichio delle chiare stelle!/ Perché è la Sfumatura ciò che vogliamo,/ non il Colore, solo la sfumatura!/ Oh, solo la sfumatura fidanzata/ il sogno al sogno e il flauto al corno!/ Evita più che puoi la Frecciata assassina, / lo Spirito crudele e il Riso impuro,/ che fanno piangere gli occhi dell'Azzurro,/ e tutto quell'aglio di bassa cucina!/ Prendi l'eloquenza e torcile il collo!/ E farai bene, in vena d'energia,/ a moderare un poco anche la Rima./ Senza alcun controllo, dove arriverà?/ Oh chi dirà i torti della Rima?/ Quale fanciullo sordo o negro pazzo/ ci forgiò questo gioiello da un soldo/ che suona cavo e falso sotto la lima?/ Musica ancora e sempre!/ Il tuo verso sia la cosa che vola via,/ che sentiamo fuggire da un'anima in fuga/ verso altri cieli, ad altri amori./ Il tuo verso sia la buona avventura,/ sparsa al vento increspato del mattino/ che odora di menta e di timo.../ E tutto il resto è letteratura." Cfr. P. Verlaine, *Op. cit.*, 1993, pp. 473-475.

...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine

dell'azione teatrale non sono necessariamente l'illustrazione di un testo ma possono essere anche le forme di un'incarnazione. (Attisani 2015: 20)

Se la riflessione di Attisani vale per il teatro, può valere anche per la poesia di Verlaine.

La strada da percorrere, la musica giusta, va ricercata nell'equilibrio tra la squisita ricercatezza formale e la volontà di eccederla, poiché un poeta può e deve anche questo al mondo, come sosteneva Rimbaud, “far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta di *laggiù* ha forma, egli dà forma; se è informe, egli dà l'informe.” (Rimbaud: 145)

Con noncurante eleganza, l'attore si dirige verso il centro del palcoscenico. Indossa un cappotto scuro con i polsini in pelliccia, al collo una fuscacca dai motivi esotici mal annodata, contraltare di un sontuoso cappello a cilindro. Ha un volto appuntito, minaccioso, popolato da folte sopracciglia, piccoli occhi severi e una bocca sottile, quasi completamente coperta da un paio di baffi incolti portati alla *mongola*.

Illuminato da una sola luce, fa cenno all'orchestra di accordare bene gli strumenti, poiché lo spettacolo sta per cominciare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Artaud, Antonin (1964), *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres Complètes IV*, Paris, Gallimard.
 Id. (1977), *Le Théâtre et son double* (1964), a cura di G. Morteo e G. Neri, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
 Attisani, Antonio, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Milano, Accademia university press, 2015.
 Casali, Renzo, *Antropologia dell'attore*, Milano, Jaca Book, 1983.
 Derrida, Jacques, *Prefazione*, in A. Artaud (1938), trad. it. di G. Neri, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1977.
 Hanson Lawrence, Elisabeth, *Verlaine*, Milano, Rizzoli, 1963.
 Lepelletier, Edmond, *Paul Verlaine : sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1907.
 Rimbaud, Arthur, *Œuvres-Opere*, trad. it. di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1969.
 Stanislavskij, Konstantin S., *Работа актера над собой* (1938), trad. it. di E. Povoledo, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
 Verlaine, Paul, *Œuvres Poétiques*, Paris, Garnier, 1969.
 Id., *Poesie*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti, 1993.

LUANA DONI • si occupa dell'opera di Violette Leduc nell'ambito del dottorato di ricerca in Digital Humanities presso l'Università degli Studi di Torino. Collabora alla rivista Studi Francesi ed è membro dell'associazione “Les amis di Violette Leduc” fondata da Mireille Brioude. Luana Doni è inoltre attrice presso la compagnia Doppeltraum Teatro.

E-MAIL • luana.doni@unito.it